



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Let me tell you stories about Anne Boleyn

Darstellung und Charakterisierung Anne Boleyns in populären Historienformaten
unter den Bedingungen des Paläo- und Neo-Fernsehens

Verfasserin

Caroline Iselor

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Dr. habil. Andrea Seier, M.A.

„’Good Christen people, I am come hether to dye, for according to the lawe and by the lawe I am judged to dye, and therefore I wyll speake nothing against it. I am come hether to accuse no man, nor to speake any thing of that wherof I am accused and condemned to dye, but I pray God save the king and send him long to reigne over you, for a gentler nor a more mercyfull prince was there never: and to me he was ever a good, a gentle, and sovreigne lorde. And if any persone will medle of my cause, I require them to iudge the best. And thus I take my leave of the worlde and of you all, and I heartely desire you all to pray for me.
O lorde have mercy on me, to God I comende my soule’.¹

Letzte Worte Anne Boleyns bei Ihrer Hinrichtung 1536.

¹ Norton, Elizabeth, *The Anne Boleyn Papers*, Gloucestershire: Aberley Publishing 2013, S160f.

Danksagung

Ich möchte den Rahmen dieser Diplomarbeit nutzen, um einigen Menschen zu danken, die maßgeblichen Einfluss auf die Fertigstellung hatten.

Zuerst möchte ich meinen Eltern und Geschwistern danken, die mich immer unterstützt und mein Studium erst ermöglicht haben. Für den unermüdlichen Rat, die aufmunternden Worte und das Zwischenlektorat dieser Arbeit danke ich insbesondere meiner Schwester Alexandra, meinem Freund Almedin, sowie Barbara und Wi.

Brigitte danke ich für die zeitliche Ermöglichung dieser Arbeit und ein stets offenes Ohr. Des Weiteren danke ich Julia und Christian, die mit mir gemeinsam diese letzte Phase des Studiums gemeistert haben und ebenfalls stets mit Rat und Tat zur Stelle waren.

Meiner Betreuerin Dr. habil. Andrea Seier, M.A. danke ich herzlich für die wissenschaftliche Betreuung dieser Arbeit.

Genderhinweis

In der vorliegenden Arbeit wird zugunsten der besseren Lesbarkeit auf eine gendergerechte Formulierung verzichtet. Bei personenbezogenen männlichen Formulierungen sind stets Frauen und Männer in gleichem Maße gemeint.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	5
<i>I. Theorie</i>	7
1. Begriffsbestimmungen	7
1.1 Populär	7
1.2 Darstellung	8
1.3 Charakterisierung	9
1.4 Figur	10
2. Modell Paläo- und Neo-Fernsehen	12
2.1 Paläo-Fernsehen	13
2.2 Neo-Fernsehen	14
2.3 Programmgestaltung	15
2.4 Was hat sich verändert?	16
2.4.1 Sex im Fernsehen	17
3. Geschichte im Fernsehen.....	20
3.1 (Historien-) Format	20
3.2 Biografien in Film und Fernsehen	23
3.2.1 Frühe Neuzeit in Film und Fernsehen	25
4. Anne Boleyn.....	28
4.1 Biografie	28
4.2 Historiographische Darstellung	35
4.2.1 Anne Boleyn in der Geschichtsschreibung	35
4.2.2 Entwicklungstendenzen	41
4.3 Äußeres Erscheinungsbild	42
4.3.1 Schriftliche Quellen	43
4.3.2 Portraits	44
4.4 Charakter	50
4.4.1 Persönlichkeit	50
5. Weitere Elemente der Analyse.....	51
5.1 Farbsymbolik der Kostüme	51
5.2 Filmanalytische Werkzeuge.....	53
5.2.1 Kamera.....	53
5.2.1.1 Einstellungsgrößen.....	53

5.2.1.2 Kameraperspektiven und -bewegungen.....	55
5.2.2 Licht.....	56
5.2.3 Schnitt.....	56
II. Analyse.....	58
6. The Six Wives of Henry VIII	58
6.1 Allgemeines	58
6.2 Überblick.....	58
6.2.1 Folge 1: Catherine of Aragon.....	58
6.2.2 Folge 2: Anne Boleyn.....	59
6.3 Optische Darstellung.....	59
6.3.1 Physische Merkmale.....	60
6.3.1.1 Augen.....	60
6.3.1.2 Haare und Kopfbedeckung.....	62
6.3.1.3 Hals.....	66
6.3.1.4 Kostüm.....	68
6.3.2 Pieces of Evidence	72
6.4 Charakterisierung	72
6.4.1 Explizite Figurencharakterisierung - Fremdkommentare	72
6.4.2 Explizite Figurencharakterisierung - Eigenkommentare	75
6.5 Darstellung sexueller Beziehungen	77
6.6 Fazit	80
7. The Tudors	81
7.1 Allgemeines	81
7.2 Überblick.....	81
7.2.1 Staffel 1	81
7.2.2 Staffel 2	83
7.3 Optische Darstellung.....	85
7.3.1 Physische Merkmale.....	85
7.3.1.1 Augen.....	87
7.3.1.2 Haare und Kopfbedeckung.....	91
7.3.1.3 Hals.....	96
7.3.1.4 Kostüm.....	98
7.3.2 Pieces of Evidence	103
7.4 Charakterisierung	105
7.4.1 Explizite Figurencharakterisierung - Fremdkommentare	106
7.4.2 Explizite Figurencharakterisierung - Eigenkommentare	107

7.5 Darstellung sexueller Beziehungen	110
7.6 Fazit	117
III. Resümee	118
Literaturverzeichnis	121
Bibliografie.....	121
Internetquellen.....	124
Filmografie	125
Abbildungsverzeichnis	127
Zusammenfassung.....	130
Abstract.....	131
Curriculum Vitae	132

Einleitung

Das Leben Anne Boleyns dient seit der Frühzeit des Kinos als thematische Vorlage und wurde später auch vom Fernsehen aufgegriffen. Die erste Fernsehserie, die Anne Boleyn im Rahmen ihrer Ehe mit Heinrich thematisierte, ist die BBC Mini-Serie *The Six Wives of Henry VIII* aus dem Jahr 1970. Für beinahe vierzig Jahre blieb es die einzige dramatische Auseinandersetzung dieser historischen Person in TV-Serienform. Erst im Jahr 2007 wurde sie mit *The Tudors* in 20 Folgen erneut im Rahmen dieses Formats dargestellt.

In dieser Arbeit soll untersucht werden, inwiefern sich die Wissensvermittlung im Fernsehen verändert hat. Diese Vermittlung soll am Beispiel Anne Boleyns und der Art und Weise ihrer Darstellung und Charakterisierung in populären TV-Serienformaten ermittelt werden. Die Autorin dieser Arbeit geht davon aus, dass es zwischen dem Paläo- und dem Neo-Fernsehen große Unterschiede hinsichtlich der Darstellung und der Interpretation von Wissen gibt. Das Untersuchungsmaterial besteht aus den zwei genannten Fernsehserien. Eine davon wird in der Zeit des Paläo-, die andere beim Neo-Fernsehen verortet. In beiden Serien wird die historische Person Anne Boleyn interpretiert. Diese Konstellation erlaubt es, die Darstellung derselben historischen Persönlichkeit mit derselben Geschichte in zwei unterschiedlichen Epochen des Fernsehens zu analysieren.

Die Hypothese dieser Arbeit lautet, dass das Paläofernsehen sich bei der Vermittlung von Wissen stärker auf wissenschaftlich gesicherte Quellen bezieht und diese möglichst getreu dem aktuellen Stand der Erkenntnisse wiedergibt. Das Neofernsehen hingegen stellt bei der Wissensvermittlung (derselben historischen Figur) die personalisierenden und unterhaltenden über die pädagogischen Elemente. Dieser Unterschied des Kommunikationsauftrages wird in dieser Arbeit vor allem an einem Merkmal herausgearbeitet, nämlich an der Darstellung von Sexualität. Während Sex im „alten“ Fernsehen als Tabuthema lediglich angedeutet wird, bekommt es im „neuen“ mehr Raum und ordnet sich der Unterhaltungsabsicht unter.

Diese Arbeit gliedert sich in zwei große Teile. Im Theorieteil werden zuerst die grundlegenden Begriffe der Arbeit konkretisiert, um anschließend das Erkenntnisinteresse zu formulieren. Danach wird das Modell des Paläo- und Neo-Fernsehens nach Roger Casetti und Francesco Odin beschrieben. Basierend auf der Biografie der historischen Person Anne Boleyn und der Entwicklung ihrer Darstellung in der Geschichtsschreibung wird dieser erste Teil mit der

Festlegung der zu untersuchenden Merkmale abgeschlossen. Dabei handelt es sich um physische Merkmale die wiederholt in der Geschichtsschreibung durch gesicherte Quellen dargestellt werden, ebenso wie Charaktereigenschaften die der historischen Person zugeschrieben werden. Diese Charakteristika werden anschließend im zweiten Teil analysiert und anhand der Darstellungsweise von sexuellen Beziehungen wird die hypothetische Zuordnung zum Paläo- und Neo-Fernsehen überprüft.

Im Analyseteil werden jene Folgen bearbeitet, in denen Anne Boleyn thematisiert wird. Bei der Serie *The Six Wives of Henry VIII* handelt es sich um die ersten beiden Folgen und bei *The Tudors* um die ersten beiden Staffeln, insgesamt also um 20 Folgen.

I. Theorie

1. Begriffsbestimmungen

In diesem Kapitel sollen die zentralen Begriffe des Untertitels *Darstellung und Charakterisierung Anne Boleyns in populären Historienformaten unter den Bedingungen des Paläo- und Neo-Fernsehens* definiert werden, um deren Verwendung in der vorliegenden Arbeit zu begründen und das Erkenntnisinteresse zu konkretisieren. Die Begriffe sind „populär“, „Darstellung“, „Charakterisierung“ sowie „Figur.“

1.1 Populär

Es lassen sich zwei grundlegende Bedeutungen des Wortes populär festhalten. Erstens: Thomas Hecken bestimmt den Begriff in seinem Buch *Populäre Kultur* wie folgt:

„Populär ist, was viele beachten. Populäre Kultur zeichnet sich dadurch aus, dass sie dies ständig ermittelt. In Charts, durch Meinungsumfragen und Wahlen wird festgelegt was populär ist und was nicht. [...] aus ihnen beziehen viele ihre Meinung darüber, was populär ist, und richten sich danach.“¹

Populär ist nach Hecken demnach ein Begriff, der einerseits gesellschaftlich bestimmt wird und andererseits auf Erhebungen basiert. Gleichzeitig sind seiner Meinung nach Meinungserhebungen immanenter Bestandteil der Populärkultur.

Gilbert Magnus versucht zusätzlich eine deskriptive Annäherung: „Festhalten könne man auf jeden Fall, dass die populäre Kultur mit ‚Vergnügen‘ zu tun habe. [...] Aber wie der Spaß zustande komme, darüber habe die Forschung keine gesicherten Auskünfte zur Verfügung.“²

Trotz zahlreicher Diskurse gibt es keine einheitliche Theorie zu populärer Kultur. Etabliert haben sich lediglich Einführungen zu unterschiedlichsten Modellen und Ansätzen.³

Zweitens: Populär kann als eine gemeinverständliche Art der Darstellung verstanden werden. Komplexe Inhalte werden auf das Einfachste heruntergebrochen und dadurch auch ohne

¹ Hecken, Thomas (Hrsg.), *Populäre Kultur. Mit einem Anhang ›Girl und Popkultur‹*, Bochum: Posth Verlag 2006, S. 85.

² Magnus, Gilbert, „Die populäre Literatur als Textsorte? Eine Begriffsbestimmung“, in: Agard, Olivier/Helmreich, Christian, *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*, Vinckel-Roisin, Hélène (Hrsg.), Frankfurt am Main: V&R unipress 2011, S. 413f.

³ Vgl. Magnus, „Die populäre Literatur als Textsorte? Eine Begriffsbestimmung“, in: Agard, *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*, S. 413f.

Vorwissen rezipierbar. Die Art der Wissensvermittlung ist für ein breites Publikum, nicht für ein Fachpublikum, ausgelegt.⁴

In der vorliegenden Arbeit wird populär als eine gemeinverständliche Art der Darstellung aufgefasst. Magnus führt dazu weiter aus: „Eine solche Definition betont die etymologische Bedeutung des Adjektivs ›populär‹, [...] [welche] besonders auf die Ausdrucksweise in Form von geschriebenen oder gesprochenen Texten verweist.“⁵ Der Begriff klammert den Ansatz aus, dass populär mit Vergnügen und massenmedialem Konsum zusammenhänge. Für diese Arbeit ist die Art der Wissensvermittlung und Wissensdarstellung in den ausgewählten Historienformaten von Bedeutung und nicht deren Popularität.

1.2 Darstellung

Der Begriff der Darstellung deckt ein breites wissenschaftliches Feld ab. Angefangen von Aristoteles' Mimesis, über die Darstellung im Rahmen des Spiels bis zur Figuren- und Selbstdarstellung, handelt es sich bei der theatralen Darstellung bereits um einen Begriff, dessen Diskussion den Rahmen dieser Arbeit weit übersteigen würde.⁶ Im Folgenden soll die Bedeutung des Wortes Darstellung kurz erläutert und für den Gebrauch in dieser Arbeit eingegrenzt werden.

Im künstlerisch-theatralen Wortschatz ist mit Darstellung die Verkörperung einer Rolle gemeint.⁷ Unterschieden werden muss zwischen der intendierten und der ungeplanten Wirkung, die im Darstellungsmoment entsteht und im Rezipienten hervorgerufen wird.⁸

Bei der Figurendarstellung steht der Schauspieler mit seinen persönlichen Charakteristika im Spannungsfeld zur dargestellten Figur. Die Umsetzung und Wirkung lassen sich nur bedingt planen, denn körperlicher Ausdruck und Darstellung werden bei jeder Vorführung neu verhandelt. Letzten Endes bestimmt der Akteur in seiner künstlerischen Umsetzung und seiner

⁴ Magnus, „Die populäre Literatur als Textsorte? Eine Begriffsbestimmung“, in: Agard, *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*, S. 413.

⁵ Magnus, „Die populäre Literatur als Textsorte? Eine Begriffsbestimmung“, in: Agard, *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*, S. 413.

⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Warstat, Mathias (H.g.), J. B. Metzler: Stuttgart, Weimar 2005, S. 55ff; Vgl. Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hrsg.), *Was heisst »Darstellen«?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 7.

⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.55.

⁸ Fischer-Lichte, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.56.

körperlichen Charakteristik die Figurendarstellung.⁹ Sie wird „eine ganz und gar selbständige Schöpfung“¹⁰.

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff Darstellung verwendet, wenn die Umsetzung der Figur Anne Boleyn in einem Historienformat betrachtet wird. Für die Analyse werden dafür spezifische Aspekte der Darstellung betrachtet.

1.3 Charakterisierung

Charakterisierung bezeichnet in diesem Zusammenhang die Erschaffung eines Charakters in einem literarischen bzw. künstlerischen Kontext, entweder durch einen Dramaturgen oder Schauspieler.¹¹ Die Grundlage der Charakterisierung einer Figur findet meist textbasiert statt und wird erst im zweiten Schritt filmisch umgesetzt. Sandra Poppe schreibt zum Verhältnis von literarischer und filmischer Charakterisierung:

„Innerhalb des Textes kann eine Figur durch ein einzelnes Adjektiv grob charakterisiert werden, beispielsweise als ›schön‹ oder ›attraktiv‹. Will der Regisseur diese äußerliche Charakterisierung in den Film umsetzen, so muß [sic!] er einen Schauspieler auswählen und ausstatten, der diese Eigenschaften erfüllt.“¹²

Es lässt sich zum einen eine äußerliche Charakterisierung feststellen, welche sich auf die externen Attribute eines fiktiven Charakters bezieht. Im Gegensatz dazu gibt es die innerliche Charakterisierung. Beide Varianten sind von großer Bedeutung für diese Arbeit. Poppe führt diesbezüglich weiter aus:

„Auch diese [innerliche Charakterisierung, Anm. d. V.] kann im Text sehr einfach bezeichnet werden, beispielsweise durch das Adjektiv ›niederträchtig‹. Natürlich bietet auch der Film eine Charakterisierung seiner Figuren, die ebenso komplex und subtil sein kann wie im Text. Diese funktioniert allerdings über äußerliche Merkmale und Handlungen der Figur, selten aber über eine konkrete Bezeichnung.“¹³

⁹ Vgl. Scheurle, Christoph (Hrsg.), *Die deutschen Kanzler im Fernsehen. Theatrale Darstellungsstrategien von Politikern im Schlüsselmedium der Nachkriegsgeschichte*, Transcript: Bielefeld 2009, S. 48, S. 65.

¹⁰ Simmel, Georg, „Zur Philosophie des Schauspielers“, in: Rapp, Uri (Hrsg.), *Rolle, Interaktion, Spiel Eine Einführung in die Theatersoziologie*, Wien: Böhlau 1993, S. 432.

¹¹ Vgl. Harrison, Martin (Hrsg.), *Language of Theatre*, Manchester: Carcanet Press² 1998, S. 51.

¹² Poppe, Sandra, *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, Lamping, Dieter (Hrsg.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 110.

¹³ Poppe, *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, S. 110.

Die innerliche Charakterisierung lässt sich textuell mit wenigen Adjektiven kommunizieren. Bei der filmischen Umsetzung müssen diese Adjektive auf äußere Attribute der Figur, Handlungsstränge oder durch Dialoge anderer Figuren übertragen werden. Die Charakterisierung fordert weiters eine Interpretationsleistung vom Rezipienten, da er die abwesende Komponente, ob Bild oder Text, ergänzen muss. „Die Gegenüberstellung zeigt, daß [sic!][...] visuelle Beschreibungen und Repräsentationen in Text und Film einen bedeutenden Anteil haben, da sie der Gestaltung der fiktionalen Welt und zugleich der Bedeutungsvermittlung dienen.“¹⁴

In der vorliegenden Arbeit wird unter Charakterisierung die innerliche und äußerliche Charakterisierung verstanden. Beide müssen bei der filmischen Darstellung wie erwähnt durch Leistungen verdeutlicht werden. Diese Leistungen werden im Analysekapitel konkret untersucht. Anhand einer expliziten Figurencharakterisierung durch Eigen- und Fremdkommentare¹⁵ soll die innerliche Charakterisierung der Figur in den ausgewählten Historienformaten textuell skizziert werden.

1.4 Figur

In der vorliegenden Arbeit wird häufig vom Begriff Figur gesprochen. Nachfolgend soll der Begriff definiert werden, um seine Verwendung abzugrenzen.

„(lat. Figura: Gestalt, Aussehen; Bild, Erscheinung; engl. figure, character; frz. figure, personnage: Gestalt, Erscheinung). [...] Im Theater versteht man unter F.[Figur. Anm. d. V.] eine Gestalt die auf der Bühne in Erscheinung tritt und aktiv oder passiv an einer Handlung oder einem Geschehen teilnimmt. Hierbei handelt es sich in der Regel um leibhafte Personen, aber auch Puppen (Figurentheater) und Objekte (Maschinentheater) können F.en. [Figuren. Anm. d. V.] genannt werden. Bei diesem engeren Verständnis werden auch nicht unmittelbar wahrnehmbare, innere Eigenschaften zum komplex F. [Figur. Anm. d. V.] gezählt.“¹⁶

Es lässt sich folglich festhalten, dass eine Figur fiktiv ist und sich aus einem komplexen Zusammenspiel von inneren und äußeren Eigenschaften konstituiert. Sie wird nicht

¹⁴ Poppe, *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, S. 111.

¹⁵ Vgl. Beil, Benjamin/ Kühnel, Jürgen/ Neuhaus, Christian, *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, München: Wilhelm Fink Verlag 2012, S. 249.

¹⁶ Fischer-Lichte, Metzler Lexikon Theatertheorie, S.104.

zwangsläufig an einem menschlichen Schauspieler festgemacht. Puppen oder Gegenstände können ebenfalls die Merkmale einer Figur besitzen und als solche agieren.

Jens Eder entwirft in seiner Publikation *Die Figur im Film* folgende Annäherung an einen Definitionsversuch zum Begriff Figur: „Eine Figur ist ein wiedererkennbares fiktives Wesen mit einem Innenleben - genauer: mit der Fähigkeit zur mentalen Intentionalität.“¹⁷

Eine Figur besitzt also auch eine innere Komplexität und lässt sich eindeutig von anderen Figuren und ihrem Umfeld unterscheiden. Sie ist wiedererkennbar. Dieser Wiedererkennungswert darf allerdings nicht mit unserer Vorstellung „eines sogenannten Charakters [verwechselt]“¹⁸ werden. Eine Figur ist keine „anthropomorphe Einheit“¹⁹, sie existiert nur im Rahmen des jeweiligen Spiels und ist an „die jeweiligen Vorstellungen der Spieler“²⁰ geknüpft.

In und während jeder Vorstellung kann sich das Verhältnis von Spiel und Figur, aber auch von Schauspieler und Rolle stetig neu konstituieren. In der Theatertheorie wird davon ausgegangen, dass die Figur aus beiden Teilen, Schauspieler und Rolle, besteht. Je nach Darstellungsmoment und Vorführung verlagert sich die Gewichtung der beiden Teile. Der Sinn und die Tragweite einer Figur manifestieren sich demnach erst durch eine spezifische Umsetzung und werden letztlich dadurch erkennbar.²¹

Der Begriff Figur ist für diese Arbeit zentral, um die historische Person Anne Boleyn von ihrer filmischen Umsetzung abzugrenzen. Die Figurendarstellung fußt auf Quellen und Berichten über die historische Person, ist aber nicht mit ihr gleichzusetzen. In dieser Arbeit wird unter dem Begriff Figur das Produkt der medialen Umsetzung der historischen Quellen und die spezifische Darstellung durch eine Schauspielerin verstanden.

¹⁷ Eder, Jens (Hrsg.), *Die Figur im Film. Grundlage der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren 2008, S. 64.

¹⁸ Schwind, Klaus, „Theater im Spiel – Spiel im Theater. Theoretische Überlegungen zu einer theaterwissenschaftlichen Heuristik“, in: *Weimarer Beiträge Nr.3*, 43. Jahrgang 1997, S. 430f.

¹⁹ Schwind, „Theater im Spiel – Spiel im Theater. Theoretische Überlegungen zu einer theaterwissenschaftlichen Heuristik.“ in: *Weimarer Beiträge Nr.3*, S. 430f.

²⁰ Schwind, „Theater im Spiel – Spiel im Theater. Theoretische Überlegungen zu einer theaterwissenschaftlichen Heuristik“, in: *Weimarer Beiträge Nr.3*, 430f.

²¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 105.

2. Modell Paläo- und Neo-Fernsehen

Das Konzept des Paläo- und Neo-Fernsehens beruht ursprünglich auf einem Aufsatz zur „verlorenen Transparenz“ von Umberto Eco aus den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts.²² Es handelt sich dabei um ein Modell, welches den Wandel des europäischen Fernsehens in alt und neu unterteilt. Eco schaffte damit einen dichotomen Modellbezug für die veränderte Fernsehlandschaft im Europa der 1980er Jahre.²³

Die Ansätze Ecos wurden von den beiden Medienwissenschaftlern Francesco Casetti und Roger Odin aufgegriffen. Sie setzen dessen Einteilung in das alte und neue Fernsehen mit der Semio-Pragmatik in Bezug und skizzieren dadurch ein Erkenntnismodell für die Veränderung der italienischen Fernsehlandschaft.

Anfang der 90er Jahre entwickelte Roger Odin die Semio-Pragmatik. Diese beschäftigt sich über die „Semantik“ und die „Syntax“ einer Produktion hinaus damit, „wie Filme verstanden werde[n].“²⁴ Das heißt es werden nicht nur die filmischen Stilmittel einer Produktion betrachtet, vielmehr offenbart sich die Bedeutung in den Rezeptionsbedingungen. Das Umfeld des Zuschauers trägt folglich maßgeblich dazu bei die Bedeutung eines Films festzumachen. „So kann derselbe Film in einen Rahmen als Fiktion, im anderen als Dokument [z.B. über die Gesellschaft oder über die Persönlichkeit des Regisseurs] betrachtet werden.“²⁵ Auf Grundlage dessen, haben Francesco Casetti und Roger Odin nicht nur die stilistischen Mittel der Fernsehproduktionen betrachtet, sondern sind weiters auch auf die Veränderungen des Fernsehprogramms und des Kommunikationsauftrags eingegangen.²⁶ Nachfolgend wird das Modell des Paläo- und Neo-Fernsehens, nach Casetti und Odin, dargelegt und der Wandel charakteristischer Eigenschaften dargelegt.

²² Ganz-Blättler, Ursula, „Die (Fernseh-)Fiktion als Gemeinschaftswerk(en) und kulturelle Teilhabe“, in: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hrsg.), *Kultur - Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden: VS Verlag⁴ 2008, S. 294.

²³ Vgl. Schmidt, Kerstin (Hrsg.), *The Theater of Transformation. Postmodernism in American Drama*, Amsterdam: Rodopi 2005, S. 79.

²⁴ Wulff, Hans Jürgen, *Semiopragmatik*, <http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7753>; Zugriff am: 07.01.2015.

²⁵ Wulff, *Semiopragmatik*, <http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7753>; Zugriff am: 07.01.2015.

²⁶ Casetti, Francesco, Odin, Roger, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelmann, Ralf, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, Thiele, Matthias (Hrsg.), Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2001, S. 313-333.

2.1 Paläo-Fernsehen

Mit dem Begriff des Paläo-Fernsehens ist das Fernsehen bis etwa Ende der 1970er Jahre gemeint.²⁷ Eine genaue zeitliche Verortung lässt sich allerdings nicht konstatieren, da es zu länder- und produktionsspezifischen Unterschieden gekommen ist. Das Paläo-Fernsehen wird aus der Perspektive der Semio-Pragmatik als „Institution“ skizziert: „Unter ›Institution‹ verstehen wir eine Struktur, die in ihrem eigenen Raum den Rekurs auf diesen oder jenen Kommunikationsvertrag vorschreibt.“ Während zum Beispiel der Spielfilm auf einem fiktiven Kommunikationsvertrag aufbaut, ist das alte Fernsehen einem pädagogischen Zweck verschrieben. Es hat zum Ziel die Allgemeinheit, ähnlich einer Klassenzimmeranordnung, durch hierarchisch vermitteltes Wissen zu bilden und zu erziehen.²⁸ Charakteristisch für die pädagogische Kommunikation ist die Trennung zwischen Wissenden (Lehrer=Fernsehen) und Unwissenden (Schüler=Zuschauer) sowie der dirigistische Ton in der Vermittlung.²⁹ Das Programm gestaltet sich im Paläo-Fernsehen als eine Abfolge von abgegrenzten Sendungen.³⁰

„Das Paläo-Fernsehen liefert seinen Zuschauern die Anweisung, seinen Sendungen verfügbar zu sein und liefert ihnen die Mittel um die jeweiligen Verträge problemlos zu identifizieren: eindeutige Aufteilung der Sendungen nach Genres (Spielfilme, Serien, Nachrichten, Sport, Kultursendungen, Unterhaltungssendungen usw.); Zielgruppenorientierung: Sendungen für Kinder, Sendungen für Senioren [...], Sendungen für Automobil- und Motorradbegeisterte [...]“³¹

Die Sendungen sind in Genres unterteilt, die einen spezifischen Kommunikationsauftrag im Programm vorab kommunizieren und den Zuschauer an festen Sendeplätzen³² auf geforderte „Operationen der Sinn- und Affekterzeugung“³³ vorbereiten.

²⁷ Keilbach, Judith (Hrsg.), *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*, Münster: Lit² 2010, S. 27.

²⁸ Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 312.

²⁹ Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 312f.

³⁰ Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 314.

³¹ Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 313.

³² Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 314.

³³ Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 314.

Festgehalten werden kann, dass im Palão-Fernsehen die Rollen zwischen Wissenden und Unwissenden klar verteilt sind und der pädagogische Kommunikationsauftrag im Zentrum der Wissensvermittlung steht.

2.2 Neo-Fernsehen

Das Neo-Fernsehen distanziert sich von der hierarchischen oder pädagogischen Kommunikationsstruktur. Der Zuschauer wird hier nicht zum Zuhören und Lernen, sondern zur Partizipation aufgefordert. Er übernimmt im Neo-Fernsehen neue Rollen: er ist nun als Studiogast in der Sendung präsent, hat mittels Abstimmung die Möglichkeit, aktiv auf den Verlauf einer Sendung einzuwirken, sitzt zu Hause vor dem Bildschirm und bewertet das Gesehene. Die Rolle des Zuschauers erweitert sich, weg vom bloßen Rezipienten hin zum Teilnehmer.³⁴ Das Neo-Fernsehen fordert Partizipation und fragt nach der Meinung, im Gegenzug fordert es Zuschauerzeit. Die dirigistisch-pädagogische Kommunikation weicht einem alltäglichen Geplauder und durch die Einbindung des Zuschauers in die Formate strukturieren vermehrt alltägliche Bezugspunkte das Programm.³⁵ Von der Unterhaltungs- bis zur Nachrichtensendung lässt sich die Inszenierung des Privaten feststellen. „Nicht einmal die fiktionalen Genres entkommen dieser Bewegung: Die Personen nähern sich dem ‚gemeinen Volk‘ und die Szenerie den alltäglichen Schauplätzen; [...]“³⁶

Das Neo-Fernsehen setzt auf Nähe, anstelle der Höflichkeitsform wird das Du-Wort vorgezogen und das Privateste, auch von Stars, wird unverblümt gezeigt.³⁷ Dies äußert sich symptomatisch im Aufgreifen von „zwei Themen[, die] im Palão-Fernsehen bis dahin quasi tabu gewesen sind: Sex und Geld;“³⁸ Das Thema Geld wird in Unterhaltungsformaten wie der Schuldenberatung, Fachsendungen wie dem Börsenmagazin, aber auch in der Werbung aufgegriffen. Gleiches gilt für das Thema Sex, wie im Kapitel 2.4.1 weiter ausgeführt werden wird.

³⁴ Vgl. Casetti/Odin, „Vom Palão- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 315.

³⁵ Vgl. Casetti/Odin, „Vom Palão- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 316.

³⁶ Casetti/Odin, „Vom Palão- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 317.

³⁷ Vgl. Casetti/Odin, „Vom Palão- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 316.

³⁸ Vgl. Casetti/Odin, „Vom Palão- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 317.

Das Neo-Fernsehen hat den institutionellen Anspruch der pädagogischen Kommunikation aufgegeben. Im Zentrum stehen „der Austausch von Meinungen“ und die Absicht ein Näheverhältnis zum Zuschauer herzustellen.³⁹

2.3 Programmgestaltung

Der Wandel zum Neo-Fernsehen schlägt sich deutlich in der Art der Programmstrukturierung nieder. Wie bereits erwähnt, gab es im Paläo-Fernsehen klar abgegrenzte Sendungen, die sich zu gewohnten Zeiten mit spezifischen Themen beschäftigten. Dem Zuschauer wurde dadurch eine Vorbereitungszeit ermöglicht, um sich auf den kommenden Kommunikationsvertrag und den damit einhergehenden Sinn- und Affekterzeugungen einzustellen. Im Neo-Fernsehen hingegen ist das Programm von Omnibussendungen, Einschüben und Ankündigungen bestimmt. Eine Sendung geht dadurch fließend in die nächste über. Trailer, Ausschnitte und Einschübe laden zum Verweilen ein, da für den Zuschauer nicht mehr erkenntlich ist, wo eine Sendung aufhört und die nächste beginnt. Der dadurch entstehende Eindruck des kontinuierlichen Programmflusses (*flow*) ist typisch für das Programm des Neo-Fernsehens.⁴⁰

Die Produktionen des Neo-Fernsehens sind an kein spezifisches Publikum mehr gerichtet. Jeder soll angesprochen werden, mit dem Ziel, möglichst viele Zuschauer zum Bleiben zu bewegen. Folglich macht „die traditionelle Einteilung in Genres [...] einem allgemeinen Mischmasch Platz“⁴¹, das sich in der inhaltlichen Konzeption niederschlägt. Die bereits erwähnten Omnibussendungen nehmen fragmentarisch eine Vielzahl an Themen auf, die in kurzen Sequenzen alle Geschmäcker bedienen. Sie sind „gleichzeitig Unterhaltung, Nachricht, Spiel, Spektakel, Werbspot [sic!] [...]“⁴² Aus der Vielzahl der Themen ergibt sich die typische Hyperfragmentierung, determiniert durch Einschübe, vor allem von Werbeblöcken. Die

³⁹ Vgl. Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelmann, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 316.

⁴⁰ Vgl. Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelmann, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 320ff.

⁴¹ Vgl. Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelmann, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 321.

⁴² Vgl. Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelmann, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 323.

Aussage und Zusammensetzung der Sendungen verändert sich durch die Einschübe und Ansagen, was sich in „Metabildern“⁴³ äußert.

Im Neo-Fernsehen wird der dirigistische Ton gegen den Eindruck der Nähe ausgetauscht und Wissensvermittlung mit einem pädagogischen Auftrag wird durch Unterhaltung ersetzt. Das Programm entwickelt den Eindruck der Kontinuität und erschwert eine Abgrenzung der einzelnen Sendungen. Dadurch entsteht der Eindruck des charakteristischen Programmflusses des Neo-Fernsehens.

2.4 Was hat sich verändert?

Der pädagogische Kommunikationsvertrag, welcher es dem Zuschauer erlaubt, der Erzählung rational und emotional zu folgen, weicht im Neo-Fernsehen einer ungerichteten Kommunikation, die ihn lediglich im Rhythmus der „Bilder und Geräusche [...] leben und beben“⁴⁴ lässt. Dies führt zu einer Indifferenz gegenüber dem Gesehenen. Während die Klassenzimmerkonstellation des Palão-Fernsehens noch einen gemeinsamen Raum bildete, rezipiert im Neo-Fernsehen jeder für sich allein. Es stellt sich als „asoziales Modell“ heraus, das nur oberflächlich vorgibt, kommunikativ zu sein.⁴⁵ Auch die Art der Sendungen hat sich im Vergleich zum Palão-Fernsehen verändert, wo die Sendungen im Stil des „Schulfernsehens“ konzipiert und die Distanz zum Zuschauer gewahrt wurden. Beim Neo-Fernsehen lässt sich eine Zunahme an emotionalen und affekterzeugenden Elementen bei den Produktionen verbuchen, die eine Nähe zum Zuschauer herstellen soll und das Bedürfnis nach Unterhaltung befriedigt.⁴⁶

Des Weiteren bietet es Platz, zur Diskussion unterschiedliche Lebensansichten und Meinungen, unter anderem in den charakteristischen Talkshows. Neo-Fernsehen positioniert sich damit als ein Ort, an dem „gesellschaftliche Konflikte und Widersprüche aus verschiedenen Positionen

⁴³ Vgl. Casetti/Odin, „Vom Palão- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 324f.

⁴⁴ Casetti/Odin, „Vom Palão- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 329.

⁴⁵ Vgl. Casetti/Odin, „Vom Palão- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 330.

⁴⁶ Vgl. Casetti/Odin, „Vom Palão- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelman, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 316f.

erörtert werden können“.⁴⁷ Eine sinnstiftende oder erklärende Funktion ist per se nicht vorhanden.

Casetti und Odin gehen in ihrem semio-pragmatischen Ansatz des Paläo- und Neo-Fernsehens von der italienischen Fernsehlandschaft zu einer Zeit aus, in welcher öffentlich-rechtliche Sender privatisiert wurden. Entsprechend negativ fallen die Darstellungen zum Neo-Fernsehen aus. Sie sehen das Modell aber als einen länderübergreifenden Erklärungsansatz an, der auf den weltweiten Wandel des Fernsehmarktes eingeht.⁴⁸ Wenngleich die Einteilung in altes und neues Fernsehen bei der Modellbildung behilflich ist, so verlief der Wandel graduell, denn „[in] der Praxis haben wir es immer mit einer Mischung aus paläo- und neo-televisuellen Strukturen zu tun,“⁴⁹

Auf Grundlage der Ausführungen von Casetti und Odin soll im Rahmen des Analysekapitels die Darstellung und Charakterisierung Anne Boleyns betrachtet werden, und damit auch, wie sich die Wissensvermittlung in Bezug auf die historischen Quellen verändert hat.

2.4.1 Sex im Fernsehen

Die Darstellung des Themas Sex ist nach Casetti und Odin eine Charakteristik des Neo-Fernsehens. Anhand dieser soll im Analysekapitel die eindeutige Zuordnung der Historienformate zum Paläo- oder Neo-Fernsehen vorgenommen werden. In aktuellen Kapitel wird daher vertiefend auf die Veränderung der Darstellung sexueller Beziehungen im Fernsehen eingegangen.

Sex im Fernsehen und die einhergehende Darstellungsweise von sexuellen Inhalten ist in den letzten vier Jahrzehnten zunehmend expliziter und realistischer geworden, auch als eine Konsequenz der sexuellen Revolution der 1960er Jahre.

⁴⁷ Keilbach, Judith, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*, S. 27.

⁴⁸ Vgl. Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen. Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelmann, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 330f.

⁴⁹ Casetti/Odin, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen, Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelmann, et al., *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, S. 330.

„Television’s handling of sex in the 1970s presented a negotiation between long-standing values, mores, and norms and the challenges to them posed by the sexual revolution. [...] Television of the 1970s shaped the way that American culture would think and talk about sex for years to come.“⁵⁰

Zur veränderten Darstellung kommt ein quantitativer Wandel hinzu, der sich ebenfalls seit den 1970er Jahren beobachten lässt und der seit Ende der 90er Jahre zunimmt: Eine Studie der University of Arizona analysierte das Ausmaß und die Art von sexuellen Darstellungen im Fernsehen. Zum Vergleich wurden die Jahre 1998, 2002 und 2005 herangezogen. Im Vergleichszeitraum stieg die Darstellung sexueller Inhalte zur Primetime von 67 auf 71 und 2005 bereits auf 77 Prozent an.⁵¹

Trotz der Zunahme stellt das Thema für Fernsehproduzenten nach wie vor eine Kontroverse dar, was sich zum Beispiel beim Superbowl 2004 zeigte, als Janet Jackson mit entblößter Brust in der Halbzeitpause zu sehen war. Trotz konstantem Kontakt mit sexuellen Inhalten reagierten die Zuschauer empört, worauf die zahlreichen Klagen gegen den Sender Rückschluss geben.⁵²

Das Fernsehen greift thematisch auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen zurück und stellt diese dar, auch in Bezug auf Sexualität. So war die parodistische Seifenoper *Soap* Ende der 1970er Jahre das erste Format, das einen homosexuellen Mann darstellte, ohne ihm eine negativ konnotierte Persönlichkeit zuzuschreiben.⁵³ „Billy Crystal played Jodie, the first gay character on mainstream U.S. TV to be depicted as neither sad, bad nor mad. Jodie was a more or less regular guy who happened to be gay.“⁵⁴ Mit der Durchsetzung der Schwulenrechte in den 1980er und 90er Jahren etablierten sich in Amerika auch homosexuelle Charaktere in Unterhaltungssendungen, wie zum Beispiel *Will & Grace*.

Der Wandel erstreckte sich auch auf die Art und Weise, wie sexuelle Beziehungen, aber auch Geschlechterstereotypen dargestellt wurden. Die Fernsehserie *Beverly Hills 90210* zum Beispiel stellte bereits Ende der 1990er Jahre sexuelle Beziehungen von Jugendlichen und jungen Erwachsenen realitätsnah dar. Und *Buffy the Vampire Slayer*, welche etwa zur gleichen Zeit entstand, gilt als Vorreiter für emanzipierte Frauenrollen in Fernseh Dramen.⁵⁵ „No longer were female characters in TV drama mere decoration on hand to provide tears or emotional

⁵⁰ Levine, Elana (Hrsg.), *Wallowing in Sex. The New Sexual Culture of 1970s American Television*, Durham/London: Duke University Press 2007, S. 15.

⁵¹ Vgl. Levine, *Wallowing in Sex. The New Sexual Culture of 1970s American Television*, S. 15.

⁵² Vgl. Marshall Cavendish Corporation, *Sex and Society*, Band 3, New York: Marshall Cavendish 2010, S.854.

⁵³ Vgl. Marshall Cavendish Corporation, *Sex and Society*, S.854.

⁵⁴ Marshall Cavendish Corporation, *Sex and Society*, S.854.

⁵⁵ Vgl. Marshall Cavendish Corporation, *Sex and Society*, S.854.

support for female heroes.“⁵⁶ Diese Entwicklung spiegelt den Wandel der gesellschaftlichen Erwartung an Weiblichkeit und die damit einhergehenden Veränderungen stereotyper Geschlechterzuweisungen.⁵⁷

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich gesellschaftliche Entwicklungen in Bezug auf Sexualität und Geschlechterrollen in Fernsehproduktionen ablesen lassen können und eine Zunahme von sexuellen Inhalten festzustellen ist. Hier handelt es sich aber um eine Ko-Evolution, da die Entstehung der Privatsender die Formatpalette erweiterte und Themen vielfältiger dargestellt werden konnten.⁵⁸ Ein Großteil aller Produktionen enthält mittlerweile sexuelle Inhalte und mehr als ein Zehntel⁵⁹ davon explizite Darstellungen, die als realitätsnah angesehen werden können.

⁵⁶ Marshall Cavendish Corporation, *Sex and Society*, S.854.

⁵⁷ Vgl. Marshall Cavendish Corporation, *Sex and Society*, S.854.

⁵⁸ Vgl. Levine, *Wallowing in Sex. The New Sexual Culture of 1970s American Television*, S. 15.

⁵⁹ Vgl. Levine, *Wallowing in Sex. The New Sexual Culture of 1970s American Television*, S. 15.

3. Geschichte im Fernsehen

Es wurden bereits grundlegende Termini des Titels für die Verwendung im Rahmen dieser Arbeit eingegrenzt und das Modell des Paläo- und Neo- Fernsehens erläutert. Da die Darstellung und Charakterisierung Anne Boleyns in populären *Historienformaten* betrachtet wird, soll zunächst auf den Begriff Format eingegangen werden, um ihn im Kontext dieser Arbeit mit dem Terminus Historienformat in Verbindung zu setzen. Im zweiten Unterkapitel wird ein Überblick über die Entwicklung der Geschichtsdarstellung in Film und Fernsehen in Bezug auf Biografien gegeben. Da es sich bei Forschungen zur Geschichtsvermittlung und –darstellung um ein breites Themenfeld handelt, wird hier dezidiert auf die Entwicklung sowie auf spezifischen Aspekte der Filmbiografie eingegangen. Die beiden Historienformate, die im Analyseteil betrachtet werden, sind mit beinahe 40 Jahren Unterschied entstanden. Folglich gibt es eine Entwicklung der Darstellungskonventionen, die zum Teil kongruent mit den Entwicklungen des Paläo- und Neo-Fernsehens sind. Danach findet ein Exkurs zur Darstellungspraxis der frühen Neuzeit und Vergangenheit in Film und Fernsehen statt.

3.1 (Historien-) Format

Der Begriff Format hat sich im Zusammenhang mit unterschiedlichen Medien etabliert. Vom Hörfunk- und Fernsehformat über das Filmformat bis hin zum Text-, Datei- oder Papierformat findet der Begriff vielseitige Verwendung. Während das Filmformat die Abmessungen des Filmstreifens bezeichnet, beziehen sich das Hörfunk- und Fernsehformat auf die inhaltliche Konzeption von Produktionen in Bezug auf ihr Darstellungsmedium.⁶⁰

Bei Fernsehproduktionen bezieht sich der Begriff auf „die spezifische kommerzielle Ausgestaltung und lizenzgebundene Festlegung“⁶¹ von Sendungen, die für eine Fernsehübertragung produziert werden. „Ein Format enthält also die unveränderlichen Merkmale einer Sendung bzw. Serie, auf deren Basis die verschiedenen einzelnen Sendungen und Episoden mit variablen Elementen produziert werden.“⁶² Die Formgebung lässt inhaltlich und gestalterisch nur wenig Spielraum und legt den unverkennbaren Rahmen eines Formates fest. Alle Elemente sind auf Wiederholbarkeit und kommerziellen Erfolg hin konzipiert. Der

⁶⁰ Vgl. Bodenstein-Köppl, Birgit, „Transformation von Fernsehformaten in die Volksrepublik China. Eine institutionenökonomische Betrachtung der Internationalisierung“, Diss., München 2010, Picot, Arnold, et al. (Hrsg.), Wiesbaden: Gabler/Springer 2011, S. 19.

⁶¹ Hickethier, Knut (Hrsg.), *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 152f.

⁶² Mikos, Lothar (Hrsg.), *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK² 2008, S. 269.

Begriff Format kann demnach mit der „Identität“⁶³ einer Produktion verglichen werden.⁶⁴ Diese Identität ist strategisch kalkuliert und funktioniert, mit nur wenigen nationalen Adaptionen, über Länder und Kulturkreise hinweg. Auf dem internationalen Lizenzmarkt werden weltweit fertige Konzepte verkauft, die bereits alle notwendigen Informationen und Vorlagen enthalten.⁶⁵

„Im Zusammenhang mit Filmen wird nicht von Formaten gesprochen.“⁶⁶ Ihre Einteilung erfolgt in Genres oder Gattungen und sie „[...] werden als einzelne Medienprodukte wahrgenommen.“⁶⁷ Allerdings verschwimmen im alltäglichen Sprachgebrauch die Grenzen der akkuraten Verwendung von Genre und Format. So werden Filme umgangssprachlich in Formate eingeteilt und Fernsehserien, korrekterweise, zu Genres zugewiesen.⁶⁸

Die Zuordnung von medialen Produkten zu Format- und Genrebezeichnungen dienen den Rezipienten als Orientierungshilfe.

„Während Genres ein System von Orientierung bieten, die zwischen der Produktion, den Programm- und Sendeabläufen, den Sendungen selbst und den Zuschauerinnen und Zuschauern zirkulieren, dienen die Formate der Optimierung von Sendeformen vor allem im Hinblick auf Einschaltquote und Marktanteile.“⁶⁹

Durch den erlernten Umgang mit den Medien (Mediensozialisation) entwickeln Zuschauer Erwartungshaltungen gegenüber Genre- und Formatbezeichnungen. Sie verbinden damit bestimmte Vermittlungskonventionen und Erzählformen, die ihnen bei der Einordnung des Gesehenen helfen.⁷⁰ Mittels charakteristischer Anpassung der Inhalte an das Genre oder Format und deren Darstellung durch „medienspezifische Codes und Darstellungsmöglichkeiten“⁷¹ hat sich eine eigene Logik etabliert. „[Dies] zwingt die Botschaft jeweils in ein besonderes

⁶³ Bodenstein-Köppel, „Transformation von Fernsehformaten in die Volksrepublik China. Eine institutionenökonomische Betrachtung der Internationalisierung“, S. 20.

⁶⁴ Vgl. Schoenmakers, Henri/, et al., *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen- Analysen- Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Schoenmakers, Henri (Hrsg.), Bielefeld: Transcrip Verlag 2008, S. 195f.

⁶⁵ „Mit der Lizenz eines Formates wird in der Regel eine sogenannte »Bibel« verkauft, die nicht nur alle Bedingungen über die Ausstattung, Abläufe und das Erscheinungsbild enthält, sondern auch Angaben über Zielgruppen und Zuschauerstrukturen aus dem Herkunftsland [...]“; Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 269.

⁶⁶ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 271.

⁶⁷ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 271.

⁶⁸ Vgl. Bodenstein-Köppel, „Transformation von Fernsehformaten in die Volksrepublik China. Eine institutionenökonomische Betrachtung der Internationalisierung“, S. 19.

⁶⁹ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 269.

⁷⁰ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 270.

⁷¹ Tennert, Falk/Stiehler, Hans-Jörg, *Interpretationsgefechte. Ursachenzuschreibungen an Wahlabenden im Fernsehen*, Steinmetz, Rüdiger (Hrsg.), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2001, S. 13f.

Medienformat und in eine spezifische Medienlogik⁷². So wird beispielsweise der Mord in einem Detektivfilm anders dargestellt als in einer Komödie und die Wissensvermittlung in Unterhaltungsshow wird populärer angelegt als in einer Wissenschaftssendung.

Gleiches gilt für Produktionen, die historische Vorlagen tradieren. Film und Fernsehen haben eine eigene Art Vergangenheit darzustellen, da dies immer nur unter den Bedingungen des jeweiligen Mediums stattfinden kann. Dies gilt im Allgemeinen für jedwede medial vermittelten Inhalte, die für Film und Fernsehen dargestellt werden.⁷³

Bei der Vergangenheitsdarstellung handelt es sich aber um eine zweifach bedingte Darstellung. Zum einen seitens des Mediums, das an Codes und Vermittlungsmuster gebunden ist. Zum anderen kann Geschichte in jedem Medium nur fragmentarisch wiedergegeben werden. Literarische und mündliche Geschichtsvermittlung, selbst wenn sie unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten stattfindet, ist immer an die Bedingungen des Darstellungsmediums geknüpft. So wird die literarische Geschichtsdarstellung als fragmentarische kritisiert, sie kann nur einen Teilaspekt des Geschichtsprozesses tradieren und ihn nie in seiner Gesamtheit darstellen kann. Es handelt sich also um ein immanentes Merkmal der Geschichtsvermittlung, weshalb Historiker die grundlegende Eignung von Film und Fernsehen für die Visualisierung von Geschichte in Frage stellen.⁷⁴

Wie bereits erläutert hat sich der Begriff Format im Zusammenhang mit Fernsehproduktionen etabliert, er wird umgangssprachlich aber synonym für Filmgenres oder -gattungen verwendet.⁷⁵ Das Format stellt die Identität und Rahmung einer Produktion dar und zeichnet sich durch unverwechselbare Darstellungsmerkmale aus. In der vorliegenden Arbeit werden zwei Serien analysiert, die auf derselben Geschichte und historischen Vorlage beruhen. Diese Vorlage wird unter den Bedingungen der jeweiligen Produktion und des Darstellungsmediums vermittelt. Gemeinsamkeiten liegen in der populären Art der Geschichtsdarstellung und der Verortung der Inhalte, Figuren und Handlungen in einer gemeinsamen historischen Vorlage

⁷² Schulz Winfried, „Politische Kommunikation- Publizistik- und kommunikationswissenschaftliche Perspektiven“, in: Jarren, Ottfried/Sarcinelli, Ulrich, *Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft*, Sailer, Ulrich (Hrsg.), Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 42.

⁷³ Wirtz, Rainer, „Alles authentisch so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV History“, in: Fischer, Thomas, *Alles authentisch. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Wirtz, Rainer (Hrsg.), Kontanz: UVK 2008, S.10.

⁷⁴ Rosenstone, Robert A.: „Looking at the Past in a Postliterate Age“, in: Landy, Marcia: *The Historical Film. History and Memory in Media*. New Brunswick: Rutgers University Press 2001, S. 52.

⁷⁵ Vgl. Bodenstein-Köppel, „Transformation von Fernsehformaten in die Volksrepublik China. Eine institutionenökonomische Betrachtung der Internationalisierung“, S.19.

vor. Nach dem Prinzip der Personalisierung, Emotionalisierung und Dramatisierung wird die Geschichte an das Format angepasst und eine homogene *Story* massentauglich erzählt.⁷⁶ Weiters können die tradierten Produktionen unter dem Begriff Geschichtsdrama subsumiert werden, sie sind also nicht von dokumentarischer Natur.⁷⁷

Vereinfacht werden diese Produktionen in der vorliegenden Arbeit als populäre Historienformate bezeichnet. Der Begriff Format kommt hier zum Einsatz, da es sich bei der Problematik der Geschichtsvermittlung um ein medienübergreifendes Merkmal handelt, welches immer an die Bedingungen des darstellenden Mediums geknüpft ist, sich also zu einer charakteristischen Umsetzung für Geschichte in Film und Fernsehen entwickelt hat.⁷⁸

3.2 Biografien in Film und Fernsehen

Die Darstellung herausragender Persönlichkeiten wird bereits seit dem Altertum in der Literatur und Kunst aufgegriffen. Ursprünglich diente die personalisierte und unmittelbare Art der Darstellung von Einzelschicksalen der Volkserziehung, da sie sich besonders dazu eignete, exemplarisch ethische und moralische Maxime zu transportieren.⁷⁹ Wissenschaftler vermuten, dass die Diskussionen des Lebens einzelner Personen anderen Individuen dabei hilft, ihre soziale Rolle in der Gesellschaft zu akzeptieren.⁸⁰ Wie bereits im Kapitel 2.1 zum Paläo-Fernsehen ausgeführt, hatte das Paläo-Fernsehen ebenfalls einen allgemeinen Erziehungsauftrag.

„Auch im neuen Medium Film stand seit 1895 das Menschliche im Mittelpunkt des Interesses, jedoch mehr zur Belustigung der Zuschauer auf Rummelplätzen und bald in Lichtspiel-Häusern als zur ernsten Lebensbelehrung oder politischen Erziehung. Das ‚laufende‘ oder ‚bewegte‘ Bild als technische Neuerung erregte zunächst Aufsehen und gab auch den ersten Filmfirmen in den USA wegen der ‚Lebendigkeit‘ der meist 15 minütigen Streifen die bezeichnenden Namen *Biograph* oder *Vitagraph*.“⁸¹

⁷⁶ Wirtz, „Alles authentisch so war’s. Geschichte im Fernsehen oder TV History“, in: Fischer, *Alles authentisch. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, S. 10f.

⁷⁷ Rosenstone: „Looking at the Past in a Postliterate Age“, in: Landy: *The Historical Film. History and Memory in Media*, S. 52.

⁷⁸ Vgl. Junkelmann, Marcus (Hrsg.), *Spiel mir das Lied vom Tod. So kämpften Roms Gladiatoren*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern 2000. S.7.

⁷⁹ Vgl. Barudio, Günter, „Historische Biographie“, in: Knopp, Guido, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Quandt, Siegfried (Hrsg.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 225.

⁸⁰ Vgl. Burgoyne, Robert (Hrsg.), *The Hollywood Historical Film*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing 2008, S. 40.

⁸¹ Barudio, „Historische Biographie“, in: Knopp, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, S. 225.

Wenngleich der moralische Ansatz der Biografie im Film in den Hintergrund trat, wurden sie trotzdem nicht aus reinen Unterhaltungsgründen produziert. Besonders in Phasen von politischen Umbrüchen und in Kriegszeiten wurden historische Persönlichkeiten dargestellt, die, mittels intendierter Kommunikation, in Propagandafilmen ein höheres Ziel oder eine gemeinsame Moral vermitteln sollten.⁸²

Während vor allem in der Anfangszeit eine wirklichkeitsgetreue Darstellung an Originalschauplätzen angestrebt wurde, entwickelte sich in den 1930er Jahren der Trend große historische und politische Persönlichkeiten als komplexe Figuren darzustellen. Anstatt, wie zuvor Figuren auf glorreiche historische Taten zu reduzieren und mit geschichtlich korrekten Artefakten auszustatten, wurde versucht, ihre innere Motivation mit menschlichen Schwächen darzustellen.⁸³

Mit dem einsetzenden Starkult in den 1940er Jahren wurde ein grundlegender Faktor für den Erfolg von Hollywoodfilmen geschaffen. Für die Zuseher wurde es zusehends wichtiger, wer eine Rolle spielte, als welche Figur dargestellt wurde.⁸⁴

„Trotz dieser nüchternen Geschäftssicht waren viele Stummfilme und ab 1928 auch die Tonfilme emotionsgeladene Träger bestimmter Botschaften (messages) in gesellschaftlicher und politischer Funktion, die vom Star verkörpert werden sollten und gleichsam als eine *Kino-Biographie* erschienen.“⁸⁵

In Folge der veränderten Gewichtung von der Figur hin zum Star, begann Hollywood, seine eigenen Geschichten zu schreiben. Die historischen Vorlagen wurden nicht nur interpretiert, sondern auch zusehends fiktionalisiert. Custen vergleicht die Biografien Hollywoods folgendermaßen: „[...] Hollywood biography is to history what Caesar's Palace is to architectural history: an enormous, engaging distortion, which after a time convinces us of its own kind of authenticity.“⁸⁶ Filmbiografien die in populären Produktionen dargestellt werden, verzerren und fiktionalisieren demnach die historische Vorlage zu Gunsten eines Nähe-Verhältnisses, was bereits als charakteristisches Merkmal für das Neo-Fernsehen beschrieben wurde. Für die breite Masse sind populäre Historienformate in Film und Fernsehen häufig der einzige Zugang zu Geschichtswissen. Die medial vermittelten Bilder vom Leben historischer

⁸² Vgl. Barudio, „Historische Biographie“, in: Knopp, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, S.228-231.

⁸³ Vgl. Burgoyne, *The Hollywood Historical Film*, S. 40f.

⁸⁴ Vgl. Barudio, „Historische Biographie“, in: Knopp, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, S.228-231.

⁸⁵ Barudio, „Historische Biographie“, in: Knopp, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, S. 230.

⁸⁶ Custen, George F., *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 1992, S. 7.

Personen prägen das gesellschaftliche Geschichtsbild, denn sie werden meist als real und historisch korrekt angesehen.⁸⁷ „While most biopics do not claim to be the definitive history of an individual or era, they are often the only source of information many people will ever have on a given historical subject.“⁸⁸

Bis in die 1960er Jahre lag der Fokus auf der Darstellung personalisierter Geschichten von bekannten Persönlichkeiten und Herrschern, verkörpert von großen Hollywoodstars. Geprägt von den politischen Vorgängen der Zeit, setzte in der Filmbranche eine Gegenbewegung ein, die es sich zur Aufgabe machte, Lebensgeschichten aus der Sicht von Außenseitern zu schreiben. Das Niveau sollte wieder auf den Stand vor der Zeit des Nationalsozialismus und vor dem Star-Kult gehoben werden. Bei diesen Filmen handelte sich aber um anspruchsvolle und schwer rezipierbare Nischenprodukte, die zum Teil auch als belehrend angesehen werden und sich aus ökonomischen Gründen bis heute nicht gegen die nach wie vor populären Hollywood-Produktionen durchsetzen konnten.⁸⁹

Das Potenzial der Darstellung von Lebensgeschichten in Film und Fernsehen ist nach wie vor in den Maximen der Literatur zu suchen und nur in Ansätzen audiovisuell umgesetzt. „Im Bewahren dieser Qualität aber müssen alle Filminteressierten die Gefahren dieses Mediums erkennen [...]“⁹⁰ Horst Möller ist der Meinung, dass „[trotz] solcher Schwierigkeiten [...] die Biographie noch immer diejenige Gattung der Geschichtswissenschaft [bildet], die am ehesten fernsehgerecht umsetzbar ist.“⁹¹

3.2.1 Frühe Neuzeit in Film und Fernsehen

Bei der Neuzeit handelt es sich um die Zeit ab etwa 1500, als tiefgreifende Veränderungen in Bereichen des Lebens, der Wissenschaft und Religion das Weltbild veränderte.⁹² Anne Boleyn hat von etwa 1500 bis zu ihrer Hinrichtung 1536 gelebt und wird damit in der frühen Neuzeit verortet. Die exakte Einteilung der Epochen ist allerdings nicht klar definiert und je nach Fokus

⁸⁷ Vgl. Custen., *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, S. 7.

⁸⁸ Custen., *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, S. 7.

⁸⁹ Vgl. Rosenstone: „Looking at the Past in a Postliterate Age“, in: Landy: *The Historical Film. History and Memory in Media*, S. 58f.

⁹⁰ Barudio, „Historische Biographie“, in: Knopp, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, S.233.

⁹¹ Möller, Horst „Neuere Geschichte im Fernsehen“, in: Knopp, Guido, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Quandt, Siegfried (Hrsg.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 267.

⁹² Vgl. Möller, „Neuere Geschichte im Fernsehen“, in: Knopp, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, S. 270.

und Fachgebiet sind es andere Gesichtspunkte, die für eine Einteilung herangezogen werden.⁹³ Horst Möller führt diese Problematik in seinem Aufsatz über neuere Geschichte im Fernsehen wie folgt aus:

„[...] Bereits die Frage nach der Epocheneinteilung der Geschichte führt zu komplexen Antworten denen die Eindeutigkeit fehlt, die der Laie erwartet. Und doch setzt auch die Darstellung historischer Themen im Fernsehen eine gewisse Reflexion, ein Vorverständnis darüber wie geschichtliche Epochen abzugrenzen seien, voraus.“⁹⁴

Das Wissen über die frühe Neuzeit hält sich bei der Bevölkerung tendenziell in Grenzen und ist meist nur schematisch vorhanden. Die Darstellung von jüngerer Geschichte, insbesondere der Geschehnisse des zweiten Weltkrieges, wurde lange bevorzugt, da zum einen ein grundlegendes Vorwissen des Zusehers vorausgesetzt werden konnte und zum anderen mehr Quellen zur Verfügung standen. „Für frühere Zeiten besitzen wir kein vergleichbares Material der Politiker, Interviews historischer Persönlichkeiten oder Zeugen ihrer Zeit.“⁹⁵ Durch die zum Teil nicht mehr rekonstruierbaren Geschehnisse der Vergangenheit greifen Film- und Fernsehproduktionen wie auch die Historiographie auf Interpretationen aber unter den Maßstäben des eigenen Faches zurück. So konstruieren Film und Fernsehen ihre eigenen Epocheneinteilungen wenn das Leben einer historischen Persönlichkeit oder spezielle Ereignisse unter einem bestimmten Blickwinkel dargestellt werden sollen. Darin liegt einer der Gründe für den geschichtswissenschaftlichen Argwohn gegenüber Historienformaten.⁹⁶

Für Zuschauer ist die akkurate Darstellung einer Epoche unerheblich. Es gibt gewisse Bilder und Artefakte, welche im kulturellen Gedächtnis eingebrannt sind und dem Zuschauer eine ungefähre zeitliche Einordnung erlauben.⁹⁷ „It is enough to select a few details for the audience to know that it is watching a historical film and to place it, at least approximately“⁹⁸

Pierre Sorlin bezieht diese Aussage auf seine Theorie der *Pieces of Evidence*. Er geht davon aus, dass die dargestellte Geschichte in Film und Fernsehen sich kontinuierlich legitimieren muss. So bietet zum Beispiel der Vorspann gerade bei Produktionen deren Themen aus der älteren Geschichte stammen bereits „[...] erste Anreize für Assoziationen, zumeist in Form von

⁹³ Vgl. Möller, „Neuere Geschichte im Fernsehen“, in: Knopp, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, S. 265f.

⁹⁴ Möller, „Neuere Geschichte im Fernsehen“, in: Knopp, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, S. 266.

⁹⁵ Möller, „Neuere Geschichte im Fernsehen“, in: Knopp, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, S. 266.

⁹⁶ Vgl. Möller, „Neuere Geschichte im Fernsehen“, in: Knopp, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, S. 267.

⁹⁷ Pirker, Eva Ulrike/Rüdiger, Mark/Klein Christa et al. (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 218

⁹⁸ Sorlin, Pierre (Hrsg.), *The Film in History, Restaging the past*. Oxford: Blackwell 1980, S. 20.

Gemälden, Reliefs oder Mosaiken als Hintergrund für die Vorspanntitel.“⁹⁹ Um die Darsteller zu legitimieren, werden zum Teil „sogar die Gesichter der Schauspieler [in bekannte Gemälde] eingearbeitet“¹⁰⁰. Die gezielte Einbindung von bekannten und zum Teil adaptierten Darstellungen kann sich auf den Vorspann beschränken oder aber im Rahmen der Handlung immer wieder strategisch integriert werden. Das Ziel ist es, den Zuschauer auf die gezeigte Epoche einzustimmen und diese zu legitimieren.¹⁰¹

In der Analyse soll ebenfalls betrachtet werden, wann *Pieces of Evidence* zum Einsatz kommen. Es wird angenommen, dass es sich um ein Charakteristikum des Neo-Fernsehens handelt und damit fiktive Inhalte als historisch korrekt legitimiert werden sollen.

⁹⁹ Lindner, Martin (Hrsg.), *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*, Frankfurt am Main: Verlag Antike 2007, S. 56f.

¹⁰⁰ Lindner, Martin, *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*, S. 56f.

¹⁰¹ Vgl. Lindner, Martin, *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*, S. 57.

4. Anne Boleyn

Im folgenden Kapitel wird zuerst ein grundlegender Überblick über das Leben Anne Boleyns gegeben. Danach wird auf prägende Quellen in der Geschichtsschreibung eingegangen um Darstellungsschemata freizulegen und auf die Entwicklung ihrer Darstellung in der Geschichtsschreibung aufzuzeigen. Vertiefend sollen dabei Entwicklungstendenzen und Schemata ihrer Darstellung festgehalten werden.

4.1 Biografie

Über die Kindheit und die frühen Jahre Anne Boleyns gibt es kaum Aufzeichnungen. Die Geschichtsschreibung versucht aufgrund von erhaltenen Berichten über Entscheidungen und Verhaltensweisen ihres nahen Umfeldes Rückschlüsse zu ziehen, sowie erhaltene Briefe und Chroniken methodisch zu interpretieren.

Es wird davon ausgegangen, dass Anne Boleyn etwa 1500/01 auf dem Familienanwesen Blickling in der Grafschaft Norfolk zur Welt kam.¹⁰² Ihre Eltern Thomas Boleyn und Elizabeth Howard hatten insgesamt fünf Kinder von denen lediglich drei das Erwachsenenalter erreichten. Die älteste Tochter Mary, geboren 1499/1500, die zweite Tochter Anne und der Sohn George Boleyn, der etwa 1504 geboren wurde.¹⁰³ Über Annes Mutter Elizabeth Howard ist nur sehr wenig bekannt. Quellen weisen darauf hin, dass sie möglicherweise als Hofdame der jungen Königin Katharina von Aragon am englischen Hof diente.¹⁰⁴ Annes Vater Thomas Boleyn war für sein sprachliches Talent bekannt und genoss hohes Ansehen für seine diplomatischen Geschicke. Um 1512 wurde er als englischer Botschafter an den Hof von Margarete von Österreich in den damaligen Niederlanden entsandt. Er war beeindruckt vom niederländischen Hof und dem dortigen kulturellen Leben und muss selbst ebenfalls einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben, da Margarete bereit war, eine seiner Töchter als Hofdame aufzunehmen und für ihre Erziehung zu sorgen.¹⁰⁵ Es gibt einige Vermutungen,

¹⁰² Vgl. Norton, Elizabeth (Hrsg.), *The Anne Boleyn Papers*, Gloucestershire: Aberley Publishing 2013, S. 12; Vgl. Starkey, David (Hrsg.), *Six Wives. The Queens of Henry VIII.*, New York: Harper Collins Publishers² 2004, S. 260f.

¹⁰³ Vgl. Ives, Eric (Hrsg.), *The Life and Death of Anne Boleyn. 'The most happy'*, Oxford: Blackwell Publishing² 2005, S.1-15.

¹⁰⁴ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 10f.

¹⁰⁵ Vgl. Starkey, *Six Wives. The Queens of Henry VIII.*, S. 259f.

warum die Wahl auf Anne und nicht auf ihre ältere Schwester Mary fiel. Genaue Beweggründe lassen sich aus heutiger Sicht allerdings nicht mehr rekonstruieren.¹⁰⁶

Annes Ausbildung in England war standesgemäß für Töchter aus Adelsfamilien.

„They [Mary und Anne, Anm. d. V.] were taught those skills deemed necessary for a lady in the period in which they lived. As such, they learned to sew and dance, to ride and hunt, and to sing and to play instruments such as the lute and the virginals. Table manners and other *politesses* were especially prized in a woman. Anne and Mary also learned to read and write. In this regard, their father, so proficient in languages, was eager for them to excel in Latin and French as much as English.“¹⁰⁷

Am Hof Margaretes wurde Annes Ausbildung fortgesetzt und ihre Talente weiter gefördert. Annes Französischkenntnisse, die in England kaum Fortschritte gemacht hatten, verbesserten sich rasch und sie entwickelte sich zu einer herausragenden Tänzerin und Sängerin. Margarete war sehr beeindruckt vom Fleiß und Charakter Annes und berichtete davon in Korrespondenzen mit Thomas Boleyn.¹⁰⁸ Insgesamt war Anne eineinhalb Jahre Hofdame im Haushalt von Margarete. Da sich Anne in kurzer Zeit durch ihre kultivierte Art und ihre ausgezeichneten Französischkenntnisse einen Namen am niederländischen Hof gemacht hatte, fiel die Wahl bei der Suche nach Hofdamen für Heinrichs Schwester, bald auf sie. Ihr Vater schickte sie und ihre Schwester Mary somit 1513 an den französischen Hof.¹⁰⁹ Anne diente dort Heinrichs Schwester Mary Tudor allerdings nur kurze Zeit als Hofdame, da König Ludwig XII. nach nur drei Monaten Ehe verstarb. Danach trat sie bis zu ihrer Rückkehr nach England in die Dienste der neuen Königin Claude.¹¹⁰ Anne perfektionierte in dieser Zeit ihr Französisch und erlernte die Sitten des französischen Hofes. Sie gebär sich wie eine französische Edeldame, begeisterte sich für die Jagd und das Glücksspiel, sowie für französisches Essen, Wein und Mode. Von Zeitgenossen wird sie als schlagfertig und temperamentvoll beschrieben und obwohl sie vermutlich nicht schön im klassischen Sinne war, verstand sie es ihre Umgebung und vor allem Männer für sich einzunehmen.¹¹¹

¹⁰⁶ Vgl. Wilkinson, Josephine (Hrsg.), *The Early Loves of Anne Boleyn*, Gloucestershire: Amberley Publishing 2009, S. 14.

¹⁰⁷ Wilkinson, *The Early Loves of Anne Boleyn*, (2009) S. 12.

¹⁰⁸ Vgl. Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, „The most happy“, S. 19f.

¹⁰⁹ Vgl. Wilkinson, *The Early Loves of Anne Boleyn*, S. 20ff.

¹¹⁰ Vgl. Starkey, *Six Wives. The Queens of Henry VIII.*, S. 262.

¹¹¹ Vgl. Starkey, *Six Wives. The Queens of Henry VIII.*, S. 262f.

In dieser Zeit kam Anne, vermutlich durch Margarete von Angoulême, der Schwester des französischen Königs und deren Kreise, erstmals in Kontakt mit Humanisten und Reformisten. Es wird angenommen, dass sich so ihre Gedanken und ihre Hingabe zur Reformation entwickelten.¹¹²

Nach sieben Jahren im Dienste der französischen Königin Claude sollte Anne 1522 nach England zurückkehren, um ihren irischen Cousin James Butler zu heiraten. Heinrich VIII. und Kardinal Wolsey befürchteten, dass die familiären Erbschaftsstreitigkeiten um die Grafschaft Osmond in einem Bürgerkrieg enden könnten und schlugen daher diese Zweckehe vor. Anne sollte ihren Anspruch auf das Erbe als Mitgift in die Ehe einbringen. Warum die Ehe letztlich nicht zustande kam, ist nicht eindeutig geklärt.¹¹³

Anne Boleyn feierte ihr Debut am englischen Hof bei einem Ball und nahm gemeinsam mit ihrer Schwester, Heinrichs Schwester Mary und anderen Hofdamen an einer Tanzaufführung teil.¹¹⁴ Anne entwickelte sich rasch zu einer der begehrtesten Frauen am englischen Hof und wurde durch ihren französischen Habitus als modisch und kultiviert angesehen. Sie war intelligent, gebildet und verstand es, ihr Gegenüber zu unterhalten. Anne war ab ihrem Debut nicht nur Hofdame im Haushalt Katharinas sondern stand dadurch auch auf dem höfischen Heiratsmarkt.¹¹⁵ In dieser ersten Zeit am englischen Hof begann sie eine Beziehung zu Henry Percy, der als Sohn des Earl of Northumberland aus einer der angesehensten Adelsfamilien Englands stammte. Percy hatte Anne rasch die Ehe versprochen, doch Heinrich unterstützte die Verlobung nicht und Kardinal Wolsey untersagte den beiden daher die Trauung.¹¹⁶ Ein weiterer dokumentierter Verehrer der möglicherweise eine Beziehung zu Anne Boleyn führte, ist Thomas Wyatt. Er war ein angesehener Dichter am Hof und selbst unglücklich verheiratet. Es lassen sich allerdings keine Belege etablieren, dass die beiden jemals eine ernste Beziehung führten, lediglich, dass die beiden eine tiefe Freundschaft verband und Wyatt später einige wichtige Aufgaben am Hof erfüllte.¹¹⁷

Anne hatte am Beispiel ihrer Schwester gesehen, wie sich die Möglichkeiten einer Frau einschränken konnten, nachdem sie die Geliebte eines Königs war. Mary Boleyn war ebenfalls

¹¹² Vgl. Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*. „The most happy“, S.32.

¹¹³ Vgl. Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*. „The most happy“, S.36.

¹¹⁴ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S.33.

¹¹⁵ Vgl. Starkey, *Six Wives. The Queens of Henry VIII.*, S. 267.

¹¹⁶ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 36-41.

¹¹⁷ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 41-47.

Hofdame am französischen Hof und wurde aufgrund ihrer Affäre mit dem französischen König bereits 1519 zurück nach England gerufen. Dort begann sie bald eine mehrjährige Affäre mit Heinrich. Nachdem sein Interesse für sie abgeklungen war, wurde Mary von allen *the great prostitute* genannt und heiratete später deutlich unter ihrem Stand.¹¹⁸

Vermutlich aus diesem Grund und anderen Beispielen des höfischen Umfeldes war Anne bedacht, ihre Jungfräulichkeit bis zur Ehe zu behalten. Als Heinrich etwa um 1526 begann sich für Anne Boleyn zu interessieren, war sie daher nicht erfreut.¹¹⁹ Obwohl sie anfangs Heinrichs Gefühle nicht erwidert hat, soll ihr ambitionierter Vater die Chance für sich und seine Familie gesehen und Anne ermuntert haben, das Interesse des Königs aufrechtzuerhalten. Bereits ein Jahr nach Beginn ihrer Beziehung war Heinrich entschlossen Anne zu heiraten und machte ihr einen Antrag. Anne soll sich an die Annehmlichkeiten gewöhnt haben, in der Gunst des Königs zu stehen und sich ebenfalls in Heinrich verliebt haben. Da sich beide sicher waren, dass einer Scheidung von Katharina und Heinrich rasch stattgegeben würde und Rom dem Wunsch jedenfalls entspräche, stimmte Anne einer Ehe zu.¹²⁰ Die gewünschte Scheidung gestaltete sich aber schwieriger und langwieriger als erwartet.

„Henry had been happy to marry Catherine in 1509 but, when he finally made the decision to marry Anne, he decided to use the possible doubts over his marriage to secure his divorce. In the Bible, Leviticus expressly states that a brother shall not marry his dead brother's wife and, if he does, the couple shall remain childless.“¹²¹

Katharina von Aragon war ursprünglich mit Heinrichs älterem Bruder Arthur verheiratet worden. Dieser starb jedoch bald nach der Hochzeit und da Katharina darauf beharrte, noch Jungfrau zu sein, gab der Papst die Erlaubnis zur Ehe mit Heinrich. Doch das Ausbleiben des ersehnten männlichen Thronfolgers wurde als Strafe Gottes ausgelegt und als Zeichen, dass Katharina zum Zeitpunkt der Eheschließung mit Heinrich keine Jungfrau mehr war. Für eine Annullierung hätte der Papst anerkennen müssen, dass die Entscheidung des vorigen Papstes ein Fehler war. Die Bestrebungen Heinrichs seine erste Ehe zu annullieren wurden als *The Kings Great Matter* bekannt.¹²²

¹¹⁸ Vgl. Starkey, *Six Wives. The Queens of Henry VIII.*, (2004) S.274. & Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, (2013) S. 26, 34.

¹¹⁹ Vgl. Starkey, *Six Wives. The Queens of Henry VIII.*, (2004) S.274; Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, (2013) S. 278-280.

¹²⁰ Vgl. Starkey, *Six Wives. The Queens of Henry VIII.*, S.274; Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 280-283.

¹²¹ Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 57f.

¹²² Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 57f, 65.

Heinrichs Frustration wuchs. Anne weigerte sich beharrlich seine Geliebte zu werden und Rom untersagte ihm, aus Angst vor Katharinas Neffen, dem heiligen römischen Kaiser Karl V., die gewünschte Scheidung. Diese Faktoren und die Ideen der Reformation nährten Heinrichs Überzeugung, dass kein Papst über den Gesetzen der Bibel stehen könne.¹²³

Als 1528 der englische Schweiß ausbrach, erkrankte auch Anne an der tödlichen Krankheit. Sie erholte sich vollständig davon, doch ab diesem Zeitpunkte forcierte Heinrich die Scheidung noch energischer. Anne und Heinrich setzten sich direkt mit dem Heiligen Stuhl in Verbindung, um ihr Anliegen durchzusetzen. Der Papst war jedoch zu dieser Zeit Gefangener von Katharinas Neffen, dem hl. röm. Kaiser Karl V. Ein Gesandter des englischen Hofes wurde zum Papst geschickt, um zugunsten von Anne und Heinrich zu intervenieren. Dieser hatte Schwierigkeiten, den gefangenen Papst überhaupt zu treffen und sein Interesse für die Angelegenheit zu wecken. Anne und Heinrich hatten keine Wahl und mussten sich an Kardinal Wolsey wenden. Der Papst schickte daraufhin einen Stellvertreter, der gemeinsam mit Wolsey eine Kommission leiten sollte um die Scheidungsfrage zu untersuchen. Unter Wolseys Einfluss sah es zuerst nach einer positiven Entscheidung aus. Doch letzten Endes gab der Papst dem Druck des Kaisers nach und zog die Kommission wieder ab. Wolsey fiel dadurch bei Heinrich in Ungnade und entging einer Hinrichtung vermutlich nur durch seine fortschreitende Krankheit und seinen vorzeitigen Tod 1530.¹²⁴

Während dieser Zeit behandelte Heinrich Anne bei Hofe bereits wie seine Ehefrau und stellte seine Zuneigung zur ihr öffentlich zur Schau. Dies war natürlich eine öffentliche Bloßstellung der noch immer rechtmäßigen Königin Katharina. Bis 1531 war Heinrich noch bemüht das Bild einer intakten Ehe nach außen hin aufrechtzuerhalten. Öffentliche Termine wurden trotz aller Differenzen weiterhin gemeinsam wahrgenommen.¹²⁵ Als sie im Oktober 1532 für ein Treffen mit Franz I. nach Calais reisten, ernannte Heinrich Anne kurz zuvor zur Marquise, was eigentlich Frauen nur nach einer Hochzeit mit einem Marquis möglich war. Katharina musste für die Reise ihre Juwelen an Anne abtreten, welche diese dann öffentlich zur Schau stellte.¹²⁶ Etwa zu dieser Zeit muss Anne dem Drängen Heinrichs nachgegeben haben, denn sie teilte ihm vermutlich im Dezember 1532 mit, dass sie bereits schwanger war. Heinrich geriet nun in Zugzwang. Sollte das Kind zur Welt kommen, bevor er Anne heiraten konnte, wäre der

¹²³ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S.57f; S. 79f.

¹²⁴ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 62-77.

¹²⁵ Vgl. Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*. ‚*The most happy*‘, S. 142-145; S. 165.

¹²⁶ Vgl. Wilkinson, *The Early Loves of Anne Boleyn*, S. 115.

potenzielle männliche Thronfolger als Bastard geboren worden. Er heiratete Anne daher heimlich im Januar 1533 und lebte somit einige Monate in Bigamie.¹²⁷

Bei ihrer Krönung im Juni 1533 war bereits deutlich zu sehen, dass Anne schwanger war. Im September 1533 brachte sie eine gesunde Tochter zur Welt, die auf den Namen Elizabeth getauft wurde. Heinrich war über eine weitere Tochter enttäuscht und blieb sogar der Taufe fern. Er deklarierte Elizabeth allerdings zu seinem ersten legitimen Kind und Mary folglich zum Bastard. Mary musste ihren Titel an ihre Halbschwester abtreten. Da sie sich weigerte, die Annullierung der Ehe ihrer Eltern und damit Anne als neue Königin anzuerkennen, musste sie auch ihre Räumlichkeiten räumen.¹²⁸

Thomas Cranmer war seit Jahren der Familienkaplan der Boleyns. Heinrich erhob ihn auf Annes Intervention hin zum Erzbischof von Canterbury. Er beauftragte ihn, die gewünschte kirchlich abgesegnete Scheidung zu erwirken. Cranmer tat dies eigenmächtig gegen den Willen Roms und erklärte die Ehe zwischen Heinrich und Anne für gültig. Rom verhängte einen Kirchenbann, den Heinrich mit der Gründung der anglikanischen Kirche, mit ihm als Oberhaupt beantwortete. Im Mai 1533 erklärte ein englisches Scheidungsgericht die Ehe mit Katharina für ungültig.¹²⁹

Die Ehe Heinrichs und Annes war zu Beginn sehr harmonisch und liebevoll, ebenso Heinrichs Umgang mit Elizabeth.¹³⁰ Die Beziehung zwischen beiden soll sich allerdings rasch verändert haben und es sollen sich bereits Mitte 1533 erste Spannungen bemerkbar gemacht haben.¹³¹

Mitte 1534 war Anne bereits zum zweiten Mal schwanger, erlitt jedoch eine Fehlgeburt. Es gibt Spekulationen zu einigen weiteren Fehlgeburten, Scheinschwangerschaften und sogar einer vorgetäuschten Schwangerschaft, da sie sich wohl bewusst war, dass nur der ersehnte männliche Thronfolger ihre Stellung festigen konnte. Als gesichert gelten die bereits erwähnte Fehlgeburt 1534 und eine weitere 1536. Diese zweite Fehlgeburt 1536, nachweislich ein Sohn, war für Anne emotional kaum zu verkraften. Sie war sich vermutlich der schwindenden Zuneigung des Königs bewusst. Jene Eigenschaften, welche zu Beginn ihre Anziehungskraft ausmachten, waren bei einer Königin nicht mehr angemessen und in ihrer Ehe nicht mehr

¹²⁷ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 115f.

¹²⁸ Vgl. Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn. 'The most happy'*, S. 184-186.

¹²⁹ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, (2013) S. 94-97, S.162.

¹³⁰ Vgl. Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn. 'The most happy'*, S. 193.

¹³¹ Vgl. Bordo, Susan (Hrsg.), *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing 2013, S.135f.

erwünscht. Zeitgenossen berichteten darüber, dass der König bereits genug von Anne und ihrer rasenden Eifersucht gehabt habe.¹³² Sie beschwerte sich ständig, dass Heinrich sich zu wenig Zeit für sie nahm und beobachtete argwöhnisch ihre Hofdamen die in Kontakt mit ihm kamen.¹³³ Mit der letzten Fehlgeburt 1536 verlor Heinrich endgültig die Hoffnung auf einen männlichen Thronfolger.

„Heinrich hatte bereits eine neue Frau für sich auserkoren - Jane Seymore – und Anne wusste dies. Anne gab einem Sturz Heinrichs Tage zuvor, sowie der Liebe die er für eine andere Frau hegte, die Schuld an ihrer Fehlgeburt. [...] Der Tod hatte Heinrich von seiner ersten Ehefrau gelöst und die Fehlgeburt war, laut Starkey, seine letzte Möglichkeit, um ihn von der zweiten Ehe zu entbinden.“¹³⁴

Durch die Suprematsakte würden jedoch alle Argumente die Heinrich vorbringen könnte, um seine Ehe zu annullieren, seine erste Ehe wieder validieren. Damit war die Tatsache, dass Katharina noch lebte, der größte Schutz für Anne. Erst mit dem Tod Katharinas besiegelte sich ihr Schicksal.¹³⁵

Anne sah Heinrich zum letzten Mal bei einem Turnier am 1. Mai 1536, das er aus unbekannten Gründen übereilt verließ. Sie wurde am nächsten Tag in Greenwich verhaftet und in den Tower of London gebracht.¹³⁶ Einen Tag nach ihrer eigenen Verhaftung wegen Hochverrats, Ehebruch, Inzest und Hexerei wurden die fünf Mitbeschuldigten Männer ebenfalls in den Tower gebracht.¹³⁷ Es waren der Musiker Mark Smeaton, der Schatzmeister der königlichen Privatschule Henry Norris, die Kammerherren Francis Weston und William Brereton sowie Annes Bruder George Boleyn.¹³⁸ Frühere Aussagen Annes wurden als Mordkomplott gegen den König ausgelegt und die vorgebrachten Zeugen belasteten alle Angeklagten schwer.¹³⁹ Es wurde eine Kommission zusammengestellt, um Anne den Prozess zu machen. „Die Kommission bestand vorwiegend aus Freunden und engen Bekannten aus dem Umfeld Annes und Heinrichs.“¹⁴⁰

¹³² Dewhurst, John, „The alleged miscarriages of Catherine of Aragon and Anne Boleyn“, in: *Medical History*, Medical History, 28, 01/1984, S. 49-56.

¹³³ Vgl. Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, „The most happy“, S. 192.

¹³⁴ Bundschuh, Sarah, *Ab mit dem Kopf! Die Wahrnehmung der Hinrichtung Anne Boleyns (1536)*, Graz: unipress 2012, S. 56f.

¹³⁵ Vgl. Weir, Alison (Hrsg.), *The Lady in The Tower. The Fall of Anne Boleyn*, London: Vintage 2010², S. 27f, S. 44.

¹³⁶ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 158-161S.

¹³⁷ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 143-151.

¹³⁸ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 152.

¹³⁹ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 158-161.

¹⁴⁰ Bundschuh, *Ab mit dem Kopf! Die Wahrnehmung der Hinrichtung Anne Boleyns (1536)*, S.134.

Norris, Westen, Brereton und Smeaton wurden am 12. Mai zum Tode verurteilt, obwohl keiner der fünf Männer sich schuldig bekannte und sie alle Vorwürfe zurückwiesen.¹⁴¹ George Boleyn und Anne mussten sich am selben Tag vor der Kommission wegen Inzest verantworten. Lady Rochford, George Boleyns Ehefrau sagte aus, dass es zu ungehörigen Intimitäten zwischen den Geschwistern gekommen wäre. Sie gestand jedoch Jahre später, dass sie eine falsche Aussage gemacht hatte und Anne und George nie eine inzestuöse Beziehung hatten, was die anderen Anschuldigungen ebenfalls in ein fragwürdiges Licht stellte.¹⁴²

Am 17. Mai wurden alle beschuldigten Männer hingerichtet. Annes Ehe wurde von Cranmer annulliert und Elizabeth damit zum Bastard erklärt. Im Gegensatz zur üblichen Enthauptungsmethode mit der Axt bestellte Heinrich einen bekannten französischen „Swordsman“, der für sein Geschick und sein scharfes Schwert bekannt war.¹⁴³ Er gestattete ihr damit einen schnellen und schmerzlosen Tod.

Anne bekannte zu keiner Zeit ihre Schuld, beschuldigte aber auch niemand anderen, geschweige denn den König. Sie wurde am 19. Mai 1536 knapp drei Jahre nach ihrer Krönung enthauptet.¹⁴⁴

4.2 Historiographische Darstellung

Im folgenden Unterkapitel soll das Bild Anne Boleyns in der Geschichtsschreibung dargestellt und auf prägende Schriften eingegangen werden. Es soll festgestellt werden, wie sich ihre Darstellung entwickelt hat und an welche Faktoren diese gebunden ist.

4.2.1 Anne Boleyn in der Geschichtsschreibung

Mit ihrem Todesurteil wurde Anne Boleyn als Verräterin und Ehebrecherin diffamiert. Noch zu Heinrichs Lebzeiten wurde versucht, ihre Portraits und Erinnerungen an sie zu zerstören. Wenn über sie berichtet wurde, dann stets nur im Lichte der Anschuldigungen. Auch unter der

¹⁴¹ Damals war es üblich bei Hochverrat ein weniger grausames Todesurteil zu bekommen, wenn man sich schuldig bekannte. Es wird daher vermutet, dass Smeaton aufgrund dessen seine Schuld eingestand. Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 152.

¹⁴² Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 156f.

¹⁴³ Bei der gängigen Enthauptungsmethode mit der Axt, die oft stumpf war, kam es oft zu einem langsamen und grausamen Tod. Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 161.

¹⁴⁴ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 158-161.

Regentschaft Edwards VI. wurde dieser Grundtenor beibehalten. Zum einen muss Edward von seinem Vater und den Leuten die ihn umgaben nur Negatives über sie gehört haben, zum anderen war ihm daran gelegen, seine Schwestern Mary und Elizabeth von der Thronfolge auszuschließen.¹⁴⁵ Er verfolgte folglich auch politische Gründe, wenn er sie als „more inclined to couple with a number of courtiers rather than reverencing her husband.“¹⁴⁶ beschrieb. Als Mary Tudor in einem Staatsstreich Edwards Nachfolgerin Jane Grey hinrichten ließ und selbst den englischen Thron bestieg, verschärfte sich der Ton in der Darstellung Anne Boleyns. Mary wurde lange nur vom spanischen Botschafter Eustace Chapuys darüber informiert, wie Anne gegen sie und ihre Mutter Katharina intrigiert haben soll. Mary hatte jedenfalls keinen Zweifel an der Schuld Annes und sah Elizabeth nicht als das Kind Heinrichs an. Auch ihr späterer Ehemann Philipp II. von Spanien vertrat dieses Bild von Anne. Beide waren Katholiken und Mary wurde im katholischen Europa als Retterin des Katholizismus gesehen. Ihre Mutter Katharina wurde als Heilige verehrt, die sich ihrem ketzerischen Ehemann und seiner Geliebten nicht beugte.¹⁴⁷

Chapuys soll Kaiser Karl V. kurz nach Annes Hinrichtung einen Brief über die Vorgänge und die allgemeine Stimmung am Hof geschrieben haben. Darin berichtet er bereits von Gerüchten, dass Anne und die anderen Männer eventuell zu Unrecht verurteilt worden waren. Es wurde aber noch über die wahren Gründe für die Hinrichtung spekuliert. Chapuys selbst war über den Untergang Anne Boleyns überglücklich und sich sicher, dass Heinrichs Tochter Mary bald wieder als legitim anerkannt und am Hof aufgenommen werden würde. Obwohl er sich über Annes Schicksal freute, gestand er ein, dass er noch nie jemanden gesehen hatte, der mehr Mut an den Tag legte als Anne bei ihrer Hinrichtung.¹⁴⁸ Zusätzlich hatte eine Hofdame Annes, die auch im Tower für sie sorgte, an Chapuys berichtet. Diese schwor, dass Anne zu keiner Zeit ihre Schuld eingestanden hatte, nicht einmal in ihrer letzten Beichte. Obwohl er nach Möglichkeit gegen Anne arbeitete war er doch überrascht, dass letzten Endes eine Intrige, die vermutlich von Cromwell geplant wurde, für ihren Fall verantwortlich war.¹⁴⁹

Heinrichs zunehmend unberechenbar jähzornige Art und seine neue Ehe mit Jane Seymore, nur wenige Tagen nach Annes Hinrichtung, nährten bereits existierende Gerüchte über ihre

¹⁴⁵ Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 135-138.

¹⁴⁶ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 138f.

¹⁴⁷ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 139.

¹⁴⁸ Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 135.

¹⁴⁹ Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 136.

mögliche Unschuld.¹⁵⁰ Chapuys hält sich in seinen Berichten nicht zurück und beschreibt Anne mit bewusst negativ gewählten Adjektiven. Er ging allerdings nie dezidiert auf ihr äußeres Erscheinungsbild oder ihre Sexualität ein und gab auch zeitgenössische Ansichten und kritische Stimmen wieder.

Mit der Regentschaft Elizabeths traten Sympathisanten Annes, vor allem Protestanten, öffentlich auf und würdigten ihre Rolle in der Reformation. Während ihrer Zeit als Königin trat sie als Schutzherrin für protestantische Schriftsteller auf und trug somit dazu bei die Ideen der Reformation zu verbreiten. Bekannter Vertreter ihrer Unschuld war der schottische Protestant Alexander Ales. Er verklärte Anne in seinen Werken zur Märtyrerin, die für ihren Glauben starb. Durch Publikationen wie jene von Ales, wurde die allgemeine Ansicht, dass Anne unschuldig war gestärkt und erstmals offiziell diskutiert. Von Katholiken wie Protestanten wird Annes Einfluss auf die Reformationsbestrebungen anerkannt.¹⁵¹ „But after the emphasis on her important role all agreement ends. The difference between ‚reforming‘ and fomenting a ‚schism‘ pretty much tells it all.“¹⁵² Die grundlegende Unterscheidung der Lager liegt also in der Auslegung der Tragweite der Ereignisse. Während Protestanten Anne als die treibende Kraft einer notwendigen Kirchenreform sehen, die zum Opfer der korrupten katholischen Kirche wurde, sehen Katholiken sie als den Grundstein für die Trennung von Rom und als Ketzerin an.

John Foxe schrieb das Buch *The Acts and Monuments of the Church* das unter dem Titel *Book of Martyrs* größere Bekanntheit erlangte.¹⁵³ Die Ausgabe von 1563 war Elizabeth gewidmet und ging detailliert auf das positive Wirken ihrer Mutter ein.¹⁵⁴ In der früheren Ausgabe von 1559 lobte er:

„[...] her beauty and her ‚many great gifts of a well instructed spirit: gentleness, modesty and piety toward all (particularly toward those who were in dire poverty) and most especially, a zeal for sincere religion.‘ In the 1563 Version, Fox credits Anne with much more [...] detailing Anne’s charitable activities and support of reformist authors [...]“¹⁵⁵

¹⁵⁰ Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors’ Most Notorious Queen*, S. 136.

¹⁵¹ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors’ Most Notorious Queen*, S. 139.

¹⁵² Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors’ Most Notorious Queen*, S. 139.

¹⁵³ Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors’ Most Notorious Queen*, S. 140.

¹⁵⁴ Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors’ Most Notorious Queen*, S. 139.

¹⁵⁵ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors’ Most Notorious Queen*, S. 139.

Seine Informationen über Anne bezog er aus Werken von Annes Kaplan William Latymer. Dieser verklärte sie in seinen Schriften zur gutherzigen Märtyrerin, die sich selbstlos für verfolgte Autoren von Reformschriften und Arme einsetzte.¹⁵⁶

Das Buch *Schismatis Anglicani - The Rise and Growth of the Anglican Schism* des katholischen Theologen Nicholas Sanders schreibt eine Art Gegengeschichte zu den Darstellungen von John Foxe. Seine Schriften zählen zu den prägendsten und nachhaltigsten Werken über Anne Boleyn. So lassen sich noch heute teilweise populäre Darstellungen und Legenden Anne Boleyns auf ihn zurückführen. Sein Buch, welches vorerst nur in Latein erschienen war, wurde innerhalb kürzester Zeit in zahlreiche Sprachen übersetzt und erschien in vielen katholischen Ländern Europas.¹⁵⁷ Er stellte Anne als notorische Ehebrecherin und Verführerin dar. Sie gebar „both literally and metaphorically, to the most monstrous heresy of all: Elizabeth.“¹⁵⁸ Im Gegensatz zu den Darstellungen Chapuys, der sich damit zurückhielt, dezidiert auf äußerliche Deformierungen und Annes Sexualität einzugehen, beschrieb Sanders sie als Monster. Diese Ausführungen sind mehr der Fiktion und Legendenbildung zuzuschreiben, denn Heinrich hätte niemals eine körperlich entstellte Frau geheiratet, geschweige denn sie zur englischen Königin erhoben.¹⁵⁹ „Sanders as we’ve seen, wallowed in descriptions of Anne’s body as the deformed but alluring gateway that ensnared Henry and led him through the doors of heresy.“¹⁶⁰ Er vermischte Berichte über die Promiskuität Mary Boleyns mit Annes Leben.¹⁶¹

„The Elizabethan writer Sander, in an account hostile to Anne claimed that at the French court she was known as ‘the English mare, because of her shameless behaviour; and then the royal mule. When she became acquainted with the King of France’. Sander believed that Anne had disgraced herself in France by indulging first in sexual relations with members of Francis’s court and later with Francis himself. According to his account, even in the notoriously licentious French court, Anne Boleyn stood out for her immorality. It is clear that Sander has confused the two sisters in his account [...]“¹⁶²

Sanders griff ebenfalls Gerüchte auf, dass Anne die illegitime Tochter Heinrichs VIII. sei. Über ihre Mutter ist zwar relativ wenig bekannt, es gibt jedoch Hinweise, dass sie einige Zeit im Haushalt von Katharina von Aragon als Hofdame gedient hat. Sie soll für ihre Schönheit am Hof bekannt gewesen sein. Doch wie Elizabeth Norton darstellt, gibt es keinen Beweis für die

¹⁵⁶ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors’ Most Notorious Queen*, S. 139f.

¹⁵⁷ Es erschien unter anderem in Deutsch, Französisch, Italienisch, Portugiesisch, Polnisch und Spanisch. Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors’ Most Notorious Queen*, (2013) S.140.

¹⁵⁸ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors’ Most Notorious Queen*, S.140.

¹⁵⁹ Vgl. *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors’ Most Notorious Queen*, S.140.

¹⁶⁰ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors’ Most Notorious Queen*, S.140.

¹⁶¹ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S.26.

¹⁶² Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S.26.

mögliche Vaterschaft Heinrichs, denn selbst beim spätestmöglichen Geburtsdatum Annes war Heinrich gerade erst 16 Jahre alt „and still kept closely guarded by his over-protective father.“¹⁶³ Stimmen, welche Heinrich als möglichen Vater Annes ansahen, gab es bereits während ihrer gemeinsamen Ehe und durch Sanders Schriften auch noch lange danach.

Seine physische Beschreibung und Charakterisierung Anne Boleyns liefert die Vorlage für zahlreiche und sogar positive Darstellungen, da er eine archetypische Vorlage für die Figur Anne Boleyn geschaffen hatte.¹⁶⁴ Die Vorstellung, dass sie schwarzes Haar hatte und einen sechsten Finger besaß, hat sich dank Sanders bis heute in populären Darstellungsformen gehalten.¹⁶⁵ In Spanien, Katharinas Heimat, war Sanders Einfluss besonders tiefgreifend. Seine Vorstellung vom Monster Anne Boleyn verfestigte sich dort sogar in einer Tradition. „For hundreds of years the annual Corpus Christi festival in Toledo featured a float with a *tarasca* (or monster) represented by a small female figure known as ‚Ana Bolena‘.“¹⁶⁶ In Calderón de la Barcas Drama *The Schism in England* finden sich die verdichteten Hauptargumentationspunkte aus Sanders Werk wieder. Heinrich wettet darin am Ende gegen Anne mit den Worten: „That woman, that fierce animal, that blind enchantment, false sphinx, that basilisk, that poisonous serpent, that enraged tigress, Anne Boleyn, arrest her!“¹⁶⁷

Die erste Gegendarstellung nach Sanders Buch kam von George Wyatt, dem Enkel des Hofpoeten Thomas Wyatt. Er kritisiert in seinem Werk *Extracts from the Life of the Virtuous Christian and Renowned Queen Anne Boleigne* die katholische Kirche und Rom als korrupten Apparat und preist Annes Tugenden, ihr Bestreben, sich davon zu lösen. Das Ziel des Buches ist, die negativen Darstellungen um ihre Person zu korrigieren. Durch die gezielt gestreuten Unwahrheiten der katholischen Schriften, werden laut Wyatt ihre glorreichen Bestrebungen zunichte gemacht. Punkt für Punkt widerlegt er Sanders Anschuldigungen und geht sogar noch einen Schritt weiter, in dem er die Anklagepunkte als unglaubwürdig und unmöglich haltbar entkräftet.¹⁶⁸ Bis ins 19. Jahrhundert wurde das Buch im katholischen Europa nur in streng limitierter Auflage publiziert und erreichte daher nie die Reichweite und Popularität, welche Sanders Werk erhalten hatte.¹⁶⁹

¹⁶³ Vgl. Norton, Elizabeth, *The Anne Boleyn Papers*. Gloucestershire: Aberley Publishing 2013, S.11.

¹⁶⁴ Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 140f.

¹⁶⁵ Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 141.

¹⁶⁶ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 141.

¹⁶⁷ Levin, *Dreaming the English Renaissance. Politics and Desire in Court and Culture*, S. 115.

¹⁶⁸ Vgl. Norton, *The Anne Boleyn Papers*, S. 16-29.

¹⁶⁹ Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 141.

George Cavendish schrieb das Buch *The Life of Cardinal Wolsey*, in welchem er das Leben und die Vorgänge im Leben seines früheren Herrn darstellte. Darauf liegt auch sein Fokus, er hatte nicht die Absicht Anne schlecht darzustellen, auch wenn er dies nichts desto trotz tat. Seiner Ansicht nach war sie der Grund, weshalb Wolsey bei Heinrich in Ungnade fiel. In seinen Darstellungen war Anne zu Beginn noch unschuldig, wurde aber bald gierig nach Macht und Diamanten. Daher diente Cavendishs Buch während der Herrschaft Marys der negativen Darstellungen und Legendenbildung Anne Boleyns und ihrer Familie.¹⁷⁰

„It's from Cavendish and Wyatt that we get the stories of Anne's early romances with Henry Percy and Thomas Wyatt that would so captivate later fiction writers and moviemakers [...].“¹⁷¹

Cavendish erinnert sich, dass ihre Beziehung zu Henry Percy deutlich ernster war, hatte er ihr doch bereits die Ehe versprochen. Auf Heinrichs Intervention hin soll Wolsey die Verlobung untersagt und Anne sich gekränkt auf den Familiensitz zurückgezogen haben. Der offizielle Grund lautete, dass Anne keine standesgemäße Wahl war. Viele vermuten, dass sie sich nicht nur deswegen gedemütigt fühlte, sondern dass sie sicher war, Percys Ehefrau zu werden und daher bereits seine Geliebte war. Sie soll ihre Enttäuschung und ihren Hass auf Wolsey projiziert haben und geschworen haben, aktiv an seinem Untergang mitzuwirken, wenn sich ihr die Möglichkeit dazu bieten würde. Cavendish gibt jedenfalls Anne Boleyn die Schuld, dass Wolsey bei Heinrich in Ungnade gefallen war.¹⁷²

Von zeitgenössischen Darstellungen Chapuys bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts divergieren die Darstellungen Anne Boleyns, je nach der Religion des Verfassers. Katholiken wurden nicht müde, ihren Hass und ihre Verachtung gegenüber Anne Boleyn in schriftlichen Darstellungen auszudrücken. Protestanten glorifizierten sie und stellten sie als Opfer der katholischen Kirche und ihres tyrannischen Ehemannes dar, der einen Weg suchte, seine neue Geliebte zu heiraten. In John Banks Stück *Betray'd: or Anna Bullen* aus dem Jahr 1682 wird sie als Opfer einer katholischen Verschwörung zwischen Wolsey und Elizabeth Blount sowie dem Tyrannen Heinrich, dargestellt. Es entwickelte sich zu einem der beliebtesten Unterhaltungsstücke der Zeit. Am Ende hält Anne heroisch eine lange Rede über die Zukunft der Protestanten und ihre Tochter Elizabeth, bevor sie sich ihrem Schicksal stellt und enthauptet wird.¹⁷³ Das Stück vermischt historische Ereignisse und Abläufe zugunsten der Botschaft des Stückes. Auch

¹⁷⁰ Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 142.

¹⁷¹ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 142.

¹⁷² Vgl. Wilkinson, *The Early Loves of Anne Boleyn*, S. 95.

¹⁷³ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 143f.

Shakespeares 1623 erschienenes Stück *King Henry VIII - All is true* verändert die zeitliche Abfolge der Geschichte und dichtet einige Vorgänge dazu.

Zur damaligen Zeit war die Unterscheidung zwischen Fiktion und historisch korrekter Wiedergabe noch irrelevant. Geschichte begann gerade erst, sich als eigenes Genre in der Literatur zu etablieren. Es ging nicht darum, objektiv zu berichten, sondern moralische, religiöse und politische Wahrheiten zu präsentieren, „in a dramatic, emotional stirring form that would be accessible and engaging to audiences [, that] was the goal.“¹⁷⁴ Die Absicht hinter Shakespeares Stück wird noch immer diskutiert, hingegen ist es bei Banks eindeutig die Unterwerfung des Glücks Einzelner zugunsten der Geburt des goldenen Zeitalters unter der Herrschaft Elizabeths.¹⁷⁵

4.2.2 Entwicklungstendenzen

Ausgehend vom vorigen Kapitel lässt sich feststellen, dass Anne nach ihrem Tod und zu Lebzeiten Heinrichs VIII., Edwards VI. und Mary Tudors offiziell vorwiegend negativ dargestellt wurde. Heinrich hatte sie aus diversen Gründen hinrichten lassen und sein Sohn Edward konnte durch die negative Darstellung seine eigene Herrschaft legitimieren. Mary Tudor hingegen hegte vermutlich wirklich tiefen Hass gegen Anne Boleyn und verschärfte mit ihrer Thronbesteigung den Ton in offiziellen Schriften.

Erst mit der Regentschaft Elizabeths war es möglich, positive Berichte zu publizieren und Annes mögliche Unschuld offiziell zu diskutieren. Sie wurde von Protestanten zur Märtyrerin glorifiziert, die für ihren Glauben starb und der höfischen Politik zum Opfer fiel.¹⁷⁶

Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts lassen sich zwei strikt getrennte Lager ihrer Darstellung erkennen. Einerseits protestantischen Schriften, in denen Anne und ihre Rolle in der Reformation glorifiziert wird. Andererseits Werke katholischer Autoren, die in Anne die Verkörperung der Versuchung sahen und den Grund, weshalb Heinrich sich von der katholischen Kirche und Rom abwandte. Sie wird in diesen Schriften häufig mit körperlichen Deformationen und hässlichem Erscheinungsbild beschrieben, die populären Hexenvorstellungen entsprachen. Beschreibungen, die auf Namen antiker Figuren wie jenen der Sphinx zurückgriffen, sind ebenfalls zu finden.¹⁷⁷ Die Historiographie der frühen Neuzeit

¹⁷⁴ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 144.

¹⁷⁵ Vgl. Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 145f.

¹⁷⁶ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S.138f.

¹⁷⁷ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 140; S. 142.

sah ihr Vorbild in den Maximen der antiken Geschichtsschreibung¹⁷⁸ und versuchte daher, die Darstellung mit negativen Beispielen aus antiken Mythen zu vergleichen. Es werden Anne Affären mit unzähligen Männern unterstellt und die Geschichte zum Zweck ihrer Diffamierung ausgelegt.¹⁷⁹

Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts kamen neue Tendenzen in der Historiographie auf, welche erstmals die Kirchengeschichte und Profangeschichte trennten und eine ausgewogene Darstellung anstrebten. Die Ideale der französischen Revolution und die Aufarbeitung derselben legten den Grundstein für die moderne Geschichtsschreibung und folglich eine entsprechend korrekte Darstellung Anne Boleyns.¹⁸⁰ Unabhängig von religiösen Ansichten wurden zeitgenössische Korrespondenzen in Bezug auf die Beziehung des Autors zu Anne Boleyn und politische Tendenzen der Entstehungszeit neu bewertet. Historiker nehmen heute an, dass Anne die Verbrechen, für welche sie zum Tode verurteilt wurde nie begangen hat. John Scarisbrick und Eric Ives sind sich ebenfalls einig, dass es keinen Beweis für die Anschuldigungen gibt, der sich nicht entkräften lässt.¹⁸¹

Die prägendsten negativen Darstellungen stammen vom spanischen Botschafter Eustace Chapuys, dem katholischen Theologen und Polemiker Nicholas Sander und George Cavendish, der in Berichten über das Leben Cardinal Wolseys über ihre Beteiligung an dessen Untergang berichtet. Die prägendsten positiven Darstellungen sind von den Protestanten Alexander Ales und John Foxe, sowie George Wyatt, dem Enkel Thomas Wyatts, verfasst worden.

4.3 Äußeres Erscheinungsbild

Da kein zeitgenössisches Portrait Anne Boleyns existiert, fragen sich viele, wie Anne Boleyn wirklich aussah. Es gibt einige Berichte zu ihrem Aussehen, diese sind aber zum Teil konträr. Lediglich eine Münze mit ihrem Gesicht, welche zur ihren Lebzeiten entstanden ist, ist noch erhalten. Die Portraits, welche heute von ihr bekannt sind, wurden zum Teil wenige Jahre nach ihrem Tod, zum Teil Jahrhunderte später angefertigt. Nachfolgend sollen schriftliche Quellen, die ihr äußeres Erscheinungsbild beschreiben und die bekanntesten Portraits, die ihr zugeordnet

¹⁷⁸ Vgl. Simon, Christian (Hrsg.), *Historiographie. Eine Einführung*, Stuttgart (Hohenheim): Ulmer 1996, S. 60.

¹⁷⁹ Bordo, *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, S. 140; S. 142.

¹⁸⁰ Vgl. Simon, *Historiographie. Eine Einführung*, (1996) S. 69.

¹⁸¹ Vgl. Weir, *The Lady in The Tower. The Fall of Anne Boleyn*, S. 405.

werden, erfasst sein. Dadurch soll im Analysekapitel erkenntlich gemacht werden, ob die Darstellung der beiden analysierten Figuren auf schriftlichen Quellen oder den Portraits fußt.

4.3.1 Schriftliche Quellen

Im Folgenden sollen die schriftlichen Beschreibungen des äußeren Erscheinungsbildes von Anne Boleyn betrachtet werden. Wie bereits im Kapitel zu ihrer Darstellung in der Geschichtsschreibung dargelegt, wurde sie zum Beispiel von Sanders physisch stereotypisiert und entsprechend beschrieben. Es soll hier erörtert werden, wie Anne Boleyn in schriftlichen Quellen beschrieben wird.

Nicholas Sanders beschreibt sie von hochgewachsener Statur mit schwarzem Haar, ovalem Gesicht und fahlem Teint, als ob sie Gelbsucht hätte. Sie soll einen hervorstehenden Zahn gehabt haben, der aus ihrer Unterlippe hervorsprang. An der rechten Hand soll sie sechs Finger und ein großes Geschwulst an ihrem Hals aufgewiesen haben. Um das zu verbergen, trug sie meist hochgeschlossene Kleider, die ihren Hals verdeckten. Ihre Hofdamen taten es ihr gleich und trugen daher ebenfalls hochgeschlossene Kleidung.¹⁸²

George Wyatt greift in seinen Berichten über Anne den sechsten Finger indirekt auf; er berichtet lediglich von einem zweiten Fingernagel an einem Finger. Zu den anderen körperlichen Deformationen nach Sanders Beschreibungen ist nichts zu finden. Er berichtet von wenigen kleinen Leberflecken am Körper, die im Kontrast zur ansonsten hellen Haut standen.¹⁸³

Lancelott de Carles beschreibt sie als schön mit eleganter Figur. Durch ihren französischen Habitus soll sie sehr elegant gewirkt haben. Sie stach optisch aus ihrem Umfeld am englischen Hof deutlich hervor. Er beschreibt ihre Augen als ihr bestes Attribut. Laut de Carles wusste sie, diese einzusetzen und Männer zu verzaubern.¹⁸⁴ Ein Diener Wolseys erinnerte sich in späteren Jahren an Anne und gibt an, dass sie durch ihre Eleganz und außergewöhnlich guten Umgangsformen herausstach.¹⁸⁵

Brantôme erinnert sich an Anne als die Schönste und Bezauberndste von allen Damen am französischen Hof. Sie soll in Sachen Mode den Ton angegeben haben und alle modebewussten

¹⁸² Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, S. 39.

¹⁸³ Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, S. 40.

¹⁸⁴ Weir, *The Lady in The Tower. The Fall of Anne Boleyn*, S. 151.

¹⁸⁵ Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, S. 45.

Hofdamen eiferten ihr nach.¹⁸⁶ An anderer Stelle wird sie als grazil, und gutaussehend beschrieben.¹⁸⁷ Der venezianische Diplomat Francesco Sanuto hingegen sieht Anne nicht als herausragende Schönheit. In seinen Berichten skizziert er sie von mittlerer Statur mit dunklem Teint, langem Hals, breitem Mund und schwarzen Augen.¹⁸⁸ Über die Farbe ihrer Haare gibt es unterschiedliche Berichte. Es wird angenommen, dass Thomas Wyatt sich auf Anne bezieht wenn er in einem seiner Gedichte von „der Brünetten“ spricht.¹⁸⁹ Allerdings ist nicht belegt, dass er damit explizit sie beschrieben hat. Während die heutige Vorstellung ihrer Haarfarbe, dunkelbraun bis schwarz ist, gehen andere Quellen von einem dunklen rot-braun aus. Alison Weir zitiert Quellen, wonach sie gerne ihre langen Haare offen trug, auch bei offiziellen Anlässen, und dass diese so lang waren, dass sie sogar darauf sitzen konnte.¹⁹⁰

Das Ideal einer englischen Frau im 16. Jahrhundert hatte blonde Haare, war Männern gegenüber unterwürfig und nur mäßig gebildet. Anne entsprach daher nicht dem Standard der Zeit. Die meisten zeitgenössischen Quellen beschreiben Anne als schlank, eher groß gewachsen, vor allem für ihre Zeit, und mit dunklem Teint. Es lässt sich ein ovales Gesicht mit hohen Wangenknochen und einer länglichen Nase etablieren. Ihre Haare lassen sich nicht als schwarz oder dunkelbraun festmachen sondern lediglich als dunkles rotbraunen was für ihre Zeit mit blondem Idealtyp bereits sehr dunkel war.¹⁹¹ Ihre braunen, beinahe schwarzen, ausdrucksstarken Augen kommen in fast allen Quellen vor, ebenfalls Bemerkungen zu ihren Haaren und ihrem Hals. Sie wird als elegant und als Vorreiterin in Sachen Mode am englischen Hof beschrieben.¹⁹²

4.3.2 Portraits

Wie bereits Eingangs erwähnt, gibt es, abgesehen von einer Münzprägung, keine erhaltenen Portraits von Anne Boleyn. Es gibt allerdings einige Bilder, die eindeutig Anne darstellen, aber nach ihrem Tod entstanden sind oder Bilder, die zwar zu Lebzeiten gezeichnet wurden, bei denen aber nicht klar ist ob die dargestellte Frau tatsächlich Anne Boleyn ist. Hier sollen die bekanntesten Bilder, welche mit ihr assoziiert werden aufgeführt werden. Dadurch soll in der

¹⁸⁶ Weir, *The Lady in The Tower. The Fall of Anne Boleyn*, S. 151

¹⁸⁷ Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, S. 40.

¹⁸⁸ Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, S. 40.

¹⁸⁹ Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, S. 40.

¹⁹⁰ Weir, *The Lady in The Tower. The Fall of Anne Boleyn*, S. 10.

¹⁹¹ http://www.huffingtonpost.co.uk/susan-bordo-/anne-boleyn_b_4737660.html. Zugriff: 04.01.2015

¹⁹² Vgl. Fraser, Antonia (Hrsg.), *The Six Wives of Henry VIII*, London: Weidenfeld & Nicolson 1992, S. 124.

Analyse erkenntlich gemacht werden, ob die Darstellung der Figur nicht ausschließlich auf schriftlichen Quellen, sondern auch auf diesen Gemälden fußt.



Abbildung 1: Hans Holbein der Jüngere, 1536?, British Museum.¹⁹³



Abbildung 2: Hans Holbein der Jüngere, 1536?, Royal Collection.¹⁹⁴

Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren entstanden etwa im Jahr von Annes Hinrichtung, also um 1536. Beide Portraits sind mit ihrem Namen beschriftet, das Rechte sogar auf der Vorderseite, links oben über ihrem Kopf. Trotzdem gibt es Zweifel, dass es sich hier um Portraits von Anne Boleyn handelt. Das linke Bild wurde erst mehr als ein Jahrhundert nach Anne Tod beschriftet und beide stimmen nicht mit zeitgenössischen Beschreibungen überein.¹⁹⁵

¹⁹³ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Lady,_called_Anne_Boleyn,_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg, Zugriff am: 11.10.2014.

¹⁹⁴

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_portrait_drawings_by_Hans_Holbein_the_Younger#mediaviewer/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_Queen_Anne_Boleyn_RL_12189.jpg, Zugriff am: 11.10.2014.

¹⁹⁵ Vgl. Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, S. 42f.



Abbildung 3: Holbein der Jüngere, vermutlich Anne Boleyn.¹⁹⁶



Abbildung 4: Hever Castle Portrait, unbekannter Künstler¹⁹⁷

Das linke Portrait wurde ebenfalls von Holbein dem Jüngeren gezeichnet. Es gibt keine eindeutigen Belege, dass es sich um Anne Boleyn handelt. Die Frau auf dem Bild trägt eine englische Giebelhaube. Rechts ist das Portrait einer jungen Frau zu sehen die eine französische Mütze und die Perlenhalskette mit goldenem B-Anhänger trägt. Diese Kette findet in zeitgenössischen Berichten Erwähnung.¹⁹⁸ Der Künstler und das genaue Entstehungsdatum sind unbekannt. Im Gegensatz zu den beiden Portraits in Abbildung 1 und 2 sind die Gesichtszüge der beiden Portraits deutlich feiner und das Gesicht eher herzförmig, als länglich-oval.

¹⁹⁶ <http://landoflegendslv.com/20tudoryears/05TudorHistory/AnnBolyn/AnnBoleyn.html>; Zugriff am: 14.10.2014.

¹⁹⁷ <https://www.flickr.com/photos/7711591@N04/842141668/>; Zugriff am: 12.12.2014.

¹⁹⁸ Vgl. Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, S. 158.



Abbildung 5: Anne Boleyn Portrait, Hever Castle, Unbekannter Künstler, etwa 1546.¹⁹⁹



Abbildung 6: Anne Boleyn Portrait, National Portrait Gallery, Unbekannter Künstler, ca. spätes 16. Jh.²⁰⁰

Bei den beiden Portraits in Abb. 5 und 6 handelt es sich um die Bekanntesten, da sie bevorzugt für literarische Adaptionen Annes verwendet werden. Die Künstler sind nicht bekannt. Die Gemälde sind etwa ein Jahrzehnt nach Annes Tod entstanden und gleichen sich nicht nur aufgrund des Malstils. Die abgebildeten Frauen tragen die gleiche Schmuckkonstellation, eine französische Mütze und die B-Halskette. Beide Kleider sind sich, insbesondere in den Verzierungen, sehr ähnlich. Die Haare der rechten Darstellung sind rötlich-braun, links eher dunkelbraun. Beim linken Portrait hält Anne in einer sehr spezifischen Handgeste eine Rose in ihrer rechten Hand. Da sich eine ähnliche Geste bei einem weiteren Portrait von Horenbolte wiederfindet, wurde er als möglicher Urheber des Portraits in Abb. 5 diskutiert.

¹⁹⁹Bethke, Insa, „Heinrich VIII. Für eine Frau gegen Rom“, in: GEO Epoche, *Luther und die Reformation. Europa im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517-1618*, Nr. 39, Jahrgang 10/09, S.76.

²⁰⁰ <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00142/Anne-Boleyn>; Zugriff am: 14.10.2014.



Abbildung 7: Miniatur, John Hoskins.²⁰¹



Abbildung 8: Miniatur, Lucas Horenbout.²⁰²

Die beiden Miniaturen zeigen zwei junge Frauen mit rundlichem Gesicht und feinen Gesichtszügen. Das rechte Bild entstand etwa zu Lebzeiten Anne Boleyns. Es gibt aber keinen direkten Vermerk auf der Miniatur, welcher die Identität der dargestellten Person Rückschlüsse zulässt. Die Frau ähnelt allerdings zeitgenössischen Abbildungen von Jane Seymore. Das linke Portrait schließt, insbesondere in Bezug auf Kleidung, Kopfbedeckung und Schmuck an die Portraits in Abb. 4, Abb. 5 und Abb. 6 an. Der Maler John Hoskins wurde erst 130 Jahre nach Annes Tod geboren. Es wird daher angenommen, dass er die Miniatur anhand bestehender Gemälde anfertigte.

²⁰¹ <http://www.theanneboleynfiles.com/>, Zugriff am: 22.10.2014.

²⁰² <http://www.marileecody.com/sixwives/annehorenbout.jpg>, Zugriff am: 22.10.2014.



Abbildung 9: Münze mit zeitgenössischer Prägung. Einzig gesichertes Abbild Anne Boleyns.²⁰³



Abbildung 10: Portraitring den Elizabeth I. zu Lebzeiten trug. Entstand erst nach Annes Tod.²⁰⁴

Eric Ives hat die Portraits von Anne Boleyn analysiert und ist zum Schluss gekommen, dass keines der Portraits die historische Anne Boleyn darstellt. Aufgrund der Bilder und dem direkten Vergleich mit der erhaltenen Münze kommt er nach eingehender Analyse zum Schluss, dass sie vermutlich ein länglich-ovales Gesicht mit hohen Wangenknochen und dunkle Augen hatte.²⁰⁵

In den Portraits trägt sie meist die bekannte B-Halskette, sowie Gold- und Perlenketten. Vier der zehn aufgeführten Darstellungen zeigen Anne mit der französischen Mütze, welche sie laut Quellen am englischen Hof einführte. Auf der erhaltenen Münze trägt sie die englische Giebelhaube, da sie offiziell als Königin von England dargestellt wird. Bis auf die beiden Portraits von Holbein (s. Abb. 1 und Abb. 2) trägt sie ein ähnliches Kleid, was die Tiefe des Ausschnitts, die Verzierungen sowie die Farbgestaltung anbetrifft.

²⁰³ <http://www.elizabethan-portraits.com/AnneBoleyn4.jpg>, Zugriff am: 14.10.2014.

²⁰⁴ <http://tudorhistory.org/groups/ring.jpg>, Zugriff am: 14.10.2014.

²⁰⁵ Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, S. 42.

4.4 Charakter

Im folgenden Kapitel soll der Charakter Anne Boleyns in Form von historischen Berichten über ihre Persönlichkeit dargelegt werden.

4.4.1 Persönlichkeit

Die negativen Darstellungen, wie sie von Sanders oder Chapuys überliefert wurden, charakterisieren Anne als promiskuitive Hexe. Historiker gehen heute anhand der historischen Quellen davon aus, dass Anne eine hochintelligente, gläubige Frau war. Sie soll eine zielstrebige Persönlichkeit gehabt haben, die ihr dabei half, kalkuliert und zum Teil auch manipulativ ihre Ziele zu verfolgen.²⁰⁶ Mehrere Quellen berichten von ihrem teilweise als derb beschriebenen Humor.²⁰⁷ Eric Ives sieht Anne als Opfer Thomas Cromwells, der mit ihrem Fall den gesamten Einfluss der Familie Boleyn auslöschen wollte.²⁰⁸ Ein protestantischer Schriftsteller aus der Generation nach Anne berichtet, dass, obwohl es viele Frauen am englischen Hof gab, die schöner waren, Anne durch ihre ausgezeichneten Umgangsformen, ihre Schlagfertigkeit und ihren Humor alle anderen übertrumpfte. Er führt ihre Vorzüge auf ihre Erziehung in Frankreich zurück.²⁰⁹ Sie wird als temperamentvoll beschrieben, was sich in ihrer Ungeduld und Eifersucht ausdrückte. Von einigen wird ihre sprachliche Gewandtheit erwähnt, die sich zuweilen in bissigen Kommentaren äußerte.

Sie war temperamentvoll, eifersüchtig, ungeduldig und zuweilen schnippisch. Anne war auf Äußerlichkeiten bedacht und galt durch ihre Vergangenheit an den europäischen Höfen als mondän. Sie kümmerte sich nicht um Konventionen der Zeit und gab sie sich als Freigeist und spiritueller Mensch, was gerade für eine Frau zu dieser Zeit und Position sehr ungewöhnlich war.²¹⁰

²⁰⁶ Parrill, Sue/ Robison, William B., *The Tudors on Film and Television*, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publisher 2013, S. 163.

²⁰⁷ Fraser, *The Six Wives of Henry VIII*, S. 124.

²⁰⁸ Parrill, / Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 163.

²⁰⁹ Ives, *The Life and Death of Anne Boleyn*, S. 45.

²¹⁰ Vgl. Fraser, *The Six Wives of Henry VIII*, S. 124; Vgl. Zahl, Paul (Hrsg.), *Five Women of the English Reformation*, Cambridge: Eerdmanns Publishing 2001, S. 18.

5. Weitere Elemente der Analyse

Nachfolgend werden im Hinblick auf die Analyse die Farbsymbolik des Kostüms im Film und die grundlegenden technischen Gestaltungselemente der Filmproduktion dargelegt, welche für die Analyse der Darstellung sexueller Beziehungen benötigt werden.

5.1 Farbsymbolik der Kostüme

Kostüme in Geschichtsformaten sind von zeitgenössischen kulturellen Vorstellungen der dargestellten Epoche geprägt. Damit ein Kostüm nicht befremdlich wirkt, muss es daher für die jeweilige Produktion und den Kulturkreis zeitgenössisch adaptiert werden.²¹¹ Da es sich um ein allgemeines Merkmal des Kostüms in Geschichtsformaten handelt, wird dieser Aspekt vernachlässigt. Es soll vielmehr die Rolle der Kleidung bei der Darstellung der Figur durch die Farbgebung des Kostüms betrachtet werden.

Die Absicht hinter der Farbgestaltung eines Kostüms ist sehr komplex. Sie kann sich auf den Charakter der Figur beziehen, diese von anderen Figuren abgrenzen, symptomatisch für ihr Umfeld stehen oder im Kontext der Inszenierung eine neue Bedeutungsebene erhalten.²¹² Die genauen Gründe für eine spezifische Farbwahl, sowie eine Veränderung oder Konstanz derselben, lassen sich folglich erst im Handlungszusammenhang erkennen.²¹³

So kann der wiederholte Einsatz einer Farbe als Zeichen der Akzentuierung im Rahmen einer Produktion gesehen werden. Erst wenn sie mehrmals vorkommt, gewinnt sie an Bedeutung. Da die Kostümgestaltung ein durchkonstruierter Inszenierungsakt ist, kann davon ausgegangen werden, dass nichts dem Zufall überlassen bleibt, erst recht nicht, wenn es zu Wiederholungen kommt.²¹⁴

Gorham Kindem spricht vom Farb-Signifikat, wenn eine Farbe dem jeweiligen Objekt erst die Bedeutung verleiht. Dies kann überprüft werden, indem die Farbe, wenn auch nur imaginär,

²¹¹ Vgl. Albers, Irene (Hrsg.), *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S.25.

²¹² Vgl. Devoucoux, Daniel (Hrsg.), *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*, Bielefeld: Transcript 2007, S. 144.

²¹³ Vgl. Laverty, Christoph, „How to read Costume on Film“, <http://clothesonfilm.com/how-to-read-costume-on-film/20146/> Zugriff am: 03.01.2015.

²¹⁴ Vgl. Wulff, Hans Jürgen (Hrsg.), *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Narr 1999, S. 147.

ausgetauscht wird. Verändert sich dadurch die Aussagekraft des Objekts, „dann hat man es mit *Farbsignifikation* zu tun.“²¹⁵

Maßgeblichen Einfluss haben ebenfalls „die beiden Momente der *Alternation* und der *Repetition*“. ²¹⁶ Wechselt ein Objekt die ihm zugeschriebene Farbe, wird dadurch eine Veränderung angezeigt. Wird eine Objektfarbe auf andere übertragen werden damit Zusammenhänge ausgedrückt.²¹⁷ Trägt eine Figur wiederholt Kostüme in einer bestimmten Farbe und nach einem wichtigen Ereignis eine andere Farbe, drückt dies einen Wandel der Figurenverhältnisse, der Handlung oder des Charakters der Person aus.

Mit der Anmutungsqualität einer Farbe werden bestimmte Kontexte assoziiert, sie wird als ein objektives Merkmal angesehen. Zum Beispiel werden Farben, welche mit Feuer assoziiert werden, wie Rot, Orange oder auch dunkle Gelbtöne, als „warm“ empfunden. Dabei ist „warm“ eine mögliche Anmutungsqualität, die auch für Filmkostüme gelten kann.²¹⁸

Farbton	Anmutungsqualitäten
Rot	aktiv, dynamisch, erregend, fröhlich, kräftig, mächtig
Orange	freudig, heiter, herzlich, lebendig, leuchtend
Gelb	bewegt, frei, hell, klar
Grün	beruhigend, erfrischend, friedlich, gelassen, unreif
Blau	friedlich, passiv, sicher, zurückgezogen
Violett	düster, unglücklich, würdevoll, zwielichtig
Weiß	einfach, gut, leicht, realitätsfern, weiblich
Schwarz	fest, männlich, schwer, schwermütig, streng
Braun	brutal, warm

Abbildung 11: Mögliche Anmutungsqualitäten von Farbtönen.²¹⁹

In der vorliegenden Arbeit wird das Kostüm der Figur Anne Boleyns in den beiden ausgewählten Produktionen betrachtet. Im Rahmen der Darstellungsanalyse soll die Funktion

²¹⁵ Wulff, Hans J.: „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, URL: <http://www.derwulff.de/2-19>, Zugriff am: 10.01.2015 (Orig. Kodikas/Code 11, 3-4, 1988, S.363-376). S.2.

²¹⁶ Vgl. Wulff, „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, URL: <http://www.derwulff.de/2-19>, Zugriff am: 10.01.2015, S.2

²¹⁷ Wulff, „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, URL: <http://www.derwulff.de/2-19>, Zugriff am: 10.01.2015, S.2

²¹⁸ Vgl. Kaltenhäuser, Bettina, „Abstimmung Am Kiosk: Der Einfluss der Titelseitengestaltung auf die Einzelverkaufsaufgabe“, Diss., Mainz 2004, Wiesbaden: DUV 2005.S. 108.

²¹⁹ Kaltenhäuser, „Abstimmung Am Kiosk: Der Einfluss der Titelseitengestaltung auf die Einzelverkaufsaufgabe“, S. 108; Vgl. Behrens, Gerold (Hrsg.), *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten*, Thun, et al.: Harri Deutsch 1982, S. 222; Vgl. Pisani/Radtke/Wolters (Hrsg.), *Handbuch Visuelle Mediengestaltung*, Berlin: Comelsen Verlag 2001, S. 81. Heller, Eeva (Hrsg.), *Wie Farben wirken. Farbpsychologie – Farbsymbolik – Kreative Farbgestaltung, Sonderausgabe*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.

des Kostüms in Bezug auf die Art der Wissensvermittlung sowie der historischen Quellen untersucht werden.

5.2 Filmanalytische Werkzeuge

Da in der vorliegenden Arbeit die Darstellung sexueller Beziehungen analysiert wird, um zu ermitteln ob eine Produktion dem Paläo- oder Neo- Fernsehen zuzuordnen ist, werden kurz die Grundlagen der visuellen Darstellungsebenen des Films skizziert. Der Fokus wird hier auf Kamera, Licht und Schnitt gelegt. Die akustische Ebene wird bewusst vernachlässigt da, wie in Kapitel 2.4.1 dargelegt, die quantitative Zunahme von sexuellen Darstellungen und die Art der optischen Inszenierung charakteristisch sind, folglich als Überprüfungsmerkmal dienen können.

5.2.1 Kamera

Unter dem Punkt Kamera werden die Einstellungsgrößen, die Kameraperspektive und die Kamerabewegung betrachtet.

5.2.1.1 Einstellungsgrößen

Die Einstellungsgrößen bezeichnen jeweils einen bestimmten Ausschnitt des Geschehens und damit folglich die Nähe und Entfernung der Kamera dazu. Da der Zuschauer das Filmbild immer nur durch den Blick der Kamera sieht, legt es ebenfalls die Distanz des Zuschauers zum Gesehenen fest. Es kann zwischen acht Einstellungsgrößen differenziert werden, manche gehen auch von sieben aus, wenn die amerikanische und halbnah Einstellung als eine einzelne Größe angesehen werden.²²⁰

Die **Super-Totale, Panorama oder Weit (extreme long shot)**, zeigt einen weiten Blick, zum Beispiel in der Vogelperspektive auf die Weite einer Landschaft. Es vermittelt einen Überblick über die Beschaffenheit der Umgebung. Die Figuren sind gar nicht oder nur schemenhaft erkennbar. Diese Einstellung wird benutzt, um Information zur weiteren Umgebung zu vermitteln und Größen in Relation zu setzen.²²¹

²²⁰ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 194.

²²¹ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 195.

Die **Totale (long shot)** gibt Information zur direkten Umgebung und legt den Handlungsort fest. Sie weckt Erwartungshaltungen zur Handlungsentwicklung. Wenn ein Haus in der Totalen zu sehen ist, erwartet der Zuschauer, dass zumindest ein Teil der Handlung dort stattfinden wird.²²²

Durch die **Halbtotale (medium long shot)** werden die Figuren eingeführt. Der Kameraausschnitt zeigt sie von Kopf bis Fuß und ihre Handlungen sind ebenfalls ersichtlich.

In der **amerikanischen Einstellung (american shot)** ist die Figur vom Kopf bis etwa zur Mitte des Oberschenkels sichtbar. Die Einstellung hat ihren Ursprung im Western. Dort musste in der entscheidenden Szene nicht nur das Gesicht der Figur gezeigt werden, sondern auch sein Griff zum Revolver. Filmhandlungen und Szenen, die den Fortlauf der Handlung entscheiden, werden oft in dieser Einstellung gezeigt.²²³

In der **Halbnahe (medium close-up)** werden die Figuren von der Hüfte aufwärts gezeigt. Da der Unterschied zur amerikanischen Einstellung nicht sehr groß ist, wird die halbnahe Einstellung manchmal ebenfalls als Amerikanische bezeichnet. Die Halbnahe wird eingesetzt, wenn Figuren miteinander sprechen und Information ausgetauscht wird. Die emotionale Reaktion der Figur steht allerdings nicht im Mittelpunkt. Die Zuschauer können in dieser Einstellung den Blicken der Figuren folgen und sehen deren unmittelbares Umfeld.²²⁴

Die **Nahaufnahme (medium close-up)** zeigt die Figur vom Kopf bis zur Brust und wird häufig für Diskussionsrunden eingesetzt. Der Ausdruck der Figuren ist gut erkennbar, den Blicken kann gefolgt werden. Dies erlaubt es dem Zuschauer, den weiteren Fortgang der Handlung abzuleiten.²²⁵

In der **Großaufnahme (close-up)** sind das Gesicht der Figur und eventuell auch ihre Schultern erkennbar, es können aber auch andere Körperteile oder Gegenstände in Großaufnahme gezeigt werden. Das direkte Umfeld der Handlung ist nicht mehr erkennbar, dem Zuschauer werden aber der unmittelbare Gesichtsausdruck und emotionale Regungen vermittelt. Die

²²² Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 195f.

²²³ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 196.

²²⁴ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 196f.

²²⁵ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 197.

Großaufnahme verdeutlicht die Reaktion auf eine Handlung, eine Aussage oder einen Vorgang. Außerdem kann die Funktionsweise eines Gegenstandes ausgedrückt.²²⁶

Bei der **Detailaufnahme (extreme close-up)** liegt der Fokus auf spezifischen Details von Gegenständen oder Gesichtspartien. Detailaufnahmen liefern die Begründung für eine nachfolgende Handlung oder erklären rückwirkend das Geschehen.²²⁷

5.2.1.2 Kameraperspektiven und –bewegungen

Die Kameraperspektive legt den „Standpunkt der Kamera gegenüber dem Geschehen“²²⁸ fest. Im horizontalen Winkel lassen sich drei Kameraperspektiven unterscheiden die Normalansicht, die Unteransicht und die Oberansicht. Im horizontalen Winkel sind zwei Perspektiven zu unterscheiden die Frontalansicht und die Profilansicht.

Die **Oberansicht** liefert einen Überblick über den Handlungsort und das Geschehen. Der Zuschauer blickt erhöht auf die Handlung und Figuren. In dieser Ansicht wirken Figuren klein und unterlegen, es kann aber auch der Blick des Erwachsenen auf ein Kind dargestellt werden. In der extremen Oberansicht, der Vogelperspektive, werden Kontexte und Relationen hergestellt.

In der **Unteransicht** oder Froschperspektive werden die Figuren und Gegenstände übergroß und gewaltig dargestellt. So kann zum Beispiel das Geschehen auch aus der Perspektive eines Kindes gezeigt werden oder eine veränderte Machtkonstellation zwischen zwei Figuren illustriert sein.²²⁹

Bei der **Normalansicht** wird die Handlung auf Augenhöhe der Figuren gezeigt. „Sie entspricht der Position, in der sich zwei Personen im Dialog gegenüberstehen. Der Zuschauer soll als Beobachter gewissermaßen ‚auf gleicher Höhe‘ sein.“²³⁰

In der horizontalen Ebene darf die Kamera die Bildachse nicht überspringen, nur so ist es dem Zuschauer möglich, das Gesehene im filmischen Raum zu verorten. Das Geschehen und die

²²⁶ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 197f.

²²⁷ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 198.

²²⁸ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 200.

²²⁹ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 200f.

²³⁰ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 201.

Figuren werden hier entweder in der **Frontalansicht** gezeigt oder seitlich in der **Profilansicht**.²³¹ Unter Kamerabewegung lassen sich der **Schwenk** (rechts-links, oben-unten, Reißschwenk), die **Kamerafahrt** (Parallel-, Ran-, Weg- und Verfolgungsfahrt), der **Zoom** sowie die **Hand- oder Wackelkamera** einordnen. Eine Kamerabewegung steht meist in Relation zur Handlung oder Figur und findet nicht ohne Grund statt.²³²

5.2.2 Licht

Das Licht und die Lichtgestaltung im Film sind optische Mittel zur Inszenierung der Handlung. Das Licht kann dabei natürlich wirken oder künstlich die Handlung unterstreichen. Beim **Normalstil** ist die Ausleuchtung ausgewogen und entspricht den Lichtgewohnheiten des Alltags. Beim **High-key** ist das Bild von Helligkeit dominiert, beim **Low-key** dagegen von „Schatten und unbeleuchteten Bildteilen“. Dem **Führungslicht** müssen sich alle anderen Lichtquellen unterordnen, es verleiht den Figuren und Objekten eine Grundstimmung und Kontur. Wenn die resultierenden Schatten keine Funktion übernehmen, werden diese mittels **Fülllicht** aufgehellt. Außerdem gibt es noch das **Spitzlicht**, welches dem Raum Dimension verleiht, sowie das **Hintergrundlicht**. „Weitere Bezeichnungen für die Lichtgestaltung orientieren sich am Standort der Lichtquelle“²³³, wie etwa das Seitenlicht, Oberlicht, Unterlicht oder Gegenlicht.²³⁴ Die Lichtgestaltung und die Komposition aus Licht und Schatten entwickeln eine eigene oder unterstützende Narration und signalisieren die Atmosphäre einer Szene.²³⁵ „Ebenso die Farbwahl des Lichtes. So erzeugt blaues Licht den Eindruck von Kälte, Rot und Gelb dagegen strahlen Wärme aus.“²³⁶

5.2.3 Schnitt

Der Schnitt reiht nicht nur Bilder und Einstellungen aneinander, sondern bestimmt damit die Abfolge des Gezeigten und dessen Dynamik. Es lassen sich der **harte Schnitt**, die **Auf- oder Abblende**, die **Überblendung** und die **Trickblende** unterscheiden.

²³¹ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 201f.

²³² Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 202-205.

²³³ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S.241.

²³⁴ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 209-211.

²³⁵ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 212f.

²³⁶ Dunker, Achim (Hrsg.), „*Die chinesische Sonne scheint immer von unten*“. *Licht und Schattengestaltung im Film*, Konstanz: UVK⁴ 2007, S. 14.

Beim **harten Schnitt** werden „die Einstellungen einfach hintereinander geschnitten.“²³⁷ Bei der **Aufblende** geht die Szene ins Weiße, bei der **Abblende** ins Schwarze über.²³⁸

Bei der **Überblendung** wird die erste Einstellung bereits von der Zweiten überlagert. Die Erste löst sich langsam auf, während das Bild der zweiten an Schärfe gewinnt. Bei den **Trickblenden**, wie der Wisch- oder Klappblende, wird die erste Einstellung aus dem Bild geschoben.²³⁹

²³⁷ Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 217-219.

²³⁸ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 220.

²³⁹ Vgl. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 221.

II. Analyse

6. The Six Wives of Henry VIII

6.1 Allgemeines

Die Mini-Serie *The Six Wives of Henry VIII* ist eine BBC-Produktion aus dem Jahr 1970. Es handelt sich dabei um eine der ältesten und renommiertesten Historienserien. Heinrich VIII wird von Keith Michell dargestellt, der für seine Darstellung mit einem *BAFTA* (*British Academy of Film and Television Arts*) und einem *Emmy Award* ausgezeichnet wurde. Anne Boleyn wird von Dorothy Tutin verkörpert, die für ihre Darbietung ebenfalls für einen *BAFTA Award* nominiert wurde. Die Serie gliedert sich in sechs Folgen zu je 90 Minuten. Jede Episode thematisiert eine der sechs Ehefrauen Heinrichs VIII bis zu ihrem Tod, mit Ausnahme von Catherine Parr, die Folge endet mit Heinrichs Tod.²⁴⁰

6.2 Überblick

Zur besseren Verständlichkeit der Zusammenhänge wird ein inhaltlicher Überblick über die beiden Folgen gegeben, in welchen Anne Boleyn auftritt.

6.2.1 Folge 1: Catherine of Aragon

Die erste Folge erzählt die Geschichte Katharina von Aragons ab ihrer Ankunft in England und die Umstände, die zu ihrer Ehe mit Heinrich führten. Die Ehe wird als sehr glücklich und harmonisch dargestellt. Der Tod ihres Sohnes, der bereits kurz nach der Geburt starb, wird gezeigt. Katharina liegt weinend in Heinrichs Armen. Nach dieser Szene gibt es einen Zeitsprung zu einer deutlich älteren Katharina, etwa zu jener Zeit, als sich Heinrich in Anne Boleyn verliebte. Durch das Ausbleiben des ersehnten Thronfolgers und nur einer überlebenden Tochter teilt Heinrich Katharina mit, dass er die Ehe annullieren lassen will. Katharina ist untröstlich, kann seinen Bestrebungen jedoch nichts entgegensetzen. Rom und der Papst verweigern die Annullierung, worauf Heinrich sich selbst zum Oberhaupt der englischen Kirche erklärt und Anne heiratet. Fernab vom Hof und getrennt von ihrer Tochter Mary stirbt

²⁴⁰ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 232-234.

Katharina in Anwesenheit einer treuen Hofdame. Die Folge endet damit, dass Heinrich den Brief, welchen Katharina vor ihrem Tod für ihn verfasst hat, liest und zerknüllt. Die Folge zeigt in wenigen Szenen Anne Boleyns Aufstieg und einige Aspekte ihrer Vergangenheit.

6.2.2 Folge 2: Anne Boleyn

Die zweite Folge zeigt primär Anne Boleyns Untergang und den Zerfall ihrer Ehe. Es gibt nur wenige Szenen, in denen Anne und Heinrich als glückliches Ehepaar gezeigt werden. Nach der Geburt einer gesunden Tochter erleidet Anne ihre erste Fehlgeburt und sieht sich bald mit den Affären Heinrichs konfrontiert. Die Beziehung zwischen den beiden erkaltet und Anne verfällt in die Rolle der eifersüchtigen Ehefrau. Heinrich hat bereits genug von ihr, als sie ihm mitteilt, erneut schwanger zu sein. Nach einer weiteren Fehlgeburt ist ihr Schicksal besiegelt. Cromwell und Annes Schwägerin Lady Rochford fabrizieren eine Intrige und nutzen dabei Heinrichs Enttäuschung über das Ausbleiben des Thronfolgers aus. Anne wird wegen Ehebruchs mit vier Männern, Inzests mit ihrem Bruder, Hochverrats und Hexerei verhaftet und verurteilt. In ihrem letzten Geständnis, das sie bei Cranmer ablegt, beichtet sie kleine Sünden, wird ansonsten aber als unschuldig dargestellt. Die Episode endet mit der bekannten Rede Annes und der Andeutung ihrer Hinrichtung.

6.3 Optische Darstellung

Im Folgenden wird die optische Darstellung Anne Boleyns analysiert. Wie im Theoriekapitel über ihr Aussehen dargelegt, werden folgende körperliche Attribute in historischen Berichten immer wieder aufgegriffen: Augen, Haare und Hals.²⁴¹ Diese werden hier untersucht. Es soll betrachtet werden, auf welchen Quellen die spezifischen Merkmale der Darstellung fußen und ob die dargestellten Merkmale der Figur auf historischen Quellen basieren oder rein zur Zuschauer-Affizierung verwendet wurden.

Als zweiter Punkt werden die Rolle der Kleidung betrachtet und der symbolische Wert des Kostüms betrachtet. Dabei soll herausgearbeitet werden, ob es lediglich die Darstellung der

²⁴¹ Vgl. Kapitel 4.3.2.

historischen Figur legitimiert oder gemäß den Konventionen des Paläo-Fernsehens, Teil der pädagogischen Kommunikation ist.

6.3.1 Physische Merkmale

Die Schauspielerin Dorothy Tutin weist verkörpert viele körperliche Attribute auf, die der historischen Person Anne Boleyn zugeschrieben werden. Sie hat ein ovales Gesicht, eine längliche Nase, lange dunkle Haare, dunkelbraune, ausdrucksstarke Augen, einen langen schmalen Hals und ist von schlanker Statur. Die Vorlage ihrer Darstellung folgt damit ebenfalls der Tradition der beiden Gemälde in Hever Castle und der National Portrait Gallery (Abb. 6 und 7), wofür auch ihr Kostüm (Abb. 9) spricht, das an die beiden Gemälde angelehnt ist. Die Schauspielerin hat ein Muttermal unter dem linken Auge. Es gibt überlieferte Quellen, die Anne ebenfalls ein oder mehrere Muttermale zuschreiben. Diese Information gilt jedoch nicht als gesichert.²⁴³



Abbildung 12: Dorothy Tutin als Anne Boleyn.²⁴² **Abbildung 13:** S. Abb. 5.

Abbildung 14: S. Abb. 6

6.3.1.1 Augen

Zu Beginn der zweiten Folge wird eine innige Szene zwischen Anne und Heinrich kurz nach der Geburt ihrer gemeinsamen Tochter Elizabeth gezeigt. Laut Berichten soll Elizabeth die

²⁴² *The Six Wives of Henry VIII*, Regie: Naomi Capon, GB 1970 (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:09:49.

²⁴³ Vgl. Kapitel 4.3.2.

Augen ihrer Mutter geerbt haben, was hier angedeutet wird.²⁴⁴ Heinrich hält Elizabeth hoch und das Gesicht des Babys wird in Großaufnahme gezeigt. Der Fokus liegt einerseits auf der Darstellung des Babys in goldenem Gewand, als Anspielung auf das goldene Zeitalter Elizabeths, andererseits rücken ihre Augen in den Fokus, sie werden mittels Seitenlicht hervorgehoben.²⁴⁵



Abbildung 15: Elizabeth als Baby in der Serie.

Eine Szene, die verdeutlicht, wie Anne ihre Augen zum Einsatz brachte, findet sich in Minute 00:03:43, als sie auf Knien mit Heinrich spricht, der sie sehr abweisend behandelt. Sie sagt zu ihm: „I love you my lord“. Wie in Abbildung 16 zu erkennen, sind zu diesem Zeitpunkt keine Schatten auf ihrem Gesicht zu sehen. Er erwidert darauf: „And when I do not?“ Nun zeichnen sich Schatten auf ihrem Gesicht ab, die den Lichtfokus auf ihre Augen lenken (Abb. 17) und sie sagt mit Nachdruck noch einmal: „I love you.“ Anne ,’setzt ihr, wie Lancelotte de Carles behauptet hat, „best feature“²⁴⁶ ein, um das Herz des Königs zurückzuerobern und sich seine Zuneigung zu sichern.

²⁴⁴ Vgl. Vogt- Lürssen, Maike, *Elizabeth I. von England (1533-1603): Die größte Politikerin des 16. Jhs.*; <http://www.kleio.org/de/geschichte/frauen/elisabeth1.html>, Zugriff: 04.01.2015.

²⁴⁵ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 01:38.

²⁴⁶ Weir, Alison, *The Six Wives of Henry VIII*, London: Vintage⁶ 2007. S. 151.



Abbildung 16: Flirtend vor Heinrich kniend.²⁴⁷



Abbildung 17: Die Figur setzt ihre Augen ein um Zuneigung zu erhalten.²⁴⁸

Die Augen werden in diesem Format nur einmal explizit durch einen Fremdkommentar erwähnt. Annes Schwägerin Lady Rochford ist eifersüchtig auf die Beziehung zwischen den beiden Geschwistern, da ihr Mann und sie sich niemals liebten und ihr der innige Umgang mit Anne missfiel. In einem Dialog wirft sie ihrem Mann vor: „If you could see but beyond her eyes which bedazzle you, you wouldn’t love her and fawn upon her as you do.“²⁴⁹ Diese Aussage greift zeitgenössische Quellen auf, die von der Anziehungskraft und Ausstrahlung ihrer Augen berichten. Es wird damit erneut der Bericht Lancelott de Carles aufgenommen.²⁵⁰

6.3.1.2 Haare und Kopfbedeckung

Nachfolgend wird betrachtet, ob die Darstellung von Annes Haaren besondere Beachtung in der Serie findet. Wie aus historischen Quellen hervorgeht, trug Anne gerne ihre langen, dunklen Haare offen und im Gegensatz zur gängigen Mode der Zeit die französische Mütze anstelle der englischen Giebelhaube.²⁵¹

Anne ist die einzige weibliche Figur, bei der die Haare unter dem Schleier, der an ihre französische Mütze anschließt, zu sehen sind. Sie trägt unterschiedliche französische Hauben, die immer an einen schwarzen Schleier anschließen, der über ihre offenen Haare fällt. Dadurch

²⁴⁷ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:03:40.

²⁴⁸ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:03:43.

²⁴⁹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:07:45-00:07:50.

²⁵⁰ Vgl. Kapitel 4.3.2.

²⁵¹ Vgl. ebd.

erscheinen die bereits dunkelbraunen Haare der Darstellerin beinahe schwarz. Es werden damit Quellen aufgegriffen, die auf den negativen Darstellungen des katholischen Polemikers Nicholas Sanders fußen. Wie bereits ausgeführt, hat Sanders Anne in seinen Schriften als Hexe skizziert.²⁵² In dieser Produktion kommt der Schleier ebenfalls zum Einsatz, wenn Anne ihre negativen Charakterzüge zeigt. So trägt sie den schwarzen Schleier, als sie sich in der Szene mit ihrem ersten Auftritt schnippisch über Katharina und das Ausbleiben des männlichen Thronfolgers äußert.²⁵³ Des Weiteren, als sie die Beziehung zwischen Heinrich und ihr bereits erkaltet ist, jedoch aufgrund der letzten Schwangerschaft noch einmal kurz aufblüht. Sie beschwert sich beim König, dass sie von einigen immer noch nicht als rechtmäßige Königin angesehen wird und sagt: „And I would have these that say that I am not the rightful queen gutted on tire and have them scattered like awful when my son is born.“²⁵⁴ Sie zeigt sich rachsüchtig und unbarmherzig gegenüber ihren Feinden.

In einer Szene mit ihrem Bruder, in der Heinrich ihr zuvor erstmals drohend sagt: „Pray for a son“, spricht sie mit ihm über die Liebe, die sie sich mit der Geburt ihres Sohnes wieder sichern will. Siegesicher und überheblich sagt sie ihm: „And this will be a son.“²⁵⁵

Der schwarze Schleier in Kombination mit der französischen Mütze kommt in diesem Format als optischer Rekurs auf Sanders Werk zum Einsatz.



Abbildung 18: Szene in der Anne zu einer Hofdame schnippische Kommentare über Katharina sagt.²⁵⁶



Abbildung 19: Anne plant wie sie sich an Leuten rächt die sie nicht als Königin akzeptieren.²⁵⁷

²⁵² Vgl. Kapitel 4.2.1.

²⁵³ *The Six Wives of Henry VIII*, Regie: John Glenister, GB 1970 (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:38:08-00:40:00.

²⁵⁴ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:06:28-00:06:36.

²⁵⁵ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:10:10-00:10:12.

²⁵⁶ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:39:49.

²⁵⁷ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:06:38.

Anne ist in diesem Format ab der zweiten Folge, wie auch in den historischen Quellen berichtet wird, mit offenen Haaren zu sehen. In den Anfangsszenen mit Heinrich, in welchen sie als glückliches Paar dargestellt werden, trägt sie ihre Haare offen. Anne wird hier als Ehefrau im privaten Zusammensein mit Heinrich dargestellt, ohne von höfischen Intrigen und Machenschaften beeinflusst zu werden.²⁵⁸ In zwei weiteren Szenen ist sie in Gesprächen mit ihrem Bruder zu sehen - deutlich verunsichert und sich der schwindenden Zuneigung Heinrichs bewusst, vertraut sie sich George Boleyn an.²⁵⁹ Ihre Unsicherheit drückt sie nur im Dialog mit ihrem Bruder aus, wobei hier ihre Unbefangenheit im Umgang mit ihm durch ihre offenen Haare unterstrichen wird.

Aus historischen Quellen geht ebenfalls hervor, dass sie auch bei offiziellen Anlässen ihre Haare gerne offen trug und zur Schau stellte. Dies wird in der Szene aufgenommen, in welcher ein Maskenball zu Ehren ihrer Schwangerschaft veranstaltet wird. Anne und Heinrich tanzen ausgelassen. Bei beiden wird das Gesicht von Masken verdeckt. Annes Haare sind hier im Gegensatz zu den anderen maskierten Hofdamen unbedeckt und sie trägt sie offen, als sie tanzend im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht.²⁶⁰

Nach ihrer letzten Fehlgeburt wird Anne, emotional am Boden zerstört, ebenfalls mit offenen Haaren gezeigt. Sie wird hier als gebrochene Frau dargestellt. Nachdem sie Heinrich anfleht, ihr zu verzeihen und er sie wegstößt, sieht man sie alleine bäuchlings auf dem Bett liegen. Sie ist in ein weißes Nachthemd gekleidet, bedeckt von ihren langen dunklen Haaren, die sie zuvor gerne zur Schau stellte. (S. Abb. 20).

²⁵⁸ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:00:44-00:02:26.

²⁵⁹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:15:32-00:16:29; Minute 00:19:31-00:21:25.

²⁶⁰ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:14:13-0:14:33.



Abbildung 20: Anne nach der letzten Fehlgeburt.²⁶¹



Abbildung 21: Anne mit hochgesteckten Haaren bei ihrer Hinrichtung.²⁶²

Die anderen Hofdamen tragen ihre Haare immer hochgesteckt unter ihren französischen Mützen oder englischen Giebelhauben. Anne wird nur ein einziges Mal so dargestellt.²⁶³ Ihr Kaplan Cranmer rät ihr, sich für die Hinrichtung die Haare von ihren Bediensteten hochstecken zu lassen, damit sie den Hieb des Schwertes nicht dämpfen. In der letzten Szene sehen wir ihre Haare hochgesteckt und bedeckt von einer einfachen weißen Haube. Sie wird damit in den Rang der anderen Hofdamen degradiert und es wird verdeutlicht, dass Heinrich seine Drohung aus der zweiten Folge wahrgemacht hat: „I have the power to humble you much and more than I have raised you.“²⁶⁴

Im vorliegenden Format werden historische Quellen aufgenommen, die von Anne Boleyns Haaren berichten. Zum einen die negativen Darstellungen Nicholas Sanders, die hier optisch durch den schwarzen Schleier in einigen Szenen umgesetzt werden, wenn ihre negativen Charaktereigenschaften hervorgestrichen werden sollen. Zum anderen Berichte, die davon zeugen, dass sie ihre Haare gerne offen trug und diese auch bei offiziellen Anlässen gerne zur Schau stellte.

Zusätzlich illustriert der Einsatz ihrer Haare, je nachdem wie sie gezeigt werden, im Sinne des dem Paläo-Fernsehen zugrundeliegenden Kommunikationsvertrages, ihren Untergang. So steht Sie am Ende mit hochgesteckten Haaren unter einer simplen weißen Haube vor ihrem Exekutor, beraubt von allen Dingen, die ihr wichtig waren. Anne Boleyns Haare werden in

²⁶¹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:29:20.

²⁶² *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 01:26:14.

²⁶³ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 01:21:32-01:26:52.

²⁶⁴ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:18:31-0:18:36.

diesem Format möglichst getreu des damaligen Wissensstandes interpretiert. Diese Faktentreue und der beschriebene Einsatz filmischer Stilmittel lassen den Schluss zu, hier liege Wissensvermittlung mit einer pädagogischen Intention zugrunde.

6.3.1.3 Hals

Nachfolgend werden Szenen betrachtet, die den Hals Anne Boleyns als körperliches Attribut betonen. In gesicherten Quellen wird davon berichtet, dass sie einen langen, schlanken Hals gehabt haben soll. Negative katholische Darstellungen verbreiteten die Legende, dass sie ein Geschwulst am Hals hatte, weshalb sie immer hochgeschlossene Kleider trug. Dieser Fakt ließ sich nicht etablieren und auch Portraits, die nur wenige Jahre nach ihrem Tod angefertigt wurden, zeigen Anne in ausgeschnittenen Kleidern.

Im vorliegenden Format wird ihr Hals drei Mal in den Vordergrund gestellt. Erstmals in der ersten Szene mit ihrem ersten Auftritt als sie bereits eine Beziehung mit Heinrich hatte. Anne und ihr Gegenüber unterhalten sich über Elizabeth Blount, die Jahre zuvor die Mätresse des Königs war und seinen ersten Sohn zur Welt brachte. Anne wirft daraufhin ihre Haare, die über ihren Schultern liegen, zurück und stellt ihren Hals zur Schau. Sie streicht gedankenverloren mit ihren Händen darüber und sagt: „Anyway. Bessie Blount was a fool.“²⁶⁵ (S. Abb. 22) Es werden damit keine direkten Quellen aufgegriffen, die über ihren Hals berichten, aber Quellen, die Vermutungen anstellten, warum sie keine voreheliche sexuelle Beziehung mit Heinrich einging. Sie hatte an den Fürstenhöfen in Europa und am Beispiel ihrer eigenen Schwester gesehen, wie man Frauen behandelte, die zur Geliebten eines Königs wurden. Anne kannte ihre körperlichen und charakterlichen Vorzüge und setzte darauf, dass der König für sie sogar eine Scheidung durchsetzen würde, bevor sie ihm den versprochenen Thronfolger schenken würde. Die Zurschaustellung ihres Halses deutet ihre Vorzüge an und mit dem Satz „Bessie Blount was a fool“ drückt sie aus, dass sie sich, ihrer Vorzüge bewusst, niemals in die Lage von Elizabeth Blount begeben und einen Bastard zur Welt bringen würde.

²⁶⁵ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:39:22-00:39:27.



Abbildung 22: Anne streicht sich gedankenverloren über ihren Hals²⁶⁶.



Abbildung 23: Heinrich umfasst Annes Hals bevor er sie küsst.²⁶⁷

In der ersten Szene der zweiten Folge umschließt Heinrich ihren Hals. Diese Sequenz zeigt die beiden als glückliches Paar in intimer Zweisamkeit. Während Anne zuerst eine Perlenhalskette bestaunt, tritt Heinrich von hinten an sie heran und umschließt ihren Hals mit seinen Händen. Erschrocken blickt sie auf, bevor sie realisiert wer hinter ihr steht. Sie neigt ihren Kopf leicht zur Seite.²⁶⁸ Dieses Zeichen nimmt Heinrich auf und küsst ihren Hals (S. Abb. 23). In dieser Szene wird einerseits Heinrichs Begehren in Bezug auf ihre körperlichen Attribute, hier im Besonderen ihren Hals, ausgedrückt. Andererseits kann die Szene auch als Vorbote für Annes Untergang gesehen werden. Es ist die Zuneigung Heinrichs, die sie zur Königin erhoben hat und durch das Erlöschen derselben, wird sie ihren Kopf verlieren.

Aus Schriften des Tower-Wachtmeisters William Kingston geht hervor, dass Anne kurz vor ihrer Hinrichtung gesagt haben soll: „I heard say the executioner was very good, and I have a little neck.“²⁶⁹ In der Szene, in der Annes Hofdamen ihr gerade die Haare hochgesteckt haben, sagt Anne zur Figur Kingston: „The executioner is very skilful I hear. And I have but a little neck.“ Sie fährt sich mit den Händen über ihren Hals. „See.“²⁷⁰ Hier wird der historische Bericht beinahe wörtlich als Vorlage genommen und lediglich mit einigen Handgesten der Figur ergänzt.

²⁶⁶ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:39:27

²⁶⁷ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:00:48.

²⁶⁸ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:00:44-00:01:06.

²⁶⁹ Aus einem Brief von William Kingston an Thomas Cromwell vom 19. Mai 1536. <http://tudorhistory.org/primary/abexecution.html>, Zugriff: 04.01.2015.

²⁷⁰ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 01:22:11-01:22:19.

Im Allgemeinen werden gesicherte und ungesicherte Quellen als Referenzpunkte für die Darstellung des Halses herangezogen. Doch getreu dem Paläo-Fernsehen werden auch die historischen Vermutungen nicht als Unterhaltungsmomente inszeniert, sondern um Anne Boleyns Charakter zu illustrieren. Hier wird also Rückgriff auf Mutmaßungen genommen, um damit die dargestellte historische Figur glaubwürdiger erscheinen zu lassen.

6.3.1.4 Kostüm

In den beiden Folgen, in welchen Anne Boleyn dargestellt wird, trägt die Figur insgesamt acht Kostüme. Das ihr zugeschriebene Farbspektrum der Kleider reicht von Orange bis Dunkelrot. Selbst die Hofdamen tragen ab der Thronbesteigung Annes ihre Kostüme in Rottönen und treten mit der französischen Mütze auf.²⁷¹ Es werden hier Quellen aufgegriffen, die davon berichten, dass Anne Vorreiterin in Sachen Mode war und ihr Stil von modebewussten Frauen des Hofes kopiert wurde. Weiters sind die Kostüme ihres Bruders, Onkels und ihrer Schwägerin ebenfalls in Rottönen gehalten.²⁷² Die Farbe kann folglich symbolisch für die Familie Boleyn gesehen werden, also für jene Zeit, in der die Boleyns großen Einfluss auf den König hatten und maßgeblich von der Beziehung Annes zu Heinrich profitierten. Unterstrichen wird diese Interpretation dadurch, dass auch Heinrich bis zur letzten Fehlgeburt mehrmals Kostüme mit roten Elementen trägt.

Während die Boleyns und insbesondere Anne durch Rottöne repräsentiert werden, wird Jane Seymore in den wenigen Szenen, in denen sie zu sehen ist, nur in grünem Kostüm gezeigt.²⁷³ Die Annahme, dass der Einfluss der Familien Boleyn und Seymore hier durch die Farben Rot bzw. Grün dargestellt wird, wird in der folgenden Szene deutlich. Nachdem Anne bereits verhaftet und in den Tower gebracht wurde, ist Cromwell bei Heinrich und teilt ihm mit, dass Anne für schuldig befunden werden wird. Heinrich, der sich gerade ein neues Gewand in satten Grüntönen schneiden lässt, antwortet darauf: „Yes I am sure of it. Sure. Do you like this colour Crom[well]?“²⁷⁴ Mit dieser Aussage und dem expliziten Ansprechen der Farbe wird der vollzogene Machtwechsel der Familien verdeutlicht. Aus historischen Quellen geht hervor, dass die Familie Seymore maßgeblich am Fall Annes und am Entstehen der Beziehung Heinrichs mit Jane Seymore beteiligt war. Diese Quellen werden hier ebenfalls aufgenommen,

²⁷¹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:02:46.

²⁷² *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:07:51; Minute 00:06:16.

²⁷³ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:27:12; Minute 01:03:12.

²⁷⁴ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:44:36-00:44:39.

wenn Anne ab der Zeit ihrer Inhaftierung im Tower nur noch in einem grünen Kostüm zu sehen ist (s. Abb. 24) und schließlich in einem grünen Kleid hingerichtet wird.²⁷⁵



Abbildung 24: Anne nach ihrer Verhaftung im Tower.²⁷⁶



Abbildung 25: Anne bei der Verhandlung.²⁷⁷

Bei der Gerichtsverhandlung und ihrer Hinrichtung trägt Anne über ihren beiden grünen Kostümen einen dunkelroten Mantel. Durch den Mantel werden nur wenige Einblicke auf das grüne Kleid darunter freigegeben (s. Abb. 25). Nach außen hin versucht Anne, das Gesicht zu wahren und zeigt sich weiterhin in der Farbe der Boleyns. Letzten Endes wird sie aber bei der Gerichtsverhandlung schuldig gesprochen und vor ihrer Hinrichtung wird ihr der Mantel abgenommen. Sie muss sich den Seymores beugen und wird symbolisch in deren Farbe in einem einfachen grünen Kleid enthauptet.

Wie bereits erwähnt, umreißt die erste Folge Annes Aufstieg bei Hof bis zu ihrer Krönung zur Königin, während die zweite Folge ihren Untergang skizziert. Der Verlauf ihrer Position wird durch die Farbgebung des Kostüms ausgedrückt und lässt eine Analogie zum Sonnenlauf zu. In der ersten Folge trägt sie zwei unterschiedliche Kostüme: Zu Beginn ein schlichtes Kleid, das in einem hellen Rotton gehalten ist (Abb. 26). Hier wird sie noch als Hofdame gezeigt, zu einer Zeit, in der sie bereits eine Beziehung mit Heinrich führte. Sie sticht optisch durch das helle Rot, aus ihrem dunkel gekleideten Umfeld heraus. Es werden hiermit Quellen aufgegriffen, die davon berichten, dass sie bald nach ihrer Ankunft am englischen Hof durch ihren französischen

²⁷⁵ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 01:26:49.

²⁷⁶ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:42:42.

²⁷⁷ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:47:10.

Habitus und ihre schlagfertige Art zum Zentrum des Interesses wurde. Männer begehrten sie und modebewusste Frauen begannen, ihren Kleidungsstil zu kopieren.²⁷⁸

Das zweite Kostüm, zeigt sie bereits als Königin (Abb. 27). Der Stoff ist reich verziert und in einem satten Orangeton gehalten. Sie ist am Zenit ihrer Macht und ihres Einflusses auf Heinrich, was hier optisch durch das Kostüm ausgedrückt wird.



Abbildung 26: Erste Szene in der Anne in die Handlung eingeführt wird.²⁷⁹



Abbildung 27: Anne als Königin und mit Elizabeth schwanger.²⁸⁰

Das nächste Kostüm kommt zum Einsatz, als die Beziehung der beiden bereits erkaltet ist. Das Kleid ist in einem dunkelroten, reich verzierten Stoff gehalten (s. Abb. 28). Die Ärmel sind mit Fell bestückt. Dieses Kostüm ist als einziges klar an die Darstellungen der Gemälde angelehnt, es versinnbildlicht aber ebenfalls den Zerfall ihrer Ehe mit Heinrich.



Abbildung 28: Anne sucht Rückhalt bei ihrem Bruder.²⁸¹



Abbildung 29: Hoffest zu Ehren Annes Schwangerschaft.²⁸²

²⁷⁸ Vgl. Kapitel 4.3.2.

²⁷⁹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:38:51.

²⁸⁰ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 01:18:39.

²⁸¹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:08:22.

²⁸² *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:10:59.

Ihr nächstes Kostüm lässt sich als Kleid bei offiziellen Anlässen etablieren. Es ist von satten orangen Elementen geprägt, aber ebenso von einer dunklen Weste und einem dunkelroten Rock (s. Abb. 29). Das Kleid stellt die Beziehung der beiden nach außen hin dar, die noch intakt wirken sollte. Es begannen sich aber bereits unweigerlich die Zweifel Heinrichs und die Intrigen bei Hofe abzuzeichnen.

Vor ihrer letzten Fehlgeburt wird Anne in einem schlichten weißen Nachthemd gezeigt. Durch einen goldenen Mantel, den sie darüber trägt, wird sie noch eindeutig als Königin gekennzeichnet (s. Abb. 30). Als sie schließlich die Fehlgeburt erleidet, liegt sie nur noch mit dem einfachen weißen Nachthemd bekleidet im Bett (s. Abb. 31). Sie wird nicht mehr als Königin, sondern als verletzte, einfache Frau dargestellt, die auf die Zuneigung und das Wohlwollen ihres Mannes angewiesen ist. Auf ihr Flehen nach Vergebung hin, stößt Heinrich sie von sich und besiegelt damit ihr Schicksal endgültig.



Abbildung 30: Anne in Angst um ihre Ehe und ihr Kind.²⁸³



Abbildung 31: Anne fleht Heinrich nach der letzten Fehlgeburt an ihr zu vergeben.²⁸⁴

Anne erscheint noch ein letztes Mal in ihrem Kostüm, das sie bei offiziellen Anlässen trägt. Sie besucht gemeinsam mit Heinrich ein Turnier, bei dem Heinrich sie und Henry Norris erstmals direkt mit den Vorwürfen ihrer angeblichen Affäre konfrontiert.²⁸⁵ Kurz danach wird Anne in den Tower gebracht und ist wie bereits ausgeführt nur noch im grünen Kostüm, zum Teil auch in ihrem dunkelroten Mantel zu sehen.

²⁸³ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:24:44.

²⁸⁴ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:29:12.

²⁸⁵ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:30:18-00:32:52.

Der Farbverlauf von Annes Kostümen verdeutlicht zum einen den Verlauf ihrer Beziehung mit Heinrich, an die ihr eigenes Schicksal geknüpft ist und die in ihrer Hinrichtung endet. Zum anderen werden, wie bereits ausgeführt, dadurch historische Quellen dargestellt und auch die Vorlage in den beiden Portraits aufgegriffen. Durch die eindeutige Zuordnung der Farbe Rot zur Familie Boleyn und der Farbe Grün zur Familie Seymore lässt sich anhand des Farbwechsels des Kostüms der Zeitpunkt ihres unaufhaltsamen Untergangs ablesen.

6.3.2 Pieces of Evidence

Pieces of Evidence lassen sich in diesem Format nicht etablieren. Die bereits bekannte B-Halskette kann in Ansätzen zwar als solches angesehen werden, kommt hier allerdings nicht zum Einsatz um Handlungsstränge der Serie in der Vergangenheit zu legitimieren. Vielmehr wird Anne dadurch als Königin gekennzeichnet, wenn auch noch nicht gekrönt oder enthauptet. So trägt sie die Halskette bereits, bevor sie gekrönt wurde, aber zu einem Zeitpunkt, an dem die Scheidungsbestrebungen zu ihren Gunsten bereits in vollem Gange sind.²⁸⁶ Ebenso trägt sie die Kette ab dem Zeitpunkt ihrer Inhaftierung im Tower nicht mehr.²⁸⁷ Die Kette wird also nicht eingesetzt, um die Handlung in der Vergangenheit zu legitimieren oder die Figur einzuführen, sondern steht hier symbolisch für Annes Zeit als einflussreiche Frau am Hof bzw. als wahre Königin.

6.4 Charakterisierung

Im folgenden Kapitel wurden Fremdkommentare der Figuren zu Charakterzügen Anne Boleyns festgehalten, auf Grundlage derer wird eine Charakterisierung entworfen wird. Es soll dabei aufgezeigt werden, ob die Figur entsprechend den Quellen charakterisiert ist oder durch andere Charakterzüge geprägt wird, die historisch nicht belegbar sind.

6.4.1 Explizite Figurencharakterisierung - Fremdkommentare

Wie in der Geschichtsschreibung wird Anne Boleyns Charakter im vorliegenden Format sehr gegensätzlich beschrieben. Es lassen sich nur positive oder negative Kommentare der anderen

²⁸⁶ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:10:47.

²⁸⁷ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:40:22.

Figuren zu ihrem Wesen festhalten. Ihr Bruder bezeichnet sie als liebe Schwester²⁸⁸ und die beiden mitbeschuldigten Männer Mark Smeaton und Henry Norris, die als ihre Günstlinge gelten, geben ebenfalls an, dass sie Anne als liebe und gutherzige Frau sehen.²⁸⁹

Von zwei spanischen Hofdamen Katharinas wird sie als „bolder and more knowing“²⁹⁰ im Vergleich zu den vorherigen Geliebten Heinrichs beschrieben. Sie wird dadurch als unverfrorener aber auch als welterfahrener eingestuft, was ihr vor allem im Umgang mit Heinrich zu Gute kam. In einem Dialog zwischen Lord Suffolk und Annes Onkel Lord Norfolk wird ihr Einfluss auf den König direkt zum Ausdruck gebracht, als Suffolk sagt: „[As much] as your niece is now managing the king.“²⁹¹ Hier werden ebenfalls Quellen der Geschichtsschreibung aufgenommen, die Anne als welterfahren skizzieren und ihr eine tragende Rolle in den Scheidungsbestrebungen Heinrichs von seiner ersten Frau Katharina zuschreiben.

Nachdem sie offiziell zur englischen Königin gekrönt wurde, wird Anne vom Volk und dem Umfeld Katharinas gehasst und als „the whore“²⁹² oder „the great whore“²⁹³ bezeichnet. Mit fortschreitender Handlung und dem unaufhaltsamen Untergang Annes nimmt die Figur Heinrichs diese negativen Umschreibungen ebenfalls auf. Als sie ihm Vorwürfe wegen seiner Affären macht, hält er ihr entgegen, dass sie allgemein als „the great whore“²⁹⁴ angesehen würde und fragt sie ob das Kind überhaupt von ihm sei. Hier werden Quellen aufgegriffen, die versuchen eine mögliche Vaterschaft durch andere Männer zu etablieren, was wissenschaftlich jedoch als nicht plausibel angesehen wird. So wird auch hier sofort Annes gekränkte Reaktion gezeigt und eventuelle Zweifel werden ausgeräumt.

Ihre schlagfertige, zuweilen schnippische Art wird in unterschiedlichen Kontexten angesprochen. Ihr Bruder George hält ihr diesen Charakterzug warnend vor, wenn er ihr zu denken gibt: „Anne take care your tongue doesn’t loosen your head.“²⁹⁵ Heinrich sagt über Anne in Gegenwart von George Boleyn: „Sharp tongue on occasions.“²⁹⁶ Vor ihrer

²⁸⁸ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:12:26-00:12:28.

²⁸⁹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:32:28-00:32:29; Minute 00:33:34-00:33:35.

²⁹⁰ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:41:02-00:41:04.

²⁹¹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:53:54-00:53:56.

²⁹² *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 01:12:07-01:12:09; Minute 01:18:20-01:18:22.

²⁹³ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:28:38-00:28:44.

²⁹⁴ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:17:40-00:17:45.

²⁹⁵ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:15:38-00:15:40.

²⁹⁶ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:12:30-00:12:32.

Redegewandtheit fürchtet sich auch Cromwell, als er zu Norfolk sagt: „She must not speak. She has cunning words. How else did she bewitch our king.“²⁹⁷ Für eine Frau in dieser Zeit ist diese Aussage ein großes Zugeständnis, das auf ihre Intelligenz und Schlagfertigkeit hindeutet, die sich ebenfalls in historischen Quellen findet.

Vor allem ihre stolze Art, die bisweilen sogar als Arroganz gewertet wird, wird im vorliegenden Format mehrmals aufgegriffen. Anne sagt ihrem Bruder, dass sie als anmaßend angesehen wird und fragt ihn ob er derselben Meinung sei. Er erwidert darauf: „No. Proud maybe, which is right for you are queen.“²⁹⁸ Während es bei George noch rechtfertigend klingt, skizziert ihr Onkel Lord Norfolk sie als „a proud shrew“²⁹⁹ (hochnäsige Beißzange). Von George Boleyn, Heinrich und ihrem Onkel wird sie als stolz und mit einer Schlagfertigkeit beschrieben, die an Bissigkeit grenzt.

Mit dem Fortschreiten der Handlung verschärft sich der Ton der anderen Figuren ihr gegenüber. Von Cromwell, Cranmer und auch Heinrich wird sie mehrmals als Hexe umrissen. Cromwell gibt dem König zu bedenken, dass viele der Meinung seien, dass die Königin ihn verhext habe. Dementsprechend wirft Heinrich ihr nach der Fehlgeburt vor: „You bewitched him [toter Sohn, Anm. d. V.] as you bewitched me these last years.“³⁰⁰ Diese Darstellung findet ihren Ursprung ebenfalls in historischen Quellen, nur so konnte offiziell erklärt werden, wie der König einer Frau verfallen konnte, die all die unsagbaren Verbrechen begangen hatte, derer sie angeklagt wurde.

Anne wird von den Figuren als wortgewandt, temperamentvoll, scharfzüngig und stolz umschrieben. Ihren Günstlingen und ihrem Bruder gilt sie als liebe und gutherzige Dame, von ihren Gegnern wird sie zur Hexe und Hure gestempelt. Hier lässt sich ähnlich wie in der Geschichtsschreibung eine äußerst gegensätzliche Charakterisierung der Figur feststellen. Während ihre Feinde sie negativ darstellen und wie in den katholischen Quellen als Hexe auffassen, wird sie von ihren Günstlingen als wohlwollende und großherzige Wohltäterin dargestellt, was auf den entsprechenden protestantischen Schriften beruht.³⁰¹

²⁹⁷ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:38:16-00:38:20.

²⁹⁸ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:08:31-00:08:34.

²⁹⁹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:38:14-00:38:15.

³⁰⁰ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:28:58-00:29:08.

³⁰¹ Vgl. Kapitel 4.2.1; Vgl. Kapitel 4.4.1.

6.4.2 Explizite Figurencharakterisierung - Eigenkommentare

Für das folgende Kapitel wurden die Eigenkommentare der Figur Anne Boleyn erfasst, die Rückschlüsse auf ihren Charakter zulassen. Auf Grundlage dieser wird die vorliegende Charakterisierung der Figur entworfen.

In der ersten Folge zeigt sie sich im Gespräch mit der spanischen Hofdame Katharinas provokant und derb. Mit lautstarkem Lachen untermalt sie ihre Ausführungen zur Unfähigkeit der Königin, einen männlichen Thronfolger zu gebären. „Well after all eighteen years of marriage and nothing to show for it but a handful of stillborn sons?“³⁰² Sie verärgert damit in vollem Bewusstsein die treu ergebene Hofdame Katharinas und holt noch weiter gegen Katharina aus.³⁰³ Anne genießt sichtlich die Reaktion auf ihre provokanten Äußerungen und die Aufmerksamkeit, die sie dadurch erhält. Die Figur charakterisiert sich hier als laut, provokant aber auch jugendlich, was durch ihr oranges Kostüm, wie in Kapitel 6.2.1.4 bereits dargelegt, unterstrichen wird.

Im Umgang mit dem König zeigt sie sich liebevoll aber auch temperamentvoll, was sich in schnippischen Kommentaren und Eifersuchtsszenen äußert. Sie wirft ihm schnippisch und rasend vor Eifersucht seine Affären vor und erinnert ihn daran, dass sie seine Ehefrau und die Königin sei.³⁰⁴ Ein weiteres Mal konfrontiert sie Heinrich, als er ihr zu wenig Beachtung schenkt und verliert von einem Moment auf den nächsten die Geduld.³⁰⁵ Hier wird ein Charakterzug deutlich, der ihr bereits von den anderen Figuren zugeschrieben wurde: Stolz, gepaart mit Arroganz. Die Figur ist sich bewusst, dass sie so gesehen wird, es scheint ihr aber egal zu sein. Nur bei ihrem Bruder, mit dem sie eine enge Beziehung pflegt, fragt sie nach, ob er das auch so sehe.³⁰⁶

Bei einem Streit mit Heinrich gibt sie zu bedenken, wie sehr er sie mit seinen Affären am Hof bloßstelle: „Threaten me. Strike me if you will. But for pities sake, don’t humiliate me as you do. I can’t endure it.“³⁰⁷ Sie fühlt sich durch Heinrichs Affären nicht nur persönlich betrogen, sondern vielmehr aufgrund deren allgemeiner Bekanntheit in ihrem Stolz verletzt.

³⁰² *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:38:12-00:38:17.

³⁰³ Vgl. *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:38:29-00:38:45.

³⁰⁴ Vgl. *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:03:40-00:05:00.

³⁰⁵ Vgl. *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:17:32-00:18:38.

³⁰⁶ Vgl. *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:08:28-00:08:31.

³⁰⁷ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:18:39-00:18:46.

Erst nachdem sie verhaftet wurde, sieht sie im Tower ihr eifersüchtiges und arrogantes Verhalten ein. „I must pray. I must ask for forgiveness. I’ve been jealous, proud. I would be quite in my mind.“³⁰⁸ Anne erkennt, dass sie sich den Eitelkeiten des Hofes hingegeben hat und will nun die Zeit zum Nachdenken nutzen. In ihrer Zeit im Tower entwickelt sie nach einer anfänglichen Hysterie,³⁰⁹ inneren Frieden gegenüber ihrem Schicksal. Dies äußert sich in der vermehrten Hinwendung zum Gebet und einer Gelassenheit den Dingen gegenüber, selbst bei der Verhandlung.³¹⁰

Ihre Tochter Elizabeth und ihr Bruder George sind für sie die beiden wichtigsten Personen, für die sie selbst den Tod auf sich nehmen würde. Direkt nach dem Prozess, als sie unter anderem wegen Inzest verurteilt wurde, proklamiert sie, nachdem sie ihren Bruder ein letztes Mal umarmt: „Master Kingston. I do love my brother.“³¹¹ Es ist ihr egal, wie diese fromme Umarmung im Licht der Anschuldigungen wirkt. Als Cranmer ihr ankündigt, dass Elizabeth zum Bastard erklärt werden wird, reagiert sie erst geschockt und droht ihm: „I will accuse you of nothing. But you must be aware when you make my daughter a bastard. For she is a Boleyn as much as a Tudor and she is no bastard.“³¹² Es geht ihr offenbar in ihrer Rolle als Mutter, nicht als Königin nahe, was mit ihrer Tochter geschehen wird.

Die Figur Anne Boleyn durchläuft mit fortschreitender Handlung einen charakterlichen Wandel. Während sie sich zu Beginn provokant, stolz, eifersüchtig und überheblich darstellt, erkennt sie nach ihrer Verhaftung im Tower ihre Sünden und Schwächen. Ab diesem Zeitpunkt wendet sie sich vermehrt dem Glauben zu und entwickelt eine gewisse Gelassenheit ihrem Urteil gegenüber. Diese Charaktereigenschaften lassen sich ebenfalls in den historischen Quellen finden, ebenso wie ihr ausgesprochener Mut bei ihrer Hinrichtung, wovon Chapuys in Korrespondenzen berichtet hat.³¹³

³⁰⁸ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:44:04-00:44:17.

³⁰⁹ Vgl. *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:40:22-00:40:27; 00:42:10-00:43:51.

³¹⁰ Vgl. *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:47:00-01:00:55.

³¹¹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 01:01:21-01:01:26.

³¹² *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 01:11:21-01:11:32.

³¹³ Vgl. Kapitel 4.2.1.

6.5 Darstellung sexueller Beziehungen

In diesem Kapitel wird untersucht, wie mit dem Thema Sex umgegangen wird, um eine eindeutige Zuordnung zum Paläo- oder Neo-Fernsehen treffen zu können. Dafür werden einerseits verbale Äußerungen und Anspielungen zum Thema betrachtet, andererseits die Art der Darstellung der Affären Heinrichs und intimer Szenen des Ehepaars.

Mit dem Thema Sex wird in diesem Format sehr diskret umgegangen. Als zwei spanische Hofdamen Katharinas über Anne Boleyn sprechen, sagt eine der beiden: „They say she is quite different from her sister.“³¹⁴ Auf Nachfrage, was genau an ihr anders sei, sagt sie weiter: „They say she has not yet give the King- what he wants.“³¹⁵ Den letzten Teil des Satzes „what he wants“ flüstert sie mit erhobenem Zeigefinger, der andeutet, leise zu sein. Es bezieht sich klar darauf, dass Anne sich weigerte, Heinrichs Geliebte zu werden, also darauf, dass die beiden noch keine sexuelle Beziehung eingegangen sind. Durch die Wortwahl, das Flüstern und den erhobenen Zeigefinger wird das Thema als etwas Verbotenes dargestellt, als etwas, worübers man bildlich nur hinter vorgehaltener Hand sprechen darf.



Abbildung 32: Eine spanische Hofdame Katharinas.³¹⁶

³¹⁴ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:41:09-00:41:12.

³¹⁵ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:41:13-00:41:18.

³¹⁶ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 00:41:16.

Heinrichs Affären, aufgrund derer Anne vor Eifersucht rast, werden ebenfalls nur angedeutet, nie explizit gezeigt. In der ersten Folge sprechen Katharina von Aragon und eine Hofdame über Anne und die Hofdame berichtet, dass der König bereits genug von Anne haben solle und die beiden sich häufig streiten würden. Nach einem harten Schnitt sieht man Anne in Gedanken verloren die Gänge entlang wandern, als plötzlich Heinrichs schallendes Gelächter aus einem Zimmer zu hören ist.³¹⁷ Aufgrund der Bemerkung in der vorigen Szene und Annes Gesichtsausdruck als Reaktion auf das Gelächter, wird klar, dass hier eine Affäre ausgedrückt wird. Eine weitere Affäre wird angedeutet, als Anne bereits mit dem letzten Kind schwanger ist. Die Beziehung zum König hat sich durch die Schwangerschaft kurzzeitig verbessert und bei einem Gelage, an dem Heinrich sichtlich betrunken teilnimmt, kündigt er an, dass er die Nacht mit Anne verbringen wolle.³¹⁸ Sie weist ihn jedoch aufgrund ihrer Schwangerschaft ab: „Oh no my Lord you must not take pleasure of me now.“ Darauf erwidert Heinrich: „I’ll take it elsewhere then“³¹⁹ und verlässt den Raum. Es kommt zu keiner weiteren Andeutung, doch aufgrund der Reaktion Annes in Gegenwart ihres Bruders wird klar, dass der König seiner Ankündigung Taten folgen ließ.³²⁰

Die erste Szene der zweiten Folge stellt Anne und Heinrich als glückliches Ehepaar dar. Der Hintergrund ist dunkel und es ist nicht erkenntlich, an welchem Ort sie sich befinden. Die beiden sind in diffuses Licht getaucht, wodurch die Szene romantisch verklärt wirkt. Heinrich umfasst Annes Hals von hinten und küsst ihren Nacken. Der Hals gilt als eines der anatomisch verletzlichsten Körperteile des Menschen und steht hier ebenfalls für die Intimität zwischen den beiden. Als sich die beiden aus ihrer sitzenden Position küssend zu Boden gleiten lassen, kommt es zur einzigen Kamerabewegung, einem Schwenk, der den beiden folgt. Ansonsten kommt die Szene ohne Schnitt aus und ist in einer einzigen Einstellung gedreht worden.³²¹

In einer weiteren Szene singen die beiden gemeinsam ein von Heinrich geschriebenes Lied. Beim Ausklingen des Liedes küsst Heinrich Annes Brüste. Sie wendet ihre Schulter Heinrich zu, worauf dieser sie zu sich heranzieht. Die Gesichter der beiden sind nun durch Heinrichs Hut verdeckt. Die Szene endet mit einem harten Cut. In dieser Szene sind die beiden Figuren wieder in diffuses Licht getaucht und vor einem dunklen Hintergrund zu sehen, der keinen

³¹⁷ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 1), Minute 01:18:24-01:18:51.

³¹⁸ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:14:55-00:15:15.

³¹⁹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:15:16-00:15:23.

³²⁰ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:15:32-00:16:30.

³²¹ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:00:44-00:01:06.

Rückschluss auf die Umgebung zulässt, sondern lediglich illustriert, dass die beiden alleine sind.³²² In dieser Szene kommt es zu den explizitesten sexuellen Darstellungen, als Heinrich ihre Brüste küsst. Durch die erhaltenen Liebesbriefe Heinrichs an Anne ist es historisch überliefert, dass Heinrich bereits vor der Ehe Annes Brüste, die er in Briefen „duckies“ nannte, küsste. Diese Darstellung bezieht sich auf eben jene Liebesbriefe.³²³ Die gesamte Szene ist in einer Einstellung gedreht und lediglich ein minimaler Zoom, der den Fokus auf ihre Brüste verlagert, kommt hier zum Einsatz.

Sex wird in beiden Szenen nur durch Küsse und innige Umarmungen angedeutet. Es kommt nicht zu expliziten Darstellungen von weiteren sexuellen Handlungen. Das verklarte Licht und die konstante Kamera ohne Schnitte oder Einstellungswechsel entschleunigen die Szenen. Durch den dunklen Hintergrund wird die Privatheit der gezeigten Intimitäten angedeutet.

Verbal wird das Thema in der zweiten Folge nur zwei Mal angedeutet. Einmal als Anne und Heinrich darüber sprechen, dass einige sie nicht als rechtmäßige Königin ansehen. Sie ist in dieser Szene bereits schwanger. Auf Nachfragen Heinrichs, wer sie denn nicht als rechtmäßige Königin ansehe, gibt sie als Antwort: „We have been strangers since we made this that pumps up my belly.“³²⁴ Damit wird Sex in den Kontext der Fortpflanzung gestellt und nur grob umschrieben.

Die zweite Szene, in der Heinrich darüber spricht, dass er die Nacht mit Anne verbringen will, ist beim bereits erwähnten Gelage. Er umschreibt dies mit den Worten: „I will come to you tonight Nan.“ „We will ride a few furlongs together.“ Auf Annes Einspruch hin, dass er an seinen Sohn denken müsse, mit dem sie ja schwanger sei, antwortet Heinrich: „I will mount you now, son or no son.“³²⁵ Heinrich spricht hier in Analogien zum Tierreich, wenn er sagt, dass er sie „besteigen“ wird (mount you) und dass sie einige Runden drehen werden („ride a few furlongs together“). Eine ähnliche Aussage macht er später gegenüber Cromwell, wenn er zu ihm sagt: „Now Cromwell I love no one. Least of all mares.“³²⁶ Diese Aussage trifft er in Bezug auf die geäußerte Beobachtung Cromwells, wonach er Jane Seymore liebe. Heinrich

³²² *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:01:56-00:02:26.

³²³ Vgl. Denny, Joanna (Hrsg.), *Anne Boleyn. A New Life of England's Tragic Queen*, Cambridge: Da Capo Press² 2006, S. 131.

³²⁴ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:06:25-00:06:28.

³²⁵ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:14:55-00:15:08.

³²⁶ *The Six Wives of Henry VIII*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:21:50-00:21:54.

erwidert, dass er niemanden liebe und schon gar keine Stuten („mares“). Er reduziert die Rolle der Frau auf die Fortpflanzung und sein persönliches Vergnügen.

Gemäß den Konventionen des Paläo- Fernsehen wird das Thema Sex nur angedeutet und im Verhältnis zum gesamten Inhalt der beiden Folgen sehr wenig behandelt. Wenn es zu intimen Darstellungen kommt, die sich auf innige Umarmungen und Küsse beschränken, wird dies durch diffuses Licht romantisch verklärt und in der Abgeschlossenheit des Privaten dargestellt. Die Szenen sind ohne Schnitte und mit einer einzigen Kameraeinstellung stark entschleunigt, ihnen soll keine zusätzliche Dynamik verliehen werden. Bei Aussagen über Sex werden Allegorien aus dem Tierreich und Assoziationen zur Fortpflanzung hergestellt. Sex wird im Grunde als etwas animalisches inszeniert, über das nur hinter vorgehaltener Hand gesprochen wird. Das Format ist daher eindeutig dem Paläo-Fernsehen zuzuordnen.

6.6 Fazit

Das Format *The Six Wives of Henry VIII* ist eindeutig dem Paläo-Fernsehen zuzuordnen, wie durch die Analyse der Darstellung von sexuellen Beziehungen verifiziert werden konnte. Das Tabuthema Sexualität wird hier nie explizit dargestellt, sondern nur angedeutet. Die analysierten Darstellungsmittel lassen umfangreiche Rückschlüsse auf Quellendiskurse zu und die Entwicklung der Figur Anne Boleyns entspricht ihrer Darstellung in der Historiographie.

7. The Tudors

7.1 Allgemeines

Die Histo-Drama Serie *The Tudors* aus dem Jahr 2007 ist eine irisch-kanadische Co-Produktion von Showtime, Peace Arch Entertainment, Reveille Productions, Working Title Television und der Canadian Broadcasting Corporation. Die Serie gliedert sich in vier Staffeln mit insgesamt 38 Folgen zu jeweils 55 Minuten. *The Tudors* gewann über vierzig internationale Fernsehpreise, unter anderem für die Kostüme, und wurde für sechzig weitere Auszeichnungen nominiert. Mit über 35 Stunden Laufzeit handelt es sich um die längste filmische Auseinandersetzung mit den Tudors. Heinrich VIII wird in diesem Format von Jonathan Rhys Meyers und Anne Boleyn von Natalie Dormer dargestellt. Die Serie beginnt etwa 1518 mit der Ermordung von Heinrichs Onkel, dem Botschafter in Italien, und endet mit Heinrichs eigenem Tod 1547.³²⁷

7.2 Überblick

Zur besseren Verständlichkeit der Zusammenhänge wird ein inhaltlicher Überblick über die ersten beiden Staffeln gegeben, in welchen Anne Boleyn auftritt.

7.2.1 Staffel 1

Die Handlung beginnt mit der Ermordung des (fiktiven) Onkels von Heinrich VIII. durch französische Attentäter. Als Konsequenz will Heinrich Frankreich den Krieg erklären. Sein Kanzler Kardinal Wolsey rät ihm jedoch, mit Frankreich einen Pakt für immerwährenden Frieden zu schließen, wodurch er in die Geschichte eingehen würde. Heinrich stimmt zu und reist zur Vertragsunterzeichnung mit dem Hof nach Frankreich.³²⁸ Während der Festlichkeiten zu Ehren des Paktes erklärt der französische König Heinrich provokant unter vier Augen, dass er eine Affäre mit Mary Boleyn habe und beschreibt diese als seine „English Mare“. Dies nimmt Heinrich zum Anlass, selbst eine kurze Affäre mit ihr zu beginnen. Doch zurück in England erkaltet sein Interesse schnell und Thomas Boleyn lässt seine zweite Tochter Anne

³²⁷ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 249-289.

³²⁸ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 249f.

zurück nach England holen. Sie soll die Nachfolgerin ihrer Schwester als Geliebte des Königs werden. Währenddessen bringt Elizabeth Blount, Heinrichs ehemalige Geliebte, seinen Sohn zur Welt, den Heinrich später auch offiziell anerkennt.³²⁹ Um das Interesse des Königs für Anne zu wecken, erkauft ihr Onkel Lord Norfolk für sie einen Platz in einer höfischen Aufführung, an der auch Heinrich teilnehmen soll. Der Plan geht auf und er wird wirklich auf Anne aufmerksam. Er lässt sie als Hofdame für Katharina an den Hof bestellen. Anne verweigert taktisch seine hartnäckigen Umwerbungsversuche und zieht sich auf den Familiensitz nach Hever Castle zurück. Dort beendet sie ihre Affäre mit dem Dichter Thomas Wyatt.³³⁰ Als Heinrich bei einem Ausritt schwer stürzt und sich eine Kopfverletzung zuzieht, beginnt er, sich nach seiner Genesung Gedanken um die Thronfolge und um sein Lebenswerk zu machen. Er berichtet Wolsey von den Zweifeln an seiner Ehe mit Katharina und verlangt daraufhin, die Scheidung in die Wege zu leiten. Heinrich sieht sich dabei im Recht, eine Scheidung zu verlangen. Wolsey hat im Auftrag Heinrichs indes ein kirchliches Gericht zusammengerufen, um die gewünschte Scheidung so rasch wie möglich zu erwirken. In der Zwischenzeit hat sich Kaiser Karl V., Katharinas Neffe, aufgrund der Ereignisse in England vom Pakt mit Heinrich gelöst und in einer Schlacht den Papst gefangengenommen.³³¹

Wolsey wird nach Frankreich geschickt, um dort mit dem König zu verhandeln und ein Konklave einzuberufen, doch keiner der Bischöfe reist an, um Heinrichs Scheidung zu besprechen.³³² Als im ganzen Land der englische Schweiß ausbricht, erkranken auch Anne und Kardinal Wolsey an der tödlichen Krankheit, gesunden aber beide wieder. Zwei Gesandte die Wolsey zum Papst schickte, um eine Entscheidung in Bezug auf Heinrichs Scheidung zu erwirken, kommen mit Kardinal Campeggio nach England zurück. Dieser soll vor Ort über Heinrichs Scheidung verhandeln.³³³ Dies gestaltet sich jedoch schwieriger und langwieriger als erwartet und als Karl V. dem gefangenen Papst weiter zusetzt, zieht dieser die Kurie wieder ab, mit der Begründung, dass der Fall nun doch in Rom zu entscheiden sei. Heinrich droht daraufhin erstmals an, mit Rom zu brechen. Wolsey wird wegen seines Versagens die Scheidung durchzusetzen und wegen Hinterziehung von Geldern seiner Ämter enthoben und der Großteil seiner Besitztümer geht an Heinrich über.³³⁴ Anne beginnt, sich bei Hof zu verhalten als wäre sie bereits Königin und zieht damit weiteren Unmut auf sich. Ihrem Vater

³²⁹ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 250f.

³³⁰ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 251f.

³³¹ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 252-254.

³³² Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 254f.

³³³ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 255-257.

³³⁴ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 257f.

und ihrem Bruder werden zusätzliche Adelstitel verliehen und sie selbst erhält Wolseys ehemaligen Palast, Hampton Court. In einem letzten verzweifelten Akt versucht Wolsey, sich mit Katharina zu verbünden. Gemeinsam wollen sie mit dem Kaiser auf den Papst einwirken, damit er eine Bulle verabschiedet, die Heinrich befiehlt, Anne zu verlassen und zu Katharina zurückzukehren. Die Verschwörung wird aufgedeckt und Wolsey wird wegen Verrats verhaftet. Er begeht im Tower schließlich Selbstmord.³³⁵

7.2.2 Staffel 2

Heinrich muss sich eingestehen, dass Rom ihm die gewünschte Scheidung nicht gewähren wird und erklärt sich selbst zum Oberhaupt der englischen Kirche, untersteht aber weiterhin den Gesetzen Gottes. Katharina muss ihre Gemächer bei Hof verlassen und ihre Kronjuwelen an Anne abtreten. Heinrich erhebt sie zur Marquise, bevor er gemeinsam mit ihr nach Frankreich reist, um die Allianz mit dem französischen König zu stärken und Anne als zukünftige Königin vorzustellen. Der kaiserliche Botschafter Eustace Chapuys will indes Katharina helfen und beauftragt William Brereton mit dem Mord an Anne.³³⁶ Der französische König ist Anne gegenüber positiv eingestellt, gibt jedoch zu bedenken, dass er als Katholik dem Papst unterstehe und damit eine Ehe der beiden erst anerkennen könne, wenn Katharina tot sei. Anne und Heinrich verbringen in Frankreich erstmals die Nacht miteinander, in der Absicht, den ersehnten männlichen Thronfolger zu zeugen.³³⁷

Als Anne zurück in England tatsächlich sein Kind erwartet, vermählen sich die beiden. Heinrich verlangt von Cranmer, der durch Heinrich zum Erzbischof erhoben wurde, die sofortige Annullierung seiner Ehe mit Katharina. Bei der Krönungsfeier entgeht Anne nur knapp einem Attentat William Breretons. Auf Druck des Kaisers verabschiedet der Papst einen Erlass, der Heinrich unter Androhung der Exkommunikation befiehlt, zu Katharina zurückzukehren und Anne umgehend zu verlassen. Heinrich denkt nicht daran und zerreißt das Papier. Als Anne aber schließlich eine Tochter anstelle des versprochenen männlichen Thronfolgers zur Welt bringt, ist er maßlos enttäuscht und beginnt erneut Affären mit einigen Hofdamen.³³⁸

³³⁵ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 258f.

³³⁶ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 259f.

³³⁷ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 260f.

³³⁸ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 261-263.

Nach Elizabeths Taufe wird das Erbfolgesetz erlassen, welches nur Kinder zwischen Heinrich und Anne als legitim anerkennt. Jeder Adelige und Geistliche ist unter Androhung der Todesstrafe verpflichtet, den Eid auf dessen Gültigkeit zu schwören. Als Anne erneut schwanger wird, sucht sie selbst eine Geliebte für Heinrich aus, da ihr Vater Angst hat, mit einer falschen Geliebten an der Seite des Königs Macht zu verlieren.³³⁹

Heinrich versucht, seine Macht über die englische Kirche auszuweiten und seine Ehe mit Anne zu legitimieren. Doch nach einer Fehlgeburt mischt sie sich vermehrt in politische Angelegenheiten ein und tobt in Eifersuchtsszenen. So verliert sie zusehends die Gunst der Königs. Er erwartet von ihr eine unterwürfige Haltung, ähnlich wie von Katharina vor ihr.³⁴⁰ In der Zwischenzeit erhält Heinrich die Nachricht, dass Katharina gestorben sei. Gerüchte über eine mögliche Vergiftung auf Anordnung Annes werden von Chapuys genährt. Anne wird kurze Zeit später erneut schwanger und beobachtet argwöhnisch Heinrichs Umgang mit den Hofdamen. Um sich abzulenken, geht er auf die Jagd und übernachtet spontan im Hause Seymore. Dort trifft er erstmals deren Tochter Jane und ist sichtlich von ihr angetan, daher lässt er sie als Hofdame für Anne an den Hof bestellen.³⁴¹ Als Heinrich bei einem Turnier schwer verletzt wird, beginnen Spekulationen über einen Thronfolger. Er erholt sich jedoch wieder und sucht vermehrt die Nähe zu Jane Seymore. Die schwangere Anne erwischt die beiden küssend und erleidet daraufhin eine weitere Fehlgeburt. Erbost berichtet Heinrich Cromwell, dass er die Ehe mit Anne als ungültig ansehe, da sie ihn, wie einige bereits spekulieren, verhext habe, ebenso wie seine totgeborenen Söhne.³⁴²

Mit Annes Untergang gewinnen die Seymores zusehends an Einfluss und beziehen Gemächer am Hof. Anne und fünf weitere Männer werden schließlich verhaftet und teilweise unter Folter verhört. Bis auf Thomas Wyatt werden alle Beschuldigten hingerichtet.³⁴³ Die Ehe zwischen Heinrich und Anne wird vor ihrer Enthauptung für ungültig und Elizabeth zum Bastard erklärt.³⁴⁴

³³⁹ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 263f.

³⁴⁰ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 264-266.

³⁴¹ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 266-268.

³⁴² Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 267f.

³⁴³ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 268f.

³⁴⁴ Vgl. Parrill/Robison, *The Tudors on Film and Television*, S. 269f.

7.3 Optische Darstellung

Im Folgenden wird die optische Darstellung Anne Boleyns analysiert. Wie im Theoriekapitel ihr Aussehen betreffend dargelegt, werden folgende körperliche Attribute in historischen Berichten immer wieder aufgegriffen: Augen, Haare und ihr Hals.³⁴⁵ Diese werden hier untersucht. Es soll betrachtet werden, auf welchen Quellen die spezifischen Merkmale der Darstellung fußen und ob die dargestellten Merkmale der Figur auf historischen Quellen basieren oder rein zur Zuschauer-Affizierung aufgenommen wurden.

Als zweiter Punkt wird neben der Rolle der Kleidung betrachtet, welchen symbolischen Wert die Kostümfarbe übernimmt. Dabei soll herausgearbeitet werden, ob sie lediglich die Darstellung der historischen Figur legitimiert oder einen besonderen Aspekt der Wissensvermittlung aufweist.

7.3.1 Physische Merkmale

Die Schauspielerin Natalie Dormer, die im vorliegenden Format die Figur Anne Boleyn verkörpert, hat dunkelbraune, rotstichige Haare, ausdrucksstarke blaue Augen, ein herzförmiges Gesicht und ist von schlanker Statur (s. Abb. 33). Sie schließt damit nicht an die historischen Berichte an. Bis auf die dunklen Haare und die schlanke Statur stimmen keine physischen Merkmale mit den von Anne Boleyn überlieferten überein. In einem Interview verriet Natalie Dormer, dass sie zum Casting in ihrer blonden Naturhaarfarbe erschien und sich dessen bewusst war, kaum physische Gemeinsamkeiten mit Anne Boleyn aufzuweisen. Doch die Produzenten entschieden sich aufgrund der „sexual chemistry“³⁴⁶ zwischen ihr und dem Hauptdarsteller Jonathan Rhys Meyers für Dormer. Als sie zu den Dreharbeiten mit dunkel gefärbten Haaren erschien, wie es die historische Person vorgibt, wäre sie beinahe gekündigt worden. Nach ihrem Casting war zuerst geplant, Anne als blonde Verführerin darzustellen. Laut Dormer kostete es einige Überzeugungskraft, die Produzenten davon abzubringen und sich stattdessen auf die historische Vorlage zu besinnen.³⁴⁷

³⁴⁵ Vgl. Kapitel 4.3.2.

³⁴⁶ Natalie Dormer, Interview geführt von Susan Bordo, Richmond Upon Thames, England, 31 July 2010. <https://thecreationofanneboleyn.wordpress.com/2012/05/19/natalie-and-anne/>, Zugriff am: 15.01.2015.

³⁴⁷ Natalie Dormer, Interview geführt von Susan Bordo, Richmond Upon Thames, England, 31 July 2010. Vgl. <https://thecreationofanneboleyn.wordpress.com/2012/05/19/natalie-and-anne/>, Zugriff am: 15.01.2015.



Abbildung 33: Staffel 1, Folge 2, Minute 00:51:24.



Abbildung 34: Ausschnitt aus: Staffel 2, Folge 10, Minute 00:41:35.

Die Darstellerin hat zwei Muttermale im Gesicht, welche in den zahlreichen Großaufnahmen der Produktion deutlich zu sehen sind.³⁴⁸ Die entsprechende historische Quelle wird ebenfalls explizit in der Produktion erwähnt, als die Figur William Brereton davon berichtet, dass eine Hofdame Annes ihm erzählt habe, Annes Körper sei von unzähligen Muttermalen übersät. Er sei nun endgültig davon überzeugt, dass sie eine Hexe sei, denn diese Male nenne man ja auch „Zitzen des Teufels“. Einige Folgen später bei ihrer Hinrichtung ist zu sehen, wie eine Hofdame ihr beim Abnehmen des Mantels hilft und dabei ihre Schulterpartie entblößt. Es fallen mehrere Muttermale auf der Haut der Schauspielerin auf (s. Abb. 34), was aufgrund von Dormers Berichten über die Vorstellungen der Produzenten wohl eher dem Zufall geschuldet ist. Brereton berichtet weiter davon, dass sie einen sechsten Fingernagel an ihrer linken Hand hätte, den sie um jeden Preis verborgen zu halten suchte.³⁴⁹ Diese beiden körperlichen Deformationen auf die Brereton hier eingeht sind historisch nicht belegt und gelten als diffamierende Legenden katholischer Schriften, wie jener von Sanders, werden allerdings in der Produktion weder in Szene gesetzt, noch ein weiteres Mal erwähnt. Hier wird der fiktive Handlungsstrang, dass William Brereton auf Annes Ermordung angesetzt wurde, mit der plakativen Wiedergabe historischer Legenden legitimiert.

Die Produzenten haben die Darstellerin welche in *The Tudors* die Figur Anne Boleyn verkörpert nicht auf Grundlage der historischen Quellen ausgewählt, sondern weil die sexuelle Anziehungskraft zwischen den beiden Darstellern im Casting stimmte. Dieser Umstand äußert sich in Diskrepanzen der bekannten physischen Attribute der historischen Person in Bezug auf die dargestellte Figur.

³⁴⁸ Vgl. *The Tudors*, Regie: Steve Shill, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 3), Minute 00:13:52; Vgl. *The Tudors*, Regie: Ciaran Donnelly, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 2, Folge 6), Minute 00:37:15.

³⁴⁹ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 6), Minute 00:27:00.

7.3.1.1 Augen

Im Gegensatz zu den historischen Berichten über die braunen, beinahe schwarzen Augen Anne Boleyns hat die Darstellerin sehr helle blaue Augen, welche hier unverändert dargestellt werden. Es wird weder der Versuch unternommen, sie in der Nachbearbeitung braun einzufärben, noch ihre Farbe mit Kontaktlinsen zu korrigieren.

In diesem Format werden Annes Augen oft in Großaufnahme gezeigt, allerdings ohne dabei historische Quellen zu referenzieren. Vielmehr wird in *The Tudors* Wert auf den Blick und den emotionalen Ausdruck im Kontext der Narration gelegt. Die Reaktion auf eine Aussage oder einen prägenden Moment wird im Schuss-Gegenschuss-Verfahren dargestellt, zum Teil verstärkt durch eine minimal veränderte Kameraposition, welche den Bildausschnitt der Großaufnahme auf das Gesicht und die Augen des Darstellers verlagert (s. Abb. 37-40). Ähnlich wird vorgegangen, wenn lediglich die Reaktion einer Figur gezeigt werden soll, anstelle des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens wird hier der Zoom eingesetzt, der ebenfalls den Bildausschnitt der Großaufnahme verringert, aber ohne in eine Detailaufnahme zu wechseln. Trotzdem werden dabei die Augen hervorgehoben (s. Abb. 35 und Abb. 36).

Die Augen der Figur werden in diesem Format nur einmal explizit von ihrem Vater erwähnt, in einer Szene kurz nach ihrer Rückkehr aus Frankreich. Er gibt ihr zu verstehen, dass sie die Nachfolge ihrer Schwester als Geliebte Heinrichs antreten solle. Anne hat Bedenken, da sie gehört hat, dass Heinrich generell schnell das Interesse an seinen Geliebten verliere. Ihr Gesicht ist in Großaufnahme zu sehen (s. Abb. 35), während ihr Vater zu ihr sagt: „there is something deep and dangerous in you Anne. Those eyes of yours are like dark hooks for the soul“.³⁵⁰ Die Kamera zoomt zu Anne (s. Abb. 36). Sie ist immer noch in Großaufnahme zu sehen, der Bildausschnitt hat sich durch den Zoom nur wenig verringert und der Fokus hat sich auf ihre Augen verlagert. Die Aussage der Figur Thomas Boleyn über ihre Augen, die wie „dark hooks“ seien, bezieht sich zwar auf historische Quellen zu ihren dunklen Augen, doch wie bereits erwähnt hat die Darstellerin helle blaue Augen, deren intensives Blau durch die dunklen Haare zusätzlich verstärkt wird. Die Aussage ihres Vaters steht so im Widerspruch zu den Augen der Figur.

³⁵⁰ *The Tudors*, Regie: Charles McDougall, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 2), 00:51:23-00:51:29.



Abbildung 35: Anne erstmals wieder zurück in England.³⁵¹



Abbildung 36: Ihr Vater kommentiert ihre Augen.³⁵²

Ein Beispiel für den Einsatz des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens in der Produktion ist der Moment, als Heinrich im Rahmen einer höfischen Aufführung erstmals auf Anne aufmerksam wird. Es handelt sich um ein Stück bei dem alle Beteiligten, unter anderem Anne und Heinrich, Masken tragen, welche die obere Gesichtshälfte verdecken. Der Blick des Zuschauers wird somit auf die Augen der Figuren gelenkt. Hier wird der Moment in dem Heinrich das erste Mal in Annes Augen blickt in bereits beschriebener Art und Weise dargestellt. Beide Figuren sind in Nahaufnahme zu sehen, als Heinrich im Rahmen der Aufführung Annes Hand ergreift. Nach einem harten Schnitt wird aus der Untersicht Annes Blick gezeigt, als sie zum ersten Mal in Heinrichs Augen blickt (s. Abb. 37). Im Wechsel des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens wird für den Rezipienten anhand des mimischen Ausdrucks der Figuren der Moment dargestellt, in dem Heinrich sich in Anne verliebt. Die Augen referenzieren hier also keine historische Quelle, sondern sind Ausdruck von Emotionen der Figuren (s. Abb. 37-40).

³⁵¹ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:51:22.

³⁵² *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:51:31.



Abbildung 37: Heinrich blickt erstmals in Annes Augen I.³⁵³



Abbildung 38: Heinrich blickt erstmals in Annes Augen II.³⁵⁴



Abbildung 39: Heinrich blickt erstmals in Annes Augen III.³⁵⁵



Abbildung 40: Heinrich blickt erstmals in Annes Augen IV.³⁵⁶

Ein weiteres Beispiel dafür, welches das Schuss-Gegenschuss-Verfahren mit einem Zoom kombiniert, ist die Szene in welcher Wolsey vom Konklave in Frankreich zurückkehrt, ohne die versprochene Scheidungserlaubnis erwirkt zu haben. Anne wird in *The Tudors* von ihrer Familie als Mittel zum Zweck eingesetzt, um Wolsey zu stürzen. Seit er sie zuvor als „silly girl“³⁵⁷ bezeichnet hatte, ist ihr dieser noch mehr verhasst. Wolsey versucht, sich seines Versagens bewusst, alleine mit Heinrich zu sprechen. In Nahaufnahme wird gezeigt, wie er mit flehendem Gesichtsausdruck in jene Richtung blickt, in welcher Heinrich steht (s. Abb. 41). Dieser, ebenfalls in Nahaufnahme, sagt zu ihm: „You can speak freely in front of mistress Boleyn“³⁵⁸ (s. Abb. 42). Wolsey, wieder in Nahaufnahme, wird weiterhin mit bittendem Gesichtsausdruck gezeigt, während Heinrich aus dem Off nachsetzt: „She knows everything“.³⁵⁹ Die nächste Einstellung zeigt Anne mit einem starren, kalten Blick auf Wolsey, was durch das kühle Licht in welches sie getaucht ist und dem grauen Hintergrund vor dem sie

³⁵³ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 3) Minute 00:11:32.

³⁵⁴ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 3) Minute 00:11:33.

³⁵⁵ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 3) Minute 00:11:34.

³⁵⁶ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 3) Minute 00:11:36.

³⁵⁷ *The Tudors*, Regie: Brian Kirk, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 6) Minute 00:05:58-00:05:59.

³⁵⁸ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:52:15-00:52:17.

³⁵⁹ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:52:18.

steht, unterstrichen wird (s. Abb. 43). Für den Zuschauer wird im Kontext der Handlung, spätestens in dieser Szene Annes Abneigung gegenüber Wolsey deutlich.



Abbildung 41: Wolsey kommt mit schlechten Nachrichten aus Frankreich zurück.³⁶⁰



Abbildung 42: Heinrich drängt ihn dazu Auskunft zu geben.³⁶¹



Abbildung 43: Annes Abneigung gegenüber Wolsey wird deutlich.³⁶²



Abbildung 44: Heinrich hört, die Neuigkeiten.³⁶³

Der Wechsel von Schuss-Gegenschuss setzt sich fort. Heinrichs Blick wird in Großaufnahme gezeigt, als Wolsey ihm sein Versagen mitteilt. Er wird wütend und mit wässrigen Augen dargestellt, die Kamera verweilt einige Sekunden auf ihm, bevor die Szene in einer Großaufnahme von Annes Gesicht mündet, die den Fokus durch den Zoom auf ihre Augen und ihren Ausdruck verlagert (s. Abb. 45 und Abb. 46). Mit starrem Blick, ohne Emotionen zu zeigen blickt sie Wolsey an und lässt trotzdem eine Genugtuung in ihrem Ausdruck feststellen, der ihre kühle Berechnung und ihren Hass ihm gegenüber ausdrückt.³⁶⁴

³⁶⁰ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:52:14.

³⁶¹ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:52:16.

³⁶² *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:52:20.

³⁶³ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:53:09.

³⁶⁴ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:52:20-00:53:26.



Abbildung 45: Anne in Großaufnahme Wolsey anblickend.³⁶⁵



Abbildung 46: Zoom-in verstärkt die Fokus auf ihre Augen.³⁶⁶

Im vorliegenden Format werden die Augen und der Blick der Figur Anne Boleyn eingesetzt, um dem Zuschauer ihre Emotionen zu vermitteln. Es gibt zwar einen Rekurs auf historische Quellen, als Annes Vater von ihren dunklen Augen spricht, dieser wirkt jedoch fehlplatziert, da die Schauspielerin helle blaue Augen hat. Anstelle einer Wissensvermittlung kann hier von einer Emotionsvermittlung gesprochen werden, die dazu dient, den Zuschauer am Gefühlsleben der Figuren teilhaben zu lassen.

7.3.1.2 Haare und Kopfbedeckung

Nachfolgend wird betrachtet, ob die Darstellung von Annes Haaren besondere Beachtung in der Serie findet. Wie aus historischen Quellen hervorgeht, trug Anne gerne ihre langen, dunklen Haare offen und im Gegensatz zur gängigen Mode der Zeit die französische Mütze anstelle der englischen Giebelhaube.³⁶⁷

Die Haarfarbe der Darstellerin ist historisch soweit heute rekonstruierbar korrekt.³⁶⁸ Sie weist einen dunklen, rotstichigen Branton auf, der je nach Lichtverhältnis von schwarz bis rotbraun reicht. Diese Akkuratess der Haarfarbe ist allerdings, wie bereits einleitend in Kapitel 7.3.1 ausgeführt, nicht auf die Intention der Produzenten zurückzuführen, sondern auf die Initiative der Darstellerin Natalie Dormer selbst.

³⁶⁵ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:53:15.

³⁶⁶ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:53:26.

³⁶⁷ Vgl. ebd.

³⁶⁸ Vgl. Kapitel 4.2.



Abbildung 47: Typische Frisur und Kopfbedeckung der Figur.³⁶⁹



Abbildung 48: Portrait der Figur in einem Medaillon das sie Heinrich schenkt mit der französischen Mütze.³⁷⁰

Die Figur trägt zu Beginn meist eine schlichte Frisur und simple Kopfbedeckungen, die assoziativ an die französische Mütze erinnern. Es sind meist mit Perlen bestickte Haarreifen oder Schmuckketten, die in unterschiedlichen Konstellationen ihre Haare verzieren (s. Abb. 47). Nur in privaten Momenten mit Heinrich oder bei ihrer Familie auf Hever Castle trägt sie ihre Haare offen und wirkt dadurch gelöst. Bei speziellen Anlässen, wie bei Festen oder beim Reiten, trägt die Figur meist eine Hochsteckfrisur und Kopfbedeckungen, die von Hüten bis zur französischen Mütze reichen. Dadurch unterscheidet sie sich allerdings nicht von den anderen weiblichen Figuren, die ihre Haare in einer ähnlichen Art und Weise tragen.

In der vierten Folge ist sie mit einer französischen Mütze zu sehen, die der historischen Vorlage sehr ähnlich sieht. In dieser Szene fährt sie das erste Mal nach Hever Castle zu ihrer Familie und lässt Heinrich am Hof zurück. Während die Stimme Heinrichs aus dem Off einen Brief vorliest, den sie ihm geschrieben hat, wird Anne in der Kutsche mit dieser Mütze gezeigt. Im Gegensatz zum sonstigen Design der Kostüme und der Kopfbedeckungen wirkt dieses hier sehr bieder und altmodisch. In einem Schnitt zurück zum lesenden Heinrich offenbart sich der Grund für diese Gestaltung: Anne hat dem Brief ein Medaillon beigelegt, welches ihr Portrait enthält (s. Abb. 48).³⁷¹ Dieses Bild ist eindeutig auf Grundlage der Bilder in Abbildung 5-7 entstanden, da darauf derselbe Schmuck, dasselbe Kleid und dieselbe französische Mütze übernommen wurden, lediglich der Kopf der Darstellerin wurde eingearbeitet. Der Unterschied zwischen den Kostümen und Kopfbedeckungen der Serie zur Darstellung der Schauspielerin auf dem Portrait wird durch die Einblendung der Kutschenszene gemildert und legitimiert die Darstellerin in ihrer Rolle. Ebenso der fiktive Brief, den Heinrich aus dem Off vorliest, denn im

³⁶⁹ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:49:43.

³⁷⁰ *The Tudors*, Regie: Ciaran Donnelly, IRL; CAN; GB; USA 2008 (Staffel 2, Folge 5), Minute 00:19:50.

³⁷¹ *The Tudors*, Regie: Steve Shill, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 4). Minute 00:08:17-00:09:02.

Gegensatz zu den Liebesbriefen Heinrichs wurden jene von Anne spätestens nach ihrer Hinrichtung vernichtet und sind in der Serie frei erfunden.

Der Einsatz der französischen Mütze als Mittel zur Legitimation der Handlung kann in weiteren Szenen festgestellt werden. So ist Anne in der zweiten Staffel lesend im Park zu sehen, als ihre Tochter Elizabeth zu ihr gebracht wird (s. Abb. 49). Als sie mit dem Mädchen vor einem Teich Fische beobachtet, bricht sie, aufgrund ihrer sich verschlechternden Beziehung mit Heinrich in Tränen aus. William Brereton, der in einem fiktiven Handlungsstrang den Auftrag zu ihrer Ermordung bekommen hat, beobachtet dies von einem Fenster aus. In dieser Szene wird die historisch nicht korrekte Aufgabe Breretons im Format durch eine alltägliche Szene, Anne mit ihrer Tochter im Park, zusätzlich legitimiert in dem sie mit dieser geschichtlich überlieferten Kopfbedeckung zu sehen ist.

Eine ebenfalls fiktive Szene zeigt Anne und ihre Hofdamen bei einem Aufenthalt im Park. Zur gleichen Zeit gehen dort auch Heinrich und Charles Brandon spazieren. Heinrich äußert Brandon gegenüber erstmals sein schlechtes Gewissen bezüglich der Hinrichtung seines Mentors Thomas More und gibt Anne die Schuld dafür. Sie sei es gewesen, die ihm die Notwendigkeit der Hinrichtung eingeredet habe und er sehe jetzt, dass es falsch war. Als er Anne einige Meter entfernt ebenfalls im Park erblickt, sieht er sie hasserfüllt an. Anne und ihre Hofdamen tragen in dieser Szene französische Mützen (s. Abb. 50). Sie lächelt Heinrich kurz an und als sie seinen hasserfüllten Blick wahrnimmt, dreht sie sich langsam um und schlendert weiter. Heinrich wirft daraufhin ein kleines Kruzifix, das More bis zu seiner Hinrichtung besaß in den Teich. Diese Szene ist frei erfunden und dient lediglich dazu, Heinrichs wachsende Zweifel an seiner Ehe und sein hasserfülltes Gesicht zu zeigen. Durch den Einsatz der französischen Mützen, die hier von Anne und ihren Hofdamen getragen werden, erhält die Handlung den Schein der historischen Akkuratessse.



Abbildung 49: Anne im Park mit französischer Mütze.³⁷²



Abbildung 50: Eine an das Kostüm angepasste französische Mütze.³⁷³

Es kann festgehalten werden, dass die Darstellung der französischen Mütze dazu eingesetzt wird, fiktive Handlungsstränge zu legitimieren, insbesondere wenn Gefühle der anderen Figuren gegenüber Anne ausgedrückt werden. So ist Heinrich in der ersten Szene, als er ihren Brief vorliest, sehr verliebt in Anne und in den beiden letzten beschriebenen Szenen wird der Hass Heinrichs und Breretons in fiktiven Szenen dargestellt.

Annes Aufstieg lässt sich anhand der Frisuren und Kopfbedeckungen ablesen. Diese sind zu Beginn wie bereits erwähnt einfach gehalten und unterscheiden sich nicht von denen anderer Figuren. Ab Folge sechs der ersten Staffel, als sich ihre Beziehung zu Heinrich festigt und sie deutlich an Macht gewonnen hat, werden vor allem ihre Kopfbedeckungen kunstvoller aber auch extravaganter. Sie enthalten Elemente der französischen Mütze, sowie eines Diadems und einer ausladenden Krone.



Abbildung 51: Anne erstmals in einer ausladenden Kopfbedeckung, bevor sie Königin ist.³⁷⁴



Abbildung 52: Anne bei einem Hoffest ebenfalls mit Kopfbedeckung mit ausladender Kopfbedeckung.³⁷⁵

³⁷² *The Tudors*, Regie: Dearbhla Walsh, IRL; CAN; GB; USA 2008 (Staffel 2, Folge 7), Minute 00:18:10.

³⁷³ *The Tudors*, Regie: Ciaran Donnelly, IRL; CAN; GB; USA 2008 (Staffel 2, Folge 6), Minute 00:48:20.

³⁷⁴ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:52:28.

³⁷⁵ *The Tudors*, Regie: Ciara Donnelly, IRL; CAN; GB; USA 2007 (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:21:00.

Erstmals zu sehen ist eine solche Kopfbedeckung in der Szene als Wolsey aus Frankreich vom Konklave zurückkehrt (s. Abb. 51). Dadurch wird Annes Stellung bei Heinrich und ihr Einfluss auf ihn ausgedrückt, was auch Wolsey sofort zu bemerken scheint, als er den Raum betritt und sie ob ihrer offenbaren neuen Stellung ungläubig ansieht. Durch den extravaganten Kopfschmuck wird Anne als junge Opportunistin dargestellt, die bereits versucht, sich als zukünftige Königin zu illustrieren. Diese Annahme wird durch eine Szene untermauert, in der ein Hoffest abgehalten wird. Katharina ist zu diesem Zeitpunkt immer noch die rechtmäßige Königin. Anne präsentiert sich mit ausufernder Kopfbedeckung und einem hellen Kostüm, das an ein Hochzeitskleid erinnert (s. Abb. 52). Der kaiserliche Botschafter Eustace Chapuys stellt beobachtend fest: „Sir Thomas does this not remind you of a wedding feast? It seems that nothing is wanted but a priest to give away the nuptial rings and pronounce the blessing.“³⁷⁶ Er bezieht sich damit auf Annes Stellung bei Hof und ihr Äußeres, welches sie bereits als neue Königin darstellt, lediglich der kirchliche Segen fehle noch. Sie wird hier als junge, aufstrebende Damedargestellt, die es genießt, in Luxus zu leben, aber ihre Position als baldige Königin nach Außen hin rechtfertigen muss, da sie noch nicht als solche angesehen wird (s. Abb. 51 und Abb. 52).



Abbildung 53: Anne als Königin, mit schlichter Krone als Kopfbedeckung.³⁷⁷



Abbildung 54: Anne trägt eine schwarze Haube, die schlicht und erwachsen wirkt.³⁷⁸

Ab dem Zeitpunkt ihrer Krönung trägt sie zusehends „erwachsenere“ Kopfbedeckungen, die immer mehr einer Königin entsprechen und sie nicht mehr als Geliebte eines mächtigen Mannes darstellen (s. Abb. 53 und Abb. 54).

³⁷⁶ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:23:19-00:23:28.

³⁷⁷ *The Tudors*, Regie: Colm McCarthy, IRL; CAN; GB; USA 2008 (Staffel 2, Folge 3), Minute 00:13:49.

³⁷⁸ *The Tudors*, Regie: Dearbhla Walsh, IRL; CAN; GB; USA 2008 (Staffel 2, Folge 8), Minute 00:09:21.

Als Anne verhaftet wird, trägt sie auf dem Weg zum Tower ein letztes Mal eine Krone unter einem blauen Kapuzenmantel. Ab ihrer Zeit im Tower ist sie nur mit hochgesteckten Haaren zu sehen, die sie bereits als gefallene Königin illustrieren. Seinen Höhepunkt findet dies bei ihrer Hinrichtung, als sie mit leicht zerzausten Haaren auf dem Schafott steht und ihre letzte Rede hält. Die ansonsten immer perfekt frisierten Haare sind hier leicht derangiert und stehen im Kontrast zum roten königlichen Mantel (s. Abb. 56). Ihre Haare geben hier ebenfalls Rückschluss auf ihre innere Verfassung. Auch wenn sie versucht, tapfer in den Tod zu gehen, lässt sich ihr Kampf, sich diesem zu stellen an ihrer Frisur ablesen und der fehlende Kopfschmuck zeigt sie als gefallene Frau.



Abbildung 55: Annes Verhaftung und Gang zum Tower.³⁷⁹



Abbildung 56: Anne bei ihrer letzten Rede vor ihrer Hinrichtung.³⁸⁰

Abschließend kann gesagt werden, dass die Kopfbedeckung, wenn sie auch historisch akkurat ist dazu dient, einzelne fiktive Handlungsstränge zu legitimieren. Im weiteren Sinne wird der Wandel der Figur vom Emporkömmling zur englischen Königin hin zur gefallenen Frau dargestellt.

7.3.1.3 Hals

Nachfolgend werden Szenen betrachtet, die den Hals Anne Boleyns als körperliches Attribut betonen. In gesicherten Quellen wird davon berichtet, dass sie einen langen, schlanken Hals gehabt haben soll. Negative katholische Darstellungen verbreiteten die Legende, dass sie ein Geschwulst am Hals hatte, weshalb sie immer hochgeschlossene Kleider trug. Dieser Fakt ließ sich nicht etablieren und auch Portraits, die nur wenige Jahre nach ihrem Tod angefertigt wurden, zeigen Anne in ausgeschnittenen Kleidern.

³⁷⁹ *The Tudors*, Regie: Jon Amiel, IRL; CAN; GB; USA 2008 (Staffel 2, Folge 9), Minute 00:39:34.

³⁸⁰ *The Tudors*, Regie: Jon Amiel, IRL; CAN; GB; USA 2008 (Staffel 2, Folge 10), Minute 00:40:34.

Annes Hals kommt durch meist tief ausgeschnittenen Kleider und opulente Halsketten zur Geltung, was aber bei den anderen Figuren ebenfalls der Fall ist und daher nicht als Rekurs auf historische Quellen gesehen werden kann. Im Laufe der Serie wird er allerdings durch zwei explizite Kommentare erwähnt. Einmal sagt Heinrich zu ihr: „Your neck. I love your neck“.³⁸¹ Hier werden zwar historische Quellen aufgenommen welche von ihrem langen schönen Hals berichten, diese sind aber aus jeglichem Kontext gerissen. In der Szene zeigt Heinrich erstmals öffentlich seine Zuneigung zu Anne und berichtet ihr, dass er am Abend mit ihrem Vater und Onkel essen werde, da er in deren Anwesenheit auch Anne nahe sein könne. Bevor er die Halle verlässt, sieht er sie verliebt an und seine Hand wandert von ihren Wangen hinunter zum Hals. Er betrachtet ihn und sagt ihr, wie sehr er von diesem angetan sei.³⁸²



Abbildung 57: Heinrich bewundert Annes schönen Hals.³⁸³

Der Rekurs auf das körperliche Attribut dient hier lediglich dazu, die Beziehung der beiden und das jeweilige Gefühlsleben der Figur im Rahmen einer fiktiven Handlung darzustellen. Selbst wenn der Zuschauer nicht mit den historischen Quellen vertraut ist, wird ihr Hals spätestens bei der Enthauptung wieder zum Thema. So kann diese Szene als Andeutung auf ihr kommendes Schicksal gesehen werden.

Die zweite Szene, in der sich die Figur Anne Boleyn durch einen Eigenkommentar auf ihren Hals bezieht, findet nach ihrer Verhaftung statt. Im Tower eingesperrt teilt Master Kingston ihr

³⁸¹ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:35:18-00:35:23.

³⁸² *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:35:18-00:35:23.

³⁸³ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:35:18.

mit, dass die Hinrichtung um einige Stunden verschoben werden müsse, da der bestellte Exekutor aus Frankreich sich verspäte. Anne entgegnet getreu den historischen Aufzeichnungen Kingstons: „Master Kingston. I hear you say I will not die before noon. And I am sorry for it for I thought to be dead by that time and past my pain.“ Er entgegnet darauf: „There is no pain. The blow will be so subtle.“ Anne stimmt zu und sagt: „Yes I heard the executioner was very good. And in any case I have only a little neck.“³⁸⁴ Die beinahe wörtliche historische Wiedergabe von William Kingstons Bericht ist korrekt in den Kontext der Handlung eingesetzt worden. Da die Dialoge ansonsten jedoch in einer zeitgenössischeren Sprache wiedergegeben werden, wirkt die wörtliche Wiedergabe des Berichts künstlich und theatral. Wie die Darstellerin Natalie Dormer in einem Interview berichtet, sei es ebenfalls sie selbst gewesen, die darauf bestand, geschichtliche Akkuratessse einzubringen und die historische Quelle zu übernehmen.³⁸⁵ Durch den Fortlauf der Handlung mit der Verschiebung der Exekution auf den nächsten Tag kontrastiert die würdevolle Aussage Annes, in den überlieferten Worten William Kingstons, das jähzornige Verhalten Heinrichs. Auf die Nachricht der weiteren Verzögerung hin sagt er, sie solle wie die anderen Männer ebenfalls mit dem Beil hingerichtet werden. Cromwell erinnert ihn daran, dass sein Versprechen, den speziellen Exekutor für Anne zu bestellen, allgemein bekannt sei. Daraufhin gerät Heinrich in Rage und drückt Cromwell mit einem Dolch drohend an die Wand: „I still don’t care. I ordered you to get someone else. I want her dead. I want it over with. Finished.“³⁸⁶

Während die erste Erwähnung des Halses dazu dient, die Beziehung zwischen Heinrich und Anne darzustellen und einen Eindruck ihres Gefühllebens zu vermitteln, illustriert die zweite Szene Anne als Opfer ihres Mannes. Durch den Kontrast der historischen Aussage, die von der Figur ruhig rezitiert wird, zum jähzornigen Heinrich kommt der Zuschauer nicht umhin, Anne in ihrer Lage zu bemitleiden und ihren Mut zu bewundern.

7.3.1.4 Kostüm

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel in Bezug auf den Einsatz der Kopfbedeckung festgestellt wurde, ist das Kostüm der Figur ebenfalls darauf ausgelegt, ihren Wandel von einer opportunistischen Hofdame zur Königin zu zeigen. Die Kostümbildnerin der Serie Joan Bergin

³⁸⁴ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 10), Minute 00:17:00-00:17:24.

³⁸⁵ Natalie Dormer, Interview geführt von Susan Bordo, Richmond Upon Thames, England, 31 Juli 2010. Vgl. <https://thecreationofanneboleyn.wordpress.com/2012/05/19/natalie-and-anne/>, Zugriff am: 15.01.2015.

³⁸⁶ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 10), Minute 00:20:42-00:20:49.

bestätigt dies in einem Interview und gibt an, dass der Aufstieg und Fall der Figur durch die Kostüme ausgedrückt werden sollte. Die Figur Anne Boleyn trägt insgesamt 17 Hauptkostüme mit passendem Schmuck, Schuhen und Kopfbedeckungen, die in unterschiedlichen Variationen in der Serie getragen werden.³⁸⁷

Nachfolgend soll der Einsatz der Kostümfarbe in *The Tudors* für die Figur Anne Boleyn betrachtet werden. Es soll dabei untersucht werden, welche Aufgabe diese in der Wissensvermittlung übernimmt.

Die Figur Anne Boleyn wird in einem grünen Kleid in die Handlung eingeführt, zu einem Zeitpunkt als sie und ihre Schwester noch Hofdamen am französischen Hof sind (s. Abb. 58). Durch das Grün des Kleides und die weiße Bluse welche sie darunter trägt, wirkt sie mädchenhaft und frisch. Sie wird durch das Kostüm als junge, unbedarfte Frau gezeigt.

Noch bevor Heinrich auf sie aufmerksam wird, trägt sie zwei purpurrote Kleider (s. Abb. 59). Diese Farbe war eigentlich Königinnen vorbehalten und gilt neben Blau als royale Farbe. Der Einsatz dieser kündigt im weiteren Sinne an, dass sie zu etwas Höherem bestimmt ist und sie sticht dadurch optisch aus ihrem Umfeld hervor. Des Weiteren steht die Farbe Rot für Aktivität, Macht sowie Erregung und kann als Ausdruck ihrer Persönlichkeit angesehen werden.

Als Hofdame in Katharinas Haushalt trägt Anne Boleyn eine Art Uniform. Es handelt sich dabei um ein graues Kleid mit schwarzen Einsätzen, das alle Hofdamen der Königin tragen (s. Abb. 60). Annes Kleid hebt sich durch zahlreiche Verzierungen und Samtelemente von den übrigen ab. Es wirkt optisch schwer und streng. So kann es Symbol für die Aufgabe stehen, für den Aufstieg ihrer Familie den König zu verführen, von dem sie anfangs nicht sehr angetan ist, doch letztlich wurde sie nur aus diesem Grund eine Hofdame der Königin. Das Kostüm vermittelt optisch diese Bürde und lässt sie durch die Farben Grau und Schwarz kühl und distanziert erscheinen.

³⁸⁷ Vgl. Bergin, Joan, Interview geführt von Showtime, New York, 7. April 2008. Vgl. ebenso <http://www.thetudorswiki.com/page/The+Tudors+Costumes+%3A+Anne+Boleyn>, Zugriff am: 13.01.2015.



Abbildung 58: Kleid das sie bei ihrer Familie in Hever Castle trägt.³⁸⁸



Abbildung 59: Kleid in Hever Castle als sie einen Brief Heinrichs liest.³⁸⁹



Abbildung 60: Anne besucht ihre Tochter Elizabeth.³⁹⁰

Im privaten Umfeld ihrer Familie in Hever aber auch in Anwesenheit ihrer Tochter wird sie meist in Kleidern mit Blumenmustern und von gedeckten Farben gezeigt. Diese stehen symbolisch für die Sicherheit der Familie, welche ihr innere Ruhe und Geborgenheit verleihen. Lediglich als Heinrich sie das erste Mal in Hever besucht und ihr anbietet, seine „Maîtresse en Titre“, also einzige und offizielle Geliebte zu werden, ist sie bei ihrer Familie in einem dunklen rot-blauen Kleid zu sehen.³⁹¹ Dieses drückt ihre Gefühle gegenüber Heinrich und ihren inneren Konflikt aus. Einerseits hat sie sich bereits in Heinrich verliebt und würde seinem Drängen gerne nachgeben, wofür Rot als Farbe der Leidenschaft steht, andererseits weiß sie, dass sie ihn nur nachhaltig durch eine Ehe an sich binden und so den Aufstieg ihrer Familie sichern kann, wofür blau als kühle Farbe der Vernunft steht.

Ihr Aufstieg und ihre gefestigte Stellung in Heinrichs Gunst als seine zukünftige Frau werden durch ein hellblaues Kleid markiert, welches durch goldene Elemente sehr kostbar und edel wirkt (s. Abb. 51). Ab diesem Zeitpunkt ist sie primär in den königlichen Farben Blau, Rot, Gold und Silber, sowie in elegantem Schwarz oder Braun mit Pelzbesatz zu sehen.



Abbildung 61: Das purpurrote Kleid zeigt sie als inoffizielle Königin.³⁹²



Abbildung 62: Anne in Königsblau, bevor Katharina des Hofes verwiesen wird.³⁹³



Abbildung 63: Anne in Gold und Silber bei ihrer Krönungsfeier.³⁹⁴

³⁸⁸ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 3), Minute 00:19:20.

³⁸⁹ *The Tudors*, Regie: Brian Kirk, IRL; CAN; GB; USA 2007 (Staffel 1, Folge 5), Minute 00:20:04.

³⁹⁰ *The Tudors*, Regie: Colm McCarthy, IRL; CAN; GB; USA 2008 (Staffel 2, Folge 4), Minute 00:35:10.

³⁹¹ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 5), Minute 00:11:15-00:13:35.

³⁹² *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:14:02.

³⁹³ *The Tudors*, Regie: Jeremy Podeswa, IRL; CAN; GB; USA 2008 (Staffel 2, Folge 1), Minute 00:33:43.

³⁹⁴ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 3), Minute 00:28:36.

In einer Traumsequenz, als Heinrich Anne noch von Fernem begehrt, jagt er sie spielerisch durch die Hallen des Schlosses. Hier trägt sie ein goldenes Kleid, das reich bestickt ist. Gold stellt Anne als einen Preis bzw. einen Schatz dar, den es zu erobern gilt. Zum anderen ist die Tatsache, dass die Regentschaft ihrer gemeinsamen Tochter Elizabeth als das goldene Zeitalter in die Geschichte eingegangen ist heute weitläufig bekannt und kann daher als Vorlage für die Farbe des Kostüms angesehen werden. Diese Vermutung wird in der zweiten Staffel mit einer Aussage Annes untermauert.

Als sie zum letzten Mal schwanger ist und dies ihrem Vater mitteilt, trägt sie ein helles, gelbes Kleid (s. Abb. 68). Sie sagt zu ihm: „I am carrying the kings son. We are on the edge of a golden world.“³⁹⁵ Sie spielt ebenfalls auf ein goldenes Zeitalter an. Daraufhin wechselt die Kamera in die Vogelperspektive und es wird gezeigt, wie Anne sich um die eigene Achse dreht. Das daraus resultierende Bild erinnert an eine goldene Sonnenscheibe (s. Abb. 68).



Abbildung 64: Anne in Heinrichs Traum.³⁹⁶



Abbildung 65: Anne nachdem sie ihrem Vater verkündet hat, dass sie erneut schwanger ist.³⁹⁷

Als Heinrich sich nach der Geburt Elizabeths eine Geliebte hält, die er sich während Annes Schwangerschaft genommen hat, wird Anne erstmals eifersüchtig dargestellt. Sie sorgt dafür, dass die Geliebte unter einem Vorwand vom Hof verbannt wird. Anne trägt in dieser Szene erstmals ein rötlich-violettes Kleid (s. Abb. 69). Die Farbe Violett etabliert sich in unterschiedlichen Szenen als Farbe ihres Kostüms, wenn sie von Eifersucht getrieben bissige Kommentare von sich gibt oder Heinrich in Bezug auf seine Affären zur Rede stellt.

So trägt sie ein goldenes Kleid mit hellen violetten Elementen als sie mit Heinrich gemeinsam ein Turnier besucht (s. Abb. 70). Zu diesem Zeitpunkt ist sie verunsichert durch ihre letzte Fehlgeburt und die erkaltende Beziehung zu Heinrich. Sie ist überzeugt, dass er abseits des

³⁹⁵ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 7), Minute 00:51:40-00:51:54.

³⁹⁶ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 3), Minute 00:43:46.

³⁹⁷ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 7), Minute 00:52:08.

Hofes einen Harem unterhält. Vor Eifersucht rasend, macht sie ihrem Unmut Luft, indem sie seinen Freund Charles Brandon öffentlich bloßstellt. Je stärker ihre Eifersucht und Paranoia wird, desto heller wird der violette Ton ihres Kostüms.



Abbildung 66: Anne ist nach der Geburt Elizabeths erstmals eifersüchtig.³⁹⁸



Abbildung 67: Anne macht ihrer Eifersucht Luft.³⁹⁹



Abbildung 68: Anne stellt Heinrich zur Rede und verlangt Rechenschaft wohin er reitet.⁴⁰⁰

Als sie Heinrich in einer anderen Szene zur Rede stellen will und von ihm Rechenschaft verlangt, ist ihre Eifersucht und Rage nicht mehr zu übersehen. Der helle aber kräftige violette Ton ihres Kostüms und der goldene Mantel darüber verstärken den Eindruck ihrer Mimik, ebenso wie das düstere Licht der Szene, die sie apokalyptisch wirken lassen (s. Abb. 71).

Ab ihrer Verhaftung ist sie nur noch in dunkelgrauen und dunklen violetten Tönen zu sehen. Die Farben lassen sie in diesem Zusammenhang sehr erwachsen erscheinen und verleihen ihr etwas Würdevolles und Gesetztes. Sie hat sich innerlich mit ihrem Schicksal abgefunden und geht mit Würde in den Tod.



Abbildung 69: Kostüm während ihrer Haft im Tower.⁴⁰¹



Abbildung 70: Kostüm das die Figur zu ihrer Hinrichtung trägt.⁴⁰²

³⁹⁸ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 4), Minute 00:17:17.

³⁹⁹ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 6), Minute 00:24:24.

⁴⁰⁰ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 6), Minute 00:33:00.

⁴⁰¹ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 10), Minute 00:06:44.

⁴⁰² *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 10), Minute 00:42:32.

In der Serie *The Tudors* drückt die Kostümfarbe, neben der bereits festgestellten Aufgabe des Kostüms, ihren Aufstieg und Fall zu illustrieren, die Emotionen und den Gemütszustand der Figur Anne Boleyn aus. So trägt sie Gelb als Zeichen der Freude und Violett als Symbol ihrer Eifersucht. Natürliche Farben mit Blumenmustern verleihen ihr den Eindruck der inneren Ruhe und lassen sie zufrieden erscheinen. Dies erlaubt es dem Zuschauer auf einer weiteren Ebene, mit der Figur emotional mitzufühlen und kann daher als eine Strategie zur Affizierung des Zuschauers, gemäß des Neo-Fernsehens, angesehen werden.

7.3.2 Pieces of Evidence

Pieces of Evidence kommen in diesem Format in Form von Briefen, Schmuckstücken, Portraits, in welche der Kopf der Schauspieler eingearbeitet wurde bis hin zur wörtlichen Wiedergabe von historischen Berichten zum Einsatz. Fiktive Handlungsstränge und Szenen werden dadurch in der Vergangenheit verortet.

Während einige der Briefe die Heinrich an Anne geschrieben hat überliefert sind und in der Serie wörtlich rezitiert werden, sind die Briefe die Anne an Heinrich schrieb nicht mehr erhalten, da sie spätestens nach ihrer Hinrichtung vernichtet wurden. Letztere sind in *The Tudors* folglich frei erfunden und werden durch den Einsatz von *Pieces of Evidence* wie Portraits (s. Abb. 74 und 75) oder der historisch korrekten Darstellung der französischen Mütze gerechtfertigt.⁴⁰³



Abbildung 71: Medaillon mit Portrait der Figur Anne Boleyn.⁴⁰⁴



Abbildung 72: Medaillon mit Portrait der Figur Heinrich VIII für Jane Seymore.⁴⁰⁵

⁴⁰³ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 4). Minute 00:08:17-00:09:02.

⁴⁰⁴ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 5), Minute 00:07:13.

⁴⁰⁵ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 9), Minute 00:09:24.

Ein Medaillon welches Anne in der ersten Staffel Heinrich zusammen mit einem Brief zukommen ließ, kommt in Staffel zwei zum Einsatz (s. Abb. 74). In einer Szene in der zweiten Staffel kommt die schwangere Mary Boleyn zu Besuch an den Hof. Sie hat unter ihrem Stand geheiratet, ohne das Einverständnis ihrer Schwester oder ihres Vaters und wird von Anne dafür vom Hof verbannt.⁴⁰⁶ Diese fiktive Szene wird mit der Sequenz zuvor, in welcher Heinrich gezeigt wird, als er das Medaillon mit Annes Portrait betrachtet, gerechtfertigt.⁴⁰⁷ Des Weiteren sagt ihre Schwester auf das Unverständnis ihrer Familie für die Liebeshe: „How easy do you think it was for me to find a proper husband when I was called the great prostitute by everyone.“⁴⁰⁸ Die Bezeichnung „the great prostitute“ stammt ebenfalls aus historischen Quellen und dient dazu, die Szene zu legitimieren.



Abbildung 73: Geburt der Venus von Botticelli.⁴⁰⁹

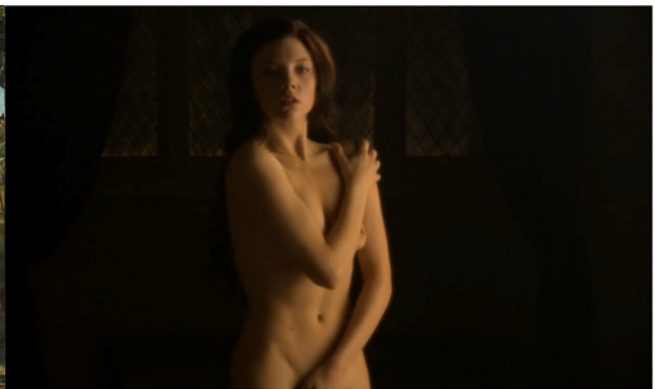


Abbildung 74: Traumsequenz Heinrichs auf der Vorlage von Botticelli arrangiert.⁴¹⁰

Die Serie rechtfertigt das Geschehen nicht nur mit Bildern und überlieferten Aussagen, die im Zusammenhang mit Anne Boleyn aus der Geschichtsschreibung bekannt sind, sondern auch mit Szenen aus bekannten Gemälden, welche im kulturellen Gedächtnis eingebrannt sind, aber keine historischen Gemeinsamkeiten mit der Handlung aufweisen. Ein Beispiel dafür ist die Traumsequenz, in der Heinrich Anne als Sinnbild seines Begehrens durch die Gänge des Schlosses jagt. Am Ende öffnet er eine Tür, hinter der sie nackt vor ihm steht. Die Pose in der sie sich präsentiert (sie verdeckt ihre Brüste und den Intimbereich mit ihren Armen), ist an Botticellis *Geburt der Venus* angelehnt (s. Abb. 76 und Abb. 77). Es handelt sich dabei um ein

⁴⁰⁶ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 5), Minute 00:20:11-00:22:50.

⁴⁰⁷ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 5), Minute 00:19:50.

⁴⁰⁸ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 5), Minute 00:21:46-00:21:52.

⁴⁰⁹ Botticelli, Sandro, *Birth of Venus*, 1484-86. <http://www.italianrenaissance.org/botticelli-birth-of-venus/>, Zugriff am: 17.01.2015.

⁴¹⁰ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 3), Minute 00:45:45.

Bild, das weltweit bekannt ist und selbst wenn nicht namentlich geläufig doch eine assoziativen Vergangenheitsbezug schafft.

Es gibt noch zahlreiche Ausschnitte in der Serie, die an Gemäldeszenen von Degas, Tizian oder Velázquez und weiteren Malern (s. Abb. 78 und 79) angelehnt sind.⁴¹¹



Abbildung 75: Krönung Elizabeth I.⁴¹² **Abbildung 76:** Krönung Anne Boleyns in *The Tudors*.⁴¹³

Der Einsatz von Bildern, Gegenständen und Aussagen, die im kulturellen Gedächtnis verankert sind, den *Pieces of Evidence*, wird in *The Tudors* verwendet, um die gezeigten Inhalte die nicht auf historischen Quellen basieren trotzdem scheinbar geschichtlich zu verankern. Dabei wird nicht nur auf Gegenstände und Aussagen zurückgegriffen die im Zusammenhang mit Anne Boleyn bekannt sind, sondern auch auf Gemäldeszenen die einen assoziativen Vergangenheitsbezug herstellen sollen.

7.4 Charakterisierung

Im folgenden Kapitel wurden Fremdkommentare der Figuren und Eigenkommentare Anne Boleyns zu ihren Charakterzügen festgehalten. Auf Grundlage dieser wird dann eine

⁴¹¹ Vgl. O. V., „Inspirations for the Tudors“;

<http://www.thetudorswiki.com/page/INSPIRATIONS+for+the+Tudors>. Zugriff am: 17.01.2015.

⁴¹² http://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_I_of_England#mediaviewer/File:Elizabeth_I_in_coronation_robres.jpg. Zugriff am: 16.01.2015.

⁴¹³ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 3), Minute 00:31:34.

Charakterisierung entworfen. Es soll dabei herausgefunden werden, ob die Figur entsprechend der historischen Quellen charakterisiert oder auf spezifische Charakterzüge reduziert wird.

7.4.1 Explizite Figurencharakterisierung - Fremdkommentare

Wie in der Geschichtsschreibung wird Anne Boleyns Charakter im vorliegenden Format sehr gegensätzlich beschrieben. Es lassen sich nur entweder einseitig negative oder positive Äußerungen der Figuren über sie festhalten. Lediglich die Zuschreibungen Heinrichs ändern sich im Laufe der Handlung vom Positiven ins Negative.

Annes Schwester Mary beschreibt sie in einem Dialog als intelligent und weitsichtig.⁴¹⁴ Ihr Vater attestiert ihr ein tiefsinniges Wesen aber im gleichen Satz ebenso, dass sie etwas Gefährliches ausstrahle.⁴¹⁵ Ihr ehemaliger Geliebter Thomas Wyatt und Charles Brandon sehen sie als kaltherzig und berechnend an.⁴¹⁶ Diese Eigenschaften werden von ihrem Vater und Onkel instrumentalisiert, um Wolsey zu stürzen, der sie lediglich als eine weitere Mätresse des Königs sieht, als „a silly little girl“⁴¹⁷.

Die Figur wird zu Beginn auf ihre äußerliche Schönheit reduziert und als Hure des Königs wahrgenommen. Heinrichs Kommentare zu Anne, aber auch die Komplimente, welche er ihr macht, beziehen sich darauf, wie sehr er sie begehrt und wie hinreißend er sie äußerlich findet.⁴¹⁸ Von den anderen Figuren wird sie primär als „whore“⁴¹⁹ bezeichnet. Der Papst nennt sie „the poutain“ (französisch für Hure) und Katharina „puta de lujo“⁴²⁰ (spanisch für luxuriöse Hure). Katharina prophezeit ihr in diesem Zusammenhang, dass der König bald von ihr gelangweilt sein wird und dann ihr wahres Gesicht sehen wird, nämlich das der habgierigen Mätresse.⁴²¹ Die allgemeine Ansicht, dass Anne nur eine temporäre Gespielin des Königs sei, weicht bald dem Bild von Anne als „the scandal of christendom.“⁴²² Da Heinrich einst für seine Schriften gegen das Luthertum vom Papst zum Verteidiger des Glaubens ernannt wurde, wird

⁴¹⁴ Vgl. *The Tudors*, Regie: Jeremy Podeswa, IRL/CAN/GB/USA 2008 (Staffel 2, Folge 2), Minute 00:51:19-00:51:22.

⁴¹⁵ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:51:22-00:51:24.

⁴¹⁶ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:21:25-00:21:27; Vgl. *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 6), 00:23:20-00:23:23;

⁴¹⁷ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6) Minute 00:05:58-00:05:59.

⁴¹⁸ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 4), Minute 00:16:27-16:45; Vgl. *The Tudors*, Regie: Alison Maclean, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 7), Minute 00:19:40-00:19:42.

⁴¹⁹ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 6), 00:23:18-00:23:20

⁴²⁰ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:39:11-00:39:12.

⁴²¹ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:39:25-00:39:40.

⁴²² *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 1), Minute 00:92:34-00:49:36.

Anne als Grund für seinen Bruch mit Rom gesehen. Ihr Einfluss auf Heinrich wird mit ihrem manipulativen Charakter erklärt: „she well knows how to manage him [the king]“⁴²³. Diese Annahme wird weitergesponnen und ihr wird unterstellt, den König verhext zu haben.⁴²⁴ Als sich die Beziehung mit Heinrich verschlechtert, wird sie von unterschiedlichen Figuren als „witch“⁴²⁵ bezeichnet und auch Heinrich sagt nach der letzten Fehlgeburt, dass er die Ehe mit Anne als null und nichtig betrachte, da er sich jetzt sicher sei, dass Anne ihn verhext habe, ebenso wie seinen totgeborenen Sohn.⁴²⁶

Erst in den letzten drei Folgen findet ihre Figur außerhalb ihrer Familie als Patronin der Reformationsbestrebungen durch Henry Norris und Bischof Cranmer positive Erwähnung. Norris, der in die Figur Anne Boleyn verliebt ist, sieht sie als bescheidene, gutherzige Wohltäterin, die für ihre Bemühungen in der Reformation keine Anerkennung suche, sondern dies aus Überzeugung mache.⁴²⁷ Cranmer ist nach Annes Verhaftung verwundert und kann den Anschuldigungen kaum Glauben schenken, zumal er in Anne eine der treibenden Kräfte für die Reformation sieht: „was she not our greatest supporter and advocat?“⁴²⁸

Im vorliegenden Format werden einige Charaktereigenschaften der Figur Anne Boleyn aus der Geschichtsschreibung aufgenommen. Die negativen Fremdkommentare überwiegen und reduzieren sie darauf, eine Hure oder Hexe zu sein. Sie wird als kaltherzige, manipulative Opportunistin umrissen, die tiefsinnig und intelligent ist, sowie berechnend die Ziele ihrer Familie durchsetzt. Lediglich die beiden Protestanten Henry Norris und Bischof Cranmer sowie ihre eigene Familie sprechen ihr positive Eigenschaften zu. Es handelt sich um eine sehr einseitige Darstellung ihres Charakters durch Fremdkommentare und die historisch gesicherten Attribute wurden in den Dialogen nur in Ansätzen umgesetzt.

7.4.2 Explizite Figurencharakterisierung - Eigenkommentare

Für das folgende Kapitel wurden die Eigenkommentare der Figur Anne Boleyn erfasst, die Rückschlüsse auf ihren Charakter zulassen. Auf Grundlage dieser wird die vorliegende Charakterisierung der Figur entworfen.

⁴²³ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 5), Minute 00:16:36-00:16:39.

⁴²⁴ Vgl. *The Tudors* (Staffel 2, Folge 6), Minute 00:26:36-00:26:38.

⁴²⁵ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 1), Minute 00:53:47.

⁴²⁶ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 9), Minute 00:43:30-00:44:20.

⁴²⁷ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 6), Minute 00:07:13-00:07:50.

⁴²⁸ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 9), Minute 00:42:24-00:42:26.

Im Format *The Tudors* durchläuft Anne Boleyn einen charakterlichen Wandel. Zu Beginn beantwortet sie gehorsam Fragen und befolgt Anweisungen ihres Vaters mit „Yes Papa“ und „No Papa“⁴²⁹ und beginnt auf sein Geheiß sogar eine Beziehung mit Heinrich. Auf Nachfrage ihres Vaters, wie sie ihre Aufgabe, die Geliebte des Königs zu sein finde, antwortet sie: „At first I confess I didn’t like it so much. I did not care for the king. But now I ...“⁴³⁰ Hier hält sie inne. Aus ihrer Aufgabe heraus hat sie doch Zuneigung zu Heinrich entwickelt. Während sie zu Beginn bedingungslos ihrem Vater gehorcht, emanzipiert sie sich in der zweiten Staffel von ihm. Als er sie harsch daran erinnert, wem sie ihre Position als Königin zu verdanken habe, kontert sie erstmals: „I know how I got there. And it was not all you. It was not all you, or Norfolk or George or any other men you want to name. It was also me. He fell in love with me. He respected me. And my opinions.“⁴³¹ Ihre Ansichten auf die sie sich hier bezieht, beschränken sich im Format vor allem auf ihren Glauben und die Reformation.

Als Cromwell die Reformationsbestrebungen vorantreibt, berichtet er Anne davon, dass bereits zahlreiche Klöster aufgelöst wurden und die Einnahmen davon in die Kassen des Königs wandern. Anne wendet ein, dass es doch klüger wäre, einen Teil davon auch für wohltätige Zwecke und Bildungseinrichtungen zu nutzen.⁴³² In einer weiteren Szene wird deutlich, dass sie Wert auf Bildung legt. Anne wacht auf, weil ihre Hofdamen kichernd triviale Gedichte lesen. Sie ermahnt sie, stattdessen doch lieber in der englischen Bibel zu lesen, „you will learn a great deal more. Maybe even some wisdom.“⁴³³

Ihre temperamentvolle, zuweilen schnippische Art drückt die Figur in unüberlegten Kommentaren aus. So deklariert sie zu einem Zeitpunkt an dem Katharina noch Königin ist und am Hof ihren eigenen Haushalt hat provokant: „You know I sometimes wish that all Spaniards were at the bottom of the sea. [...] I care nothing for Catherine. I would rather see her hanged than acknowledge her as my mistress.“⁴³⁴ Sie provoziert damit die Höflinge, die der tugendhaften Katharina treu ergeben sind und lässt ihrem Frust freien Lauf, ohne sich auf eventuelle Konsequenzen zu besinnen. Ähnlich agiert sie gegenüber den Affären Heinrichs. Als dieser bereits ein Auge auf Jane Seymore geworfen hat, deklariert Anne lautstark gegenüber ihren Hofdamen, unter denen auch Jane ist, dass der König nicht in der Lage sei, eine Frau zu

⁴²⁹ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 2), Minute 00:50:20-00:50:23.

⁴³⁰ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 6), Minute 00:04:03-00:04:10.

⁴³¹ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 7), Minute 00:50:50-00:51:10.

⁴³² Vgl. *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 7) Minute 00:38:58-00:39:33.

⁴³³ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 4), Minute 00:27:00-00:27:04.

⁴³⁴ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:15:15-00:15:30.

befriedigen, noch die Manneskraft dazu besäße.⁴³⁵ Sie ist gekränkt da sie von seinem Interesse an Jane Seymore weiß und rächt sich damit unbedacht an Heinrich. Dies fällt später auf sie zurück, da diese Aussage in der Anklage wegen Ehebruchs als Bestätigung für ihre zahlreichen Affären gesehen wird und dafür, dass Elizabeth die Tochter eines anderen Mannes sein müsse. Ihre Eifersucht nimmt mit dem Zerfall ihrer Ehe zusehends paranoide Züge an. Sie unterstellt Heinrich, einen geheimen Harem zu unterhalten und versucht ihn des Öfteren zur Rede zu stellen.⁴³⁶ Die Figur verhält sich in ihrer Ehe eigensinnig, aufmüpfig und eifersüchtig.

Anne wird in einigen Szenen als liebevolle Mutter portraitiert. So will sie Elizabeth nach ihrer Geburt selbst stillen, was, wie Heinrich sagt, sich nicht für eine Königin geziemt, schon gar nicht bei einem Mädchen.⁴³⁷ Anne besucht später das Baby und als sie es im Arm hält, sagt sie zu ihr: „I love you Elizabeth. I love you with all my heart“.⁴³⁸ Als die etwa dreijährige Elizabeth sie im Park besucht, sagt sie: „Elizabeth. Oh my own heart.“⁴³⁹ und „My sweet little girl. My sweetheart.“⁴⁴⁰ Nach ihrer Verhaftung erfährt Anne im Tower, dass ihre Ehe rückwirkend für ungültig erklärt wurde und fragt sofort, was nun aus ihrer Tochter werde.⁴⁴¹

Das Charakteristikum, dass Anne grundsätzlich Flirts gegenüber nicht abgeneigt war, wird in diesem Format ebenfalls dargestellt. Je mehr Macht die Figur gewinnt, umso mehr Feinde macht sie sich durch ihre schnippische und provokante Art, was auch mit historischen Berichten übereinstimmt. Sie klammert sich in Folge an die wenigen Menschen, die ihr nach wie vor freundlich gesinnt waren. So sagt sie zu Mark Smeaton: „Mark you are a free spirit. I love that. Everyone else constrains me. No one understands. Never leave me.“⁴⁴² Ebenso stellt sie in einem Gespräch mit Henry Norris, der eine ihrer Hofdamen umwirbt, gemeinsame Ansichten zur Reformation fest: „I see we understand each other Sir Henry.“⁴⁴³ Die Figur ist sich der eventuellen Anstößigkeit ihrer Aussagen nicht bewusst und reagiert verwundert, als ihr eine Hofdame mitteilt, dass Henry Norris nicht nur wegen der umworbenen Hofdame zu Besuch komme, sondern weil er auch in sie selbst verliebt sei.

⁴³⁵ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 9), Minute 00:14:55-00:15:05.

⁴³⁶ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 6), Minute 00:28:10-00:28:32.

⁴³⁷ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 7), Minute 00:18:28-00:18:30.

⁴³⁸ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 4), Minute 00:34:42-00:34:45.

⁴³⁹ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 7), Minute 00:18:13-00:18:15.

⁴⁴⁰ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 7), Minute 00:18:28-00:18:30.

⁴⁴¹ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 10), Minute 00:09:15-00:09:43.

⁴⁴² *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 5), Minute 00:25:26-00:26:45.

⁴⁴³ *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 7), Minute 00:07:48-00:07:50.

Die Figur entwickelt sich hier von einer Hofdame die den Anordnungen ihrer Familie folgeleistet zu einer emanzipierten Königin, welcher Bildung und Wohltätigkeit am Herzen liegen. Sie beschreibt sich durch ihre Äußerungen als impulsiv, eifersüchtig und temperamentvoll aber auch als liebende Mutter und Freigeist. Damit weisen die Eigenkommentare der Figur ein breiteres Spektrum an Charaktereigenschaften auf als die Fremdcharakterisierung, und wurzelt in historischen Quellen. Die Äußerungen über ihren Glauben und ihre Ansichten zur Reformation wirken allerdings plakativ, da sich Anne abgesehen von den letzten vier Folgen der zweiten Staffel kaum dazu äußert. Sie werden hier in Kontexten präsentiert, die der Vergangenheitslegitimation dienen.

7.5 Darstellung sexueller Beziehungen

In diesem Kapitel wird untersucht, wie mit dem Thema Sex umgegangen wird, um eine eindeutige Zuordnung zum Paläo- oder Neo-Fernsehen treffen zu können. Dafür werden Szenen, die sexuelle Beziehungen beinhalten auf ihre filmischen Darstellungsmittel hin untersucht und interpretiert, sowie die Häufigkeit und Funktion dieser Darstellungen aufgezeigt.

In den beiden Staffeln, die für diese Arbeit betrachtet wurden, kommen in 20 Folgen insgesamt 34 Szenen mit sexuellen Inhalten vor, wobei Sex in 25 Szenen explizit dargestellt wird. Sieben dieser Sequenzen spielen sich zwischen Anne und Heinrich und eine zwischen Anne und Thomas Wyatt ab. Aufgrund der Menge an sexuellen Inhalten werden nachfolgend jene der ersten Staffel herangezogen, in denen Anne Boleyn und Heinrich vorkommen.

In Folge fünf besucht Heinrich Anne bei ihrer Familie in Hever Castle. Die beiden werden küssend und in einem großen Bett liegend, vermutlich in ihrem Zimmer, gezeigt.⁴⁴⁴ Anne ist mit einer weißen Korsage und passendem Rock zu sehen, welche an ein Unterkleid erinnern. Beide sind bekleidet, die Bewegungen, der schnelle Atem und die leidenschaftlichen Küsse der Figuren lassen die Szene wie ein Vorspiel wirken, was sich bestätigt, als Heinrich zu Anne sagt: „I claim to your maidenhead.“⁴⁴⁵ Er will in diesem Moment ihre Jungfräulichkeit für sich beanspruchen und mit ihr schlafen. Anne erwidert darauf: „I make you this promise. When we

⁴⁴⁴ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 5), Minute 00:38:21-00:39:58.

⁴⁴⁵ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 5), Minute 00:38:32-00:38:33.

are married I will deliver you a son.“⁴⁴⁶ Heinrich, von dem Gedanken sichtlich angetan, küsst sie daraufhin ungestüm, liebkost ihre Brüste, hält dann aber kurz inne und sagt ihr, ihre Jungfräulichkeit bis zur Ehe zu respektieren. Die Kamera ist anfangs am Fußende auf Höhe einer Person, die vor dem Bett stehen würde, positioniert. Sie umkreist einen Teil des Bettes aus dieser Obersicht, zeigt das küssende Paar kurz hinter einem weißen, semitransparenten Vorhang, der das Bett teilweise umgibt und verleiht dem Zuschauer die Rolle eines Voyeurs (s. Abb. 80). Schließlich kommt die Kamera seitlich des Bettes, etwa in Kopfhöhe der Figuren kurz zum Stillstand und zeigt die beiden in Profilansicht, in der Halbtotale (s. Abb. 81). Die Kamera zoomt langsam heran, während sich Heinrich eines besseren besinnt und kurz innehält (s. Abb. 82). In der Nahaufnahme, die aus dem Zoom-in resultiert, deklariert Heinrich: „No I shall honour your maidenhead.“⁴⁴⁷ Sie richten sich beide küssend auf, bis sie in einer sitzenden Position zu sehen sind und Heinrich entschlossen die Szene verlässt (s. Abb. 83).



Abbildung 77: Heinrich und Anne in Hever Castle I.⁴⁴⁸



Abbildung 78: Heinrich beansprucht ihre Jungfräulichkeit.⁴⁴⁹



Abbildung 79: Er verspricht ihre Jungfräulichkeit doch bis zur Ehe zu wahren.⁴⁵⁰



Abbildung 80: Anne bleibt in Hever zurück.⁴⁵¹

⁴⁴⁶ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 5), Minute 00:38:37-00:38:45.

⁴⁴⁷ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 5), Minute 00:39:14-00:39:17.

⁴⁴⁸ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 5), Minute 00:38:21.

⁴⁴⁹ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 5), Minute 00:38:54.

⁴⁵⁰ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 5), Minute 00:39:24.

⁴⁵¹ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 5), Minute 00:39:6.

Die beschriebene Szene ist in einer einzigen Aufnahme gefilmt worden und kommt ohne Schnitte aus. Diese Plansequenz erhält jedoch durch eine Kamerafahrt und den anschließenden Zoom-in dynamische Elemente, welche die Handlung unterstreichen. Der Normalstil des Lichtes verleiht der Szene etwas Alltägliches, ebenso wie der fehlende Schnitt, der dem Zuschauer den Eindruck vermittelt, vor dem Bett der beiden zu stehen und die Intimitäten ungestört beobachten zu können.

Die nächste Szene die sexuelle Inhalte zwischen Anne und Heinrich zeigt, kommt in Folge acht vor. Es handelt sich hier lediglich um angedeutete Darstellungen.⁴⁵²

Anne teilt Heinrich in dieser Sequenz mit, dass sie ein neues Motto habe, dass sie auf ein Band gestickt und an ihrem Körper versteckt habe. Sie fordert ihn dazu auf, es zu suchen und setzt sich mit den Armen nach hinten abgestützt hin, was den Effekt hat, dass ihre Brüste in der Korsage weiter nach oben gedrückt (s. Abb. 84) werden. Freudig macht er sich daran, das Band zu suchen und beginnt bei ihren Brüsten, über die er streicht und diese küsst (s. Abb. 85). Als nächstes sucht er unter ihrem Rock. Als sein Kopf darunter verschwindet, beginnt Anne lustvoll zu stöhnen, was als Andeutung auf Oralsex gesehen werden kann. Darauf sagt sie, dass sie nicht mehr lange warten könne. Bezugnehmend auf ihr Versprechen, ihm erst in der Ehe einen Sohn zu schenken, will sie bis dahin noch nicht mit Heinrich schlafen. Sie unterbricht ihn und zieht ihn unter ihrem Rock hervor. Sie spricht ihn, seine Scheidung betreffend auf neuerliche Verzögerungen an und warnt ihn, dass jemand der ihm nahe steht absichtlich die Scheidung verzögere. Als Heinrich kurz innehält und sie kritisch ansieht, nimmt sie seine Hand und führt sie unter ihren Rock. Er hält kurz den Atem an und sagt: „I am touching it.“⁴⁵³

⁴⁵² *The Tudors*, Regie: Alison Maclean, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 8), Minute 00:29:13-00:31:53.

⁴⁵³ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 8), Minute 00:29:13-00:31:53.



Abbildung 81: Anne teilt Heinrich mit sie habe ein neues Motto.⁴⁵⁴



Abbildung 82: Er macht sich auf die Suche danach.⁴⁵⁵

Erst ist es nicht eindeutig was er damit meint, dann zieht er aber das versteckte Band heraus, auf dem Annes neues Motto steht. Sie hakt noch einmal nach und spricht ihn nochmals darauf an, dass jemand der ihm nahe stehe die Scheidung vorsätzlich aufhalte.

In der Normalansicht wird die Handlung durch Schnitte und alternierend zwischen der Nah- und Großaufnahme gezeigt. Ein vertikaler und horizontaler Schwenk folgt den Berührungen und Bewegungen der Figuren, zeigt aber auch den Verlauf einzelner Körperpartien im Detail, wie zum Beispiel der Beine von unten nach oben bis zur Hüfte. Anne, deren Mission es ist, Wolsey zu stürzen, spielt hier mit der Erwähnung einer Person, die Heinrich nahestehe, auf diesen an. Die Figur setzt hier Intimitäten ein, um Heinrich zu beeinflussen und ihren Einfluss auf ihn zu vergrößern. In dieser Szene wird die Aussicht auf Sex als Waffe eingesetzt.

Die zehnte Folge beginnt mit einer Szene, in der Heinrich beim Onanieren gezeigt wird. Mittels Parallelmontage wird diese Sequenz alternierend mit einer Aufnahme von Anne beim Sticken gezeigt. Heinrich ist in seinem Zimmer nicht allein, vor ihm steht ein Höfling, welcher ein großes Tuch für ihn bereithält (s. Abb. 86). Heinrich starrt angestrengt und starr ins Leere, nach einem harten Schnitt wird Anne mit tiefem Dekolleté beim Sticken gezeigt und nach einem weiteren Schnitt zurück zur Szene mit Heinrich entsteht der Eindruck, dass er intensiv an Anne denkt. Die Kamera zoomt in immer kürzeren Abständen der Parallelmontage näher an ihre Brüste (Abb. 85). Heinrich scheint bereits kurz vor dem Höhepunkt zu sein, den er offenbar auch erreicht, als gezeigt wird, wie Annes Nadel hörbar ein letztes Mal durch den Stoff sticht (s. Abb. 86).⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 8), Minute 00:29:42.

⁴⁵⁵ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 8), Minute 00:30:05.

⁴⁵⁶ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:02:55-00:03:31.



Abbildung 83: Heinrich beim Onanieren.⁴⁵⁷



Abbildung 84: Ein Höfling hält ein Tuch vor ihm bereit.⁴⁵⁸



Abbildung 85: Annes Brüste werden in Großaufnahme gezeigt.⁴⁵⁹



Abbildung 86: Die Nadel sticht hörbar durch den Stoff.⁴⁶⁰

Die Low-Key Beleuchtung der beiden Szenen verdeutlicht die Privatheit des Dargestellten, vor allem jene Heinrichs beim Onanieren, da es im Schutz des Halbdunkels stattfindet. Durch unterschiedliche Kamerapositionen, von der Halbtotale bis zur Detailaufnahme und von der Normal- bis zur Untersicht wird der Vorgang des Onanierens aus allen Blickwinkeln gezeigt. Diese Szene vermittelt weder Wissen noch referenziert sie historische Quellen. Sie dient zur Darstellung des Privaten und der Personalisierung der Figur.

Die letzte Szene in der zehnten Folge endet mit einer Sexszene zwischen Heinrich und Anne im Wald. Die beiden reiten gemeinsam aus, nachdem Heinrich Katharina mitgeteilt hat, dass sie den Hof zu verlassen habe.⁴⁶¹ Er und Anne steigen im Wald angekommen ab und lassen die Pferde stehen. Er geht einige Meter vor ihr, zieht seinen Mantel aus und lässt ihn zu Boden fallen. Im Gegenschuss wird Anne gezeigt, die ihren Hut ebenfalls fallenlässt. Die Kamera folgt ihr in einem Schwenk von links nach rechts, während sie sich die Handschuhe auszieht und dann zu Heinrich aufholt. Während sie die letzten Schritte auf ihn zugeht, reißt sie ihre

⁴⁵⁷ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:03:01.

⁴⁵⁸ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:03:18.

⁴⁵⁹ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:03:26.

⁴⁶⁰ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:03:31.

⁴⁶¹ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:48:26-00:50:42.

Weste auf und die beiden küssen sich leidenschaftlich (s. Abb. 687). Heinrich drückt sie gegen einen Baum und zieht ihr küssend die Weste aus, bis ihr Oberkörper unbekleidet zu sehen ist. Die Kamera folgt den Bewegungen von Heinrichs Hand in Detailaufnahme und nimmt die entsprechenden Perspektiven ein, um sie in der Normalansicht zu zeigen.



Abbildung 87: Anne und Heinrich im Wald.⁴⁶²



Abbildung 88: Anfang der Kamerafahrt.⁴⁶³



Abbildung 89: Ende der Kamerafahrt.⁴⁶⁴



Abbildung 90: Heinrich schleudert frustriert sein Hemd von sich.⁴⁶⁵

Nach einem harten Schnitt sind die beiden am Boden zu sehen, Anne sitzt rittlings auf ihm (s. Abb. 88). Die Kamera umkreist die Beiden, angefangen aus einer Position hinter Anne (s. Abb. 88) und fährt in einem Bogen nach rechts, bis sie in Kopfhöhe der beiden verweilt (s. Abb. 89). Unterschiedliche Nah- und Großaufnahmen werden dazwischen geschnitten und zeigen Körperdetails. Kurz vor dem Höhepunkt sagt Heinrich: „I’m gonna come“.⁴⁶⁶ Daraufhin bricht Anne den Akt ab und stößt Heinrich von sich. Dieser steht frustriert auf und schleudert unter einem wütenden Schrei sein Hemd von sich weg. Er wird mit tiefsitzender Hose gezeigt, die ihn nur spärlich bedeckt (s. Abb. 90). Nach einem Schnitt ist Anne immer noch auf dem Waldboden liegend zu sehen und aus dem Off ist die Stimme ihres Vaters zu hören: „Perhaps

⁴⁶² *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:48:51.

⁴⁶³ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:49:18.

⁴⁶⁴ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:49:45.

⁴⁶⁵ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:50:21.

⁴⁶⁶ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:50:07.

you can think of a way to keep his interest more prolonged”.⁴⁶⁷ Diesen Satz sagte er ihr am Ende der zweiten Folge, als sie gerade zurück nach England kam und ihr Vater ihr mitteilte, dass sie die neue Geliebte des Königs werden solle. Als sie ihm zu bedenken gab, dass Heinrich meist schnell das Interesse verliere, erwiderte ihr Vater diesen Satz. Durch die anfängliche Wiedergabe des Satzes aus dem Off wirkt er wie eine Erinnerung. Dieser Eindruck wird verstärkt, wenn inmitten des Satzes eine Überblendung zu dieser Szene gezeigt wird. Nach einem harten Schnitt ist Anne wieder auf dem Boden liegend zu sehen. Die kurze Sequenz dient als Erklärung dafür, warum Anne Heinrich von sich gestoßen hat.

Das Licht der Szene ist in einem kühlen Blauton gehalten, der durch einen leicht nebligen Wald als natürliches Licht angesehen werden kann.

In der zweiten Staffel sind vier weitere Szenen mit sexuellen Inhalten mit der Figur Anne Boleyn zu sehen, wobei zwei der drei expliziten Darstellungen zwischen Anne und Heinrich⁴⁶⁸ stattfinden und eine zwischen ihr und Thomas Wyatt, in Form eines Traumes.⁴⁶⁹ Eine weitere Szene zeigt andeutungsweise, wie Anne Boleyn Heinrich mit der Hand befriedigt.⁴⁷⁰

Die Darstellung von sexuellen Beziehungen wird in der Serie *The Tudors* in vielen Facetten und zahlreichen Szenen aufgenommen: Angefangen von der expliziten Abbildung des Sexualakts über Onanie und Oralsex, bis zur Andeutung von homosexuellen Beziehungen.⁴⁷¹ Kameraschwenks und –fahrten, Einstellungswechsel, sowie Schnitte wirken als dynamisierende Elemente und dienen ebenfalls dazu, gewisse Körperpartien wie Brüste oder Oberschenkel detailliert darzustellen.

Wird in der Handlung über Sex gesprochen oder dieses Thema angedeutet, wird dies meist umgangssprachlich ausgedrückt. So sagt Heinrich zum Beispiel: „I’m gonna come“⁴⁷² im Wald, was modernen Ausdrucksweisen entspricht, aber nicht zur Sprache des historischen Formats passt. Die Sequenzen sind dazu konzipiert, dem Zuschauer die Rolle eines Voyeurs

⁴⁶⁷ *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:50:28-00:50:32.

⁴⁶⁸ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 2), Minute 00:53:22-00:54:52; Vgl. *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 7) Minute 00:21:33-00:23:45.

⁴⁶⁹ Vgl. *The Tudors* 2008 (Staffel 2, Folge 1), Minute 00:24:40-00:25:06.

⁴⁷⁰ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 2), 00:29:50-00:41:26.

⁴⁷¹ Vgl. *The Tudors*, (Staffel 2, Folge 6), 00:15:50-00:16:35.

⁴⁷² *The Tudors*, (Staffel 1, Folge 10), Minute 00:50:07.

zuzuschreiben und die gezeigten Darsteller in intimen Szenen zu personalisieren. Die Szenen übernehmen jedoch keine Funktion in der Wissensvermittlung.

7.6 Fazit

Das Format *The Tudors* kann eindeutig als eine Produktion des Neo-Fernsehens angesehen werden. Die zahlreichen expliziten Sexszenen beinhalten Darstellungen von Onanie, Oralsex und Homosexualität. Durch dramatisierende Elemente wie Kamerafahrten, Schnitte und Überblendungen werden die Szenen dynamisiert und emotional aufgeladen.

Die Analyse der Figur in Bezug auf ihre Darstellung und Charakterisierung hat gezeigt, dass sich Rückschlüsse auf historische Quellen und Quellendiskurse ableiten lassen. Diese dienen jedoch primär zur Vergangenheitslegitimation von fiktiven Handlungssträngen und zum Ausdruck der Emotionen der Figuren. Es wird nicht zwischen historisch gesichertem Wissen und Legenden unterschieden, beides dient in gleichem Maße zu Inszenierungszwecken welche die Figur in der Vergangenheit verankern und der Zuschauer-Affizierung dienen. Dabei beschränken sich die Produzenten nicht nur auf Berichte, Gemälde oder Schmuck die im Zusammenhang mit Anne Boleyn und der Familie Tudor bekannt sind: Der Einsatz der *Pieces of Evidence* umfasst ebenfalls allgemein bekannte Gemälde, welche in keinem Zusammenhang mit der dargestellten Person stehen und durch deren Verankerung im kulturellen Gedächtnis ein rein assoziativer Vergangenheitsbezug hergestellt wird.

III. Resümee

Nachfolgend sollen die Ergebnisse der beiden Analysen zusammengefasst werden und die Ausgangshypothese, dass im Neo-Fernsehen zugunsten eines Unterhaltungsauftrages auf den Rückgriff von historisch korrekten Quellen verzichtet wird, beantwortet werden.

The *The Six Wives of Henry VIII* ist eindeutig dem Paläo-Fernsehen zuzuordnen. Das Format richtet die gesamte Inszenierung nach dem pädagogischen Erziehungsauftrag aus. Die akkurate Wiedergabe historischer Quellen nimmt hier einen großen Teil ein. Die Darstellung von Anne Boleyn entspricht in diesem Format dem erwähnten Erziehungsauftrag. Das äußert sich am anschaulichsten in ihrer physischen Darstellung anhand ihrer Augen, der Kleidung oder dem Einsatz von sexuellen Reizen.

Die Kostümfarben markieren dagegen Familienzugehörigkeiten, Machtverhältnisse und Machtwechsel. Das Thema Sex und sexuelle Intimität wird in jedem Fall nur angedeutet und in den jeweiligen Szenen mithilfe von Kamera und Lichtgestaltung jeglicher Dynamik und Spannung beraubt.

Die Serie *The Tudors* weist demgegenüber einen signifikant höheren Anteil an Sexszenen auf. Diese Szenen werden auch mit Montagen, einer dynamischen Kamerafahrt und mit Dialogen wesentlich emotionaler inszeniert, als es noch bei *The Six Wives of Henry VIII* üblich war. *The Tudors* ist aufgrund dessen dezidiert dem Neo-Fernsehen zuzuordnen. Aber auch der Einsatz von historischen Quellen und deren Interpretation macht aus dieser Serie einen Vertreter des „neuen“ Fernsehens: Die akkurate Wiedergabe von Wissen und die möglichst sachliche Inszenierung tritt teilweise in den Hintergrund. Die Kostüme etwa haben kaum mehr etwas mit der Überlieferung von Machtverhältnissen zu tun. Sie haben einzig das Ziel, die Emotionen der Charaktere zu verdeutlichen.

Um die fiktiven Inhalte in der Vergangenheit zu legitimieren, werden *Pieces of Evidence* eingesetzt, die beim Zuschauer eine Verortung des Gesehenen in der Vergangenheit ermöglichen. Dabei kann es sich in der vorliegenden Arbeit um bekannte Portraits handeln, in welche das Bild der Schauspielerin eingearbeitet ist, oder um Briefe, Schmuckstücke und Kopfbedeckungen. Es konnte etabliert werden, dass sich der Einsatz der *Pieces of Evidence* ebenfalls auf allgemein bekannten Gemälde wie Boticellis Geburt der Venus erstreckt. Diese

Gemäldeszenen stehen in keinem Zusammenhang mit der dargestellten Person. Sie sorgen durch ihre Verankerung im kulturellen Gedächtnis lediglich für einen rein assoziativen Vergangenheitsbezug beim Empfänger.

Im Paläo-Fernsehen wird Anne Boleyn somit historisch korrekt dargestellt. Die Darstellerin wurde aufgrund ihrer äußeren Merkmale ausgewählt, die den historischen Quellen entsprechen. Im vorliegenden Format des Neo-Fernsehens wurde die Hauptdarstellerin wie aufgezeigt aufgrund der „sexual chemistry“ zwischen ihr und dem Hauptdarsteller besetzt. Anne Boleyn hätte in dieser Serie ursprünglich sogar blond dargestellt werden sollen, wenn nicht die Schauspielerinnen selbst darauf bestanden hätten, die dunkle Haarfarbe der historischen Person durchzusetzen. Die Farbe des Kostüms dient primär dazu, die Gemütszustände der Hauptdarstellerin zu verdeutlichen. Haare und Hals haben hier ebenso keine erzählerische Funktion, was im Neo-Fernsehen noch der Fall war.

Der Farbcode hat im Paläo-Fernsehen eine narrative Rolle. Im Neo-Fernsehen steht die reine Vermittlung von Nähe im Fokus. Anne Boleyn wird zwar auch im „neuen“ Format ähnlich wie im „alten“ charakterisiert. Die Sexualität nimmt allerdings in der jüngeren Serie einen unverhältnismäßig höheren Anteil ein.

Die Hypothese, dass im Neo-Fernsehen zugunsten der Unterhaltung auf historische Quellen verzichtet wird, oder diese nicht akkurat wiedergegeben werden, konnte anhand des Beispiels *The Tudors* nur zum Teil dargelegt werden. Es wird nach wie vor auf historische Quellen zurückgegriffen, da diese den Rahmen der Handlung bilden, die Erwähnung von spezifischen Quellen und Berichten dient aber nicht der Wissensvermittlung, sondern sucht vielmehr, die fiktiven Aspekte der Story zu rechtfertigen und greift dazu auch auf Quellen zurück, die eindeutig als Legenden angesehen werden können.

Somit gilt: Durch den Wandel vom Paläo- zum Neo-Fernsehen konnte durch die beiden vorliegenden Formate festgestellt werden, dass im Neo-Fernsehen kein intendierter und pädagogischer Kommunikationsauftrag mehr besteht. Es finden sich zwar in *The Tudors* dieselben Quellen wie im Format des Paläo-Fernsehens; es wird aber keinen Wert mehr darauf gelegt, ob der Kommunikationsauftrag erfüllt wird. Während im Paläo-Fernsehen die Bild-, Text- und Figurenkomponente darauf abgestimmt war, eine Botschaft zu vermitteln, treten diese Komponenten im Neo-Fernsehen in den Hintergrund und weichen einer Interpretation der

Figur, die stark bemüht ist, die Darstellung in der Vergangenheit zu legitimieren. Die Vermittlung des Innenlebens der Darsteller steht im Vordergrund.

Abschließend sollen Empfehlungen abgegeben werden, wie sich diese Thematik und Problematik vertiefend behandeln lässt: Es ist ratsam, sich bei künftigen Untersuchungen auf eine größere Auswahl des Untersuchungsmaterials zu konzentrieren. Dadurch erhalten die Erkenntnisse eine größere Aussagekraft bzw. sind stärker zu verallgemeinern. Zusätzlich rät die Autorin dazu, die akustische Ebene der Formate miteinzubeziehen. Dies deswegen, da die Analyse weiterer Ebenen der Inszenierung mehr Aufschluss darüber geben könnte, wie akkurat das Wissen tatsächlich dargestellt wird. Es ist durchaus möglich, dass Musik oder sogar Stimmlagen durch den Wandel des Fernsehens einen großen Einfluss auf die Art der Wissensvermittlung haben, was in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt wurde.

Wie einer der Produzenten von *The Tudors*, Michael Hirst selbst sagte, ist die Serie zu fünfundachtzig Prozent akkurat.⁴⁷³ Es ist also der Fall, dass sich die Wissensvermittlung in dieser Serie auf basale Inhalte beschränkt und diese in sehr einfacher Form präsentiert, getreu dem Motto, dass bei populären Formaten keine Vorkenntnisse vorausgesetzt werden können.

⁴⁷³ Gristwood, Sarha, *The Tudors. This Time it's political*; <http://www.historyextra.com/feature/tudors-time-it%E2%80%99s-political>; Zugriff am: 22.01.2015.

Literaturverzeichnis

Bibliografie

Albers, Irene (Hrsg.), *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Barudio, Günter, „Historische Biographie“, in: Knopp, Guido, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Quandt, Siegfried (Hrsg.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

Behrens, Gerold (Hrsg.), *Das Wahrnehmungsverhalten der Konsumenten*, Thun, et al: Harri Deutsch 1982.

Beil, Benjamin/ Kühnel, Jürgen/ Neuhaus, Christian. *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. München: Wilhelm Fink Verlag 2012.

Bethke, Insa, „Heinrich VIII. Für eine Frau gegen Rom“, in: GEO Epoche, *Luther und die Reformation. Europa im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517-1618*, Nr. 39, Jahrgang 10/09.

Bodenstein-Köppl, Birgit, „Transformation von Fernsehformaten in die Volksrepublik China. Eine institutionenökonomische Betrachtung der Internationalisierung“, Diss., München 2010, Picot, Arnold et al. (Hg.) Wiesbaden: Gabler/Springer 2011.

Bordo, Susan (Hrsg.), *The Creation of Anne Boleyn. In Search of the Tudors' Most Notorious Queen*, New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing 2013.

Bundschuh, Sarah (Hrsg.), *Ab mit dem Kopf! Die Wahrnehmung der Hinrichtung Anne Boleyns (1536)*, Graz: unipress 2012.

Burgoyne, Robert (Hrsg.), *The Hollywood Historical Film*, Oxford: Wiley-Blackwell Publishing 2008.

Casetti, Francesco, Odin, Roger, „Vom Paläo- zum Neo-Fernsehen, Ein semiopragmatischer Ansatz“, in: Adelmann, Ralf, et al, *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*, Thiele, Matthias (Hrsg.), Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2001.

Custen, George F., *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press 1992.

Denny, Joanna (Hrsg.), *Anne Boleyn. A New Life of England's Tragic Queen*, Cambridge: Da Capo Press² 2006.

Devoucoux, Daniel (Hrsg.), *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*, Bielefeld: Transcript 2007.

Dewhurst, John (Hrsg.), „The alleged miscarriages of Catherine of Aragon and Anne Boleyn“, in: *Medical History*, Medical History, 28, 01/1984.

- Dunker, Achim (Hrsg.), „*Die chinesische Sonne scheint immer von unten*“. *Licht und Schattengestaltung im Film*, Konstanz: UVK⁴ 2007.
- Eder, Jens (Hrsg.), *Die Figur im Film. Grundlage der Figurenanalyse*, Marburg: Schüren 2008
- Fraser, Antonia (Hrsg.), *The Six Wives of Henry VIII*, London: Weidenfeld & Nicolson 1992.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Warstat, Mathias (Hrsg.), Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005.
- Ganz-Blättler, Ursula (Hrsg.), „Die (Fernseh-)Fiktion als Gemeinschaftswerk(en) und kulturelle Teilhabe“, in: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hg.), *Kultur - Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Wiesbaden: VS Verlag⁴ 2008.
- Harrison, Martin (Hrsg.), *Language of Theatre*, Manchester: Carcanet Press² 1998.
- Ives, Eric (Hrsg.), *The Life and Death of Anne Boleyn. ‚The most happy‘*, Oxford: Blackwell Publishing², 2005.
- Junkelmann, Marcus (Hrsg.), *Spiel mir das Lied vom Tod. So kämpften Roms Gladiatoren*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern 2000.
- Hecken, Thomas (Hrsg.), *Populäre Kultur. Mit einem Anhang ›Girl und Popkultur‹*, Bochum: Posth Verlag 2006.
- Heller, Eva (Hrsg.), *Wie Farben wirken. Farbpsychologie – Farbsymbolik – Kreative Farbgestaltung*, Sonderausgabe, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- Hickethier, Knut (Hrsg.), *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2003.
- Kaltenhäuser, Bettina, „Abstimmung Am Kiosk: Der Einfluss der Titelseitengestaltung auf die Einzelverkaufsaufgabe“, Diss., Mainz 2004, Wiesbaden: DUV 2005.
- Keilbach, Judith (Hrsg.), *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit² 2010.
- Levine, Elana (Hrsg.), *Wallowing in Sex. The New Sexual Culture of 1970s American Television*, Durham, London: Duke University Press 2007.
- Lindner, Martin (Hrsg.), *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*, Frankfurt am Main: Verlag Antike 2007.
- Magnus, Gilbert, „Die populäre Literatur als Textsorte? Eine Begriffsbestimmung“, in: Agard, Olivier/Helmreich, Christian, *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*, Vinckel-Roisin, Hélène (Hrsg.), Frankfurt am Main: V&R unipress 2011.
- Marshall Cavendish Corporation, *Sex and Society*, Band 3, New York: Marshall Cavendish 2010.
- Mikos, Lothar (Hrsg.), *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK² 2008.

Möller, Horst „Neuere Geschichte im Fernsehen“, in: Knopp, Guido, *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Quandt, Siegfried (Hrsg.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

Nibbrig, Christiaan L. Hart (Hrsg.), *Was heisst »Darstellen«?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Norton, Elizabeth (Hrsg.), *The Anne Boleyn Papers*, Gloucestershire: Aberley Publishing 2013.

Parrill, Sue/ Robison, William B., *The Tudors on Film and Television*, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publisher 2013.

Pirker, Eva Ulrike/Rüdiger, Mark/Klein Christa et al (Hrsg.), *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*, Bielefeld: Transcript 2010.

Pisani, Radtke (Hrsg.), Wolters, *Handbuch Visuelle Mediengestaltung*, Berlin: Comelsen Verlag, 2001.

Poppe, Sandra (Hrsg.), *Visualität in Literatur und Film. eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, Lamping, Dieter (Hg.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

Rosenstone, Robert A. (Hrsg.): „Looking at the Past in a Postliterate Age“, in: Landy, Marcia: *The Historical Film. History and Memory in Media*. New Brunswick: Rutgers University Press 2001.

Scheurle, Christoph (Hrsg.), *Die deutschen Kanzler im Fernsehen. Theatrale Darstellungsstrategien von Politikern im Schlüsselmedium der Nachkriegsgeschichte*, Bielefeld: Transcript 2009.

Schmidt, Kerstin (Hrsg.), *The Theater of Transformation. Postmodernism in American Drama*, Amsterdam: Rodopi 2005.

Schoenmakers, Henri/Bläske, Stefan/Krichmann, Kay/ Ruchatz, Jens, *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen- Analysen- Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Schoenmakers, Henri (Hrsg.) Bielefeld: Transcript Verlag 2008.

Schulz Winfried, „Politische Kommunikation- Publizistik- und kommunikationswissenschaftliche Perspektiven“, in: Jarren, Ottfried/Sarcinelli, Ulrich, *Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft*, Saler, Ulrich (Hrsg.), Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.

Schwind, Klaus, „Theater im Spiel – Spiel im Theater. Theoretische Überlegungen zu einer theaterwissenschaftlichen Heuristik.“, in: *Weimarer Beiträge Nr.3*, 43. Jahrgang. 1997.

Simmel, Georg, „Zur Philosophie des Schauspielers“, in: Uri Rapp: *Rolle, Interaktion, Spiel Eine Einführung in die Theatersoziologie*, Böhlau: Wien 1993.

Sorlin, Pierre (Hrsg.), *The Film in History, Restaging the past*, Oxford: Blackwell 1980.

Starkey, David (Hrsg.), *Six Wives. The Queens of Henry VIII.*, New York: Harper Collins Publishers² 2004.

Simon, Christian (Hrsg.), *Historiographie. Eine Einführung*, Stuttgart (Hohenheim): Ulmer 1996.

Tennert, Falk/Stiehler, Hans-Jörg, *Interpretationsgefechte. Ursachenzuschreibungen an Wahlabenden im Fernsehen*, Steinmetz, Rüdiger (Hrsg.), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2001.

Weir, Alison (Hrsg.), *The Lady in The Tower. The Fall of Anne Boleyn*, London: Vintage² 2010.

Wilkinson, Josephine (Hrsg.). *The Early Loves of Anne Boleyn*. Gloucestershire: Amberley Publishing 2009.

Wirtz, Rainer, „Alles authentisch so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV History“, in: Fischer, Thomas, *Alles authentisch. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Wirtz, Rainer (Hrsg.), Kontanz: UVK 2008.

Wulff, Hans Jürgen, *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen: Narr 1999.

Zahl, Paul (Hrsg.), *Five Women of the English Reformation*, Cambridge: Eerdmanns Publishing 2001.

Internetquellen

Bergind, Joan, Interview geführt von Showtime, New York, 7. April 2008. Vgl. <http://www.thetudorswiki.com/page/The+Tudors+Costumes+%3A+Anne+Boleyn>, Zugriff am: 13.01.2015.

Boticelli, Sandro, *Birth of Venus*, 1484-86. <http://www.italianrenaissance.org/botticelli-birth-of-venus/>, Zugriff am: 17.01.2015.

Gristwood, Sarha, The Tudors. This Time it's political; <http://www.historyextra.com/feature/tudors-time-it%E2%80%99s-political>; Zugriff am: 22.01.2015.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Lady,_called_Anne_Boleyn,_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg, Zugriff am: 11.10.2014.

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_portrait_drawings_by_Hans_Holbein_the_Younger#mediaviewer/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_Queen_Anne_Boleyn_RL_12189.jpg, Zugriff am: 11.10.2014.

<http://landoflegendslv.com/20tudoryears/05TudorHistory/AnnBolyn/AnneBoleyn.html>; Zugriff am: 14.10.2014.

<http://www.elizabethan-portraits.com/AnneBoleyn4.jpg>, Zugriff am: 14.10.2014.

<https://www.flickr.com/photos/7711591@N04/842141668/>, Zugriff am: 12.12.2014.

<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00142/Anne-Boleyn>; Zugriff am: 14.10.2014.

Laverty, Christoph, „How to read Costume on Film“, <http://clothesonfilm.com/how-to-read-costume-on-film/20146/>, Zugriff am: 03.01.2015.

Natalie Dormer, Interview mit Susan Bordo, Richmond Upon Thames, England, 31 July 2010. <https://thecreationoffanneboleyn.wordpress.com/2012/05/19/natalie-and-anne/>, Zugriff am: 15.01.2015.

O. V., „Inspirations for the Tudors“; <http://www.thetudorswiki.com/page/INSPIRATIONS+for+the+Tudors>. Zugriff am: 17.01.2015.

<http://tudorhistory.org/groups/ring.jpg>, Zugriff am: 14.10.2014.

Vogt- Lüerssen, Maike, *Elisabeth I. von England (1533-1603): Die größte Politikerin des 16. Jhs.*; <http://www.kleio.org/de/geschichte/frauen/elisabeth1.html>, Zugriff: 04.01.2015.

Wulff, Hans Jürgen: „Die signifikativen Funktionen der Farben im Film“, <http://www.derwulff.de/2-19>, Zugriff am: 10.01.2015 (Orig. Kodikas/Code 11, 3-4, 1988, S.363-376).

Wulff, Hans Jürgen, Semiopragmatik, <http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7753>, Zugriff am: 07.01.2015.

Filmografie

The Six Wives of Henry VIII, Regie: John Glenister, GB 1970 (Staffel 1, Folge 1). Fassung: DVD, BBC/Warner. 2006 UK; *The BBC Tudors Collection*. 2011, 540 Min.

The Six Wives of Henry VIII, Regie: Naomi Capon, GB 1970 (Staffel 1, Folge 2). Fassung: DVD, BBC/Warner, 2006 UK; *The BBC Tudors Collection*. 2011, 540 Min.

The Tudors, Regie: Charles McDougall/ Steve Shill, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 1); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KP1ANEC?ref_=atv_dp_season_select_s1; UK 2007; Zugriff am: 07.12.2014.

The Tudors, Regie: Charles McDougall, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 2); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KP1ANEC?ref=atv_dp_season_select_s1; UK 2007; Zugriff am: 07.12.2014.

The Tudors, Regie: Steve Shill, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 3); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KP1ANEC?ref=atv_dp_season_select_s1; UK 2007; Zugriff am: 07.12.2014.

The Tudors, Regie: Steve Shill, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 4); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KP1ANEC?ref=atv_dp_season_select_s1; UK 2007; Zugriff am: 08.12.2014.

The Tudors, Regie: Brian Kirk, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 5); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KP1ANEC?ref=atv_dp_season_select_s1; UK 2007; Zugriff am: 08.12.2014.

The Tudors, Regie: Brian Kirk, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 6); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KP1ANEC?ref=atv_dp_season_select_s1; UK 2007; Zugriff am: 08.12.2014.

The Tudors, Regie: Alison Maclean, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 7); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KP1ANEC?ref=atv_dp_season_select_s1; UK 2007; Zugriff am: 10.01.2015.

The Tudors, Regie: Alison Maclean, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 8); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KP1ANEC?ref=atv_dp_season_select_s1; UK 2007; Zugriff am: 10.01.2015.

The Tudors, Regie: Ciara Donnelly, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 9); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KP1ANEC?ref=atv_dp_season_select_s1; UK 2007; Zugriff am: 10.01.2015.

The Tudors, Regie: Ciara Donnelly, IRL/CAN/GB/USA 2007 (Staffel 1, Folge 10); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KP1ANEC?ref=atv_dp_season_select_s1; UK 2007; Zugriff am: 12.01.2015.

The Tudors, Regie: Jeremy Podeswa, IRL/CAN/GB/USA 2008 (Staffel 2, Folge 1); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KKPKBIQ?ref=atv_dp_season_select_s2; UK 2008; Zugriff am: 12.01.2015.

The Tudors, Regie: Jeremy Podeswa, IRL/CAN/GB/USA 2008 (Staffel 2, Folge 2); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KKPKBIQ?ref=atv_dp_season_select_s2; UK 2008; Zugriff am: 13.01.2015.

The Tudors, Regie: Colm McCarthy, IRL/CAN/GB/USA 2008 (Staffel 2, Folge 3); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KKPKBIQ?ref=atv_dp_season_select_s2; UK 2008; Zugriff am: 13.01.2015.

The Tudors, Regie: Ciaran Donnelly, IRL/CAN/GB/USA 2008 (Staffel 2, Folge 4); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KKPKBIQ?ref=atv_dp_season_select_s2; UK 2008; Zugriff am: 13.01.2015.

The Tudors, Regie: Ciaran Donnelly, IRL/CAN/GB/USA 2008 (Staffel 2, Folge 5); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KKPKBIQ?ref=atv_dp_season_select_s2; UK 2008; Zugriff am: 14.01.2015.

The Tudors, Regie: Ciaran Donnelly, IRL/CAN/GB/USA 2008 (Staffel 2, Folge 6); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KKPKBIQ?ref=atv_dp_season_select_s2; UK 2008; Zugriff am: 14.01.2015.

The Tudors, Regie: Dearbhla Walsh, IRL/CAN/GB/USA 2008 (Staffel 2, Folge 7); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KKPKBIQ?ref=atv_dp_season_select_s2; UK 2008; Zugriff am: 14.01.2015.

The Tudors, Regie: Dearbhla Walsh, IRL/CAN/GB/USA 2008 (Staffel 2, Folge 8); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KKPKBIQ?ref=atv_dp_season_select_s2; UK 2008; Zugriff am: 16.01.2015.

The Tudors, Regie: Jon Amiel, IRL/CAN/GB/USA 2008 (Staffel 2, Folge 9); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KKPKBIQ?ref=atv_dp_season_select_s2; UK 2008; Zugriff am: 16.01.2015.

The Tudors, Regie: Jon Amiel, IRL/CAN/GB/USA 2008 (Staffel 2, Folge 10); Amazon Prime: http://www.amazon.de/gp/product/B00KKPKBIQ?ref=atv_dp_season_select_s2; UK 2008; Zugriff am: 07.12.2014.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Hans Holbein der Jüngere, 1536?, British Museum.....	45
Abbildung 2: Hans Holbein der Jüngere, 1536?, Royal Collection.....	45
Abbildung 3: Holbein der Jüngere, vermutlich Anne Boleyn.....	46
Abbildung 4: Hever Castle Portrait, unbekannter Künstler.....	46
Abbildung 5: Anne Boleyn Portrait, Hever Castle, Unbekannter Künstler, etwa 1546.....	47
Abbildung 6: Anne Boleyn Portrait, National Portrait Gallery, Unbekannter Künstler, ca. spätes 16. Jh.....	47
Abbildung 7: Miniatur, John Hoskins.....	48
Abbildung 8: Miniatur, Lucas Horenbolte.....	48
Abbildung 9: Münze mit zeitgenössischer Prägung. Einzig gesichertes Abbild Anne Boleyns.....	49
Abbildung 10: Portraitring den Elizabeth I. zu Lebzeiten trug. Entstand erst nach Annes Tod.....	49
Abbildung 11: Mögliche Anmutungsqualitäten von Farbtönen.....	52
Abbildung 12: Dorothy Tutin als Anne Boleyn.....	60
Abbildung 15: Folge 2, Min 00:01:38.....	61
Abbildung 16: Flirtend vor Heinrich kniend.....	62
Abbildung 17: Die Figur setzt ihre Augen ein um Zuneigung zu erhalten.....	62
Abbildung 18: Szene in der Anne zu einer Hofdame schnippische Kommentare über Katharina sagt.....	63
Abbildung 19: Anne plant wie sie sich an Leuten rächt die sie nicht als Königin akzeptieren.....	63
Abbildung 20: Anne nach der letzten Fehlgeburt.....	65
Abbildung 21: Anne mit hochgesteckten Haaren bei ihrer Hinrichtung.....	65

Abbildung 22: Anne streicht sich gedankenverloren über ihren Hals.	67
Abbildung 23: Heinrich umfasst Annes Hals bevor er sie küsst.	67
Abbildung 24: Anne nach ihrer Verhaftung im Tower.	69
Abbildung 25: Anne bei der Verhandlung.	69
Abbildung 26: Erste Szene in der Anne in die Handlung eingeführt wird.	70
Abbildung 27: Anne als Königin und mit Elizabeth schwanger.	70
Abbildung 28: Anne sucht Rückhalt bei ihrem Bruder.	70
Abbildung 29: Hoffest zu Ehren Annes Schwangerschaft.	70
Abbildung 30: Anne in Angst um ihre Ehe und ihr Kind.	71
Abbildung 31: Anne fleht Heinrich nach der letzten Fehlgeburt an ihr zu vergeben.	71
Abbildung 32: Eine spanische Hofdame Katharinas.	77
Abbildung 33: Staffel 1, Folge 2, Minute 00:51:24.	86
Abbildung 34: Ausschnitt aus: Staffel 2, Folge 10, Minute 00:41:35.	86
Abbildung 35: Anne erstmals wieder zurück in England.	88
Abbildung 36: Ihr Vater kommentiert ihre Augen.	88
Abbildung 37: Heinrich blickt erstmals in Annes Augen I.	89
Abbildung 38: Heinrich blickt erstmals in Annes Augen II.	89
Abbildung 39: Heinrich blickt erstmals in Annes Augen III.	89
Abbildung 40: Heinrich blickt erstmals in Annes Augen IV.	89
Abbildung 41: Wolsey kommt mit schlechten Nachrichten aus Frankreich zurück.	90
Abbildung 42: Heinrich drängt ihn dazu Auskunft zu geben.	90
Abbildung 43: Annes Abneigung gegenüber Wolsey wird deutlich.	90
Abbildung 44: Heinrich hört, die Neuigkeiten.	90
Abbildung 45: Anne in Großaufnahme Wolsey anblickend.	91
Abbildung 46: Zoom-in verstärkt die Fokus auf ihre Augen.	91
Abbildung 47: Typische Frisur und Kopfbedeckung der Figur.	92
Abbildung 48: Portrait der Figur in einem Medaillon das sie Heinrich schenkt mit der französischen Mütze.	92
Abbildung 49: Anne im Park mit französischer Mütze.	94
Abbildung 50: Eine an das Kostüm angepasste französische Mütze.	94
Abbildung 51: Anne erstmals in einer ausladenden Kopfbedeckung, bevor sie Königin ist.	94
Abbildung 52: Anne bei einem Hoffest ebenfalls mit Kopfbedeckung mit ausladender Kopfbedeckung.	94
Abbildung 53: Anne als Königin, mit schlichter Krone als Kopfbedeckung.	95
Abbildung 54: Anne trägt eine schwarze Haube, die schlicht und erwachsen wirkt.	95
Abbildung 55: Annes Verhaftung und Gang zum Tower.	96
Abbildung 56: Anne bei ihrer letzten Rede vor ihrer Hinrichtung.	96
Abbildung 57: Heinrich bewundert Annes schönen Hals.	97
Abbildung 58: Kleid das sie bei ihrer Familie in Hever Castle trägt.	100
Abbildung 59: Kleid in Hever Castle als sie einen Brief Heinrichs liest.	100
Abbildung 60: Anne besucht ihre Tochter Elizabeth.	100
Abbildung 61: Das purpurrote Kleid zeigt sie als inoffizielle Königin.	100
Abbildung 62: Anne in Königsblau, bevor Katharina des Hofes verwiesen wird.	100

Abbildung 63: Anne in Gold und Silber bei ihrer Krönungsfeier.	100
Abbildung 64: Anne in Heinrichs Traum.	101
Abbildung 65: Anne nachdem sie ihrem Vater verkündet hat, dass sie erneut schwanger ist.....	101
Abbildung 66: Anne ist nach der Geburt Elizabeths erstmals eifersüchtig.	102
Abbildung 67: Anne macht ihrer Eifersucht Luft.....	102
Abbildung 68: Anne stellt Heinrich zur Rede und verlangt Rechenschaft wohin er reitet.....	102
Abbildung 69: Kostüm während ihrer Haft im Tower.	102
Abbildung 70: Kostüm das die Figur zu ihrer Hinrichtung trägt.....	102
Abbildung 71: Medaillon mit Portait der Figur Anne Boleyn.....	103
Abbildung 72: Medaillon mit Portrait der Figur HeinrichVIII für Jane Seymore.....	103
Abbildung 73: Geburt der Venus von Boticelli.....	104
Abbildung 74: Traumsequenz Heinrichs auf der Vorlage von Boticelli arrangiert.....	104
Abbildung 75: Krönung Elizabeth I.	105
Abbildung 76: Krönung Anne Boleyns in The Tudors.	105
Abbildung 77: Heinrich und Anne in Hever Castle I.	111
Abbildung 78: Heinrich beansprucht ihre Jungfräulichkeit.....	111
Abbildung 79: Er verspricht ihre Jungfräulichkeit doch bis zur Ehe zu wahren.	111
Abbildung 80: Anne bleibt in Hever zurück.	111
Abbildung 81: Anne teilt Heinrich mit sie habe ein neues Motto.	113
Abbildung 82: Er macht sich auf die Suche danach.....	113
Abbildung 83: Heinrich beim Onanieren.	114
Abbildung 84: Ein Höfling hält ein Tuch vor ihm bereit.	114
Abbildung 85: Annes Brüste werden in Großaufnahme gezeigt.	114
Abbildung 86: Die Nadel sticht hörbar durch den Stoff.....	114
Abbildung 87: Anne und Heinrich im Wald.	115
Abbildung 88: Anfang der Kamerafahrt.....	115
Abbildung 89: Ende der Kamerafahrt.	115
Abbildung 90: Heinrich schleudert frustriert sein Hemd von sich.....	115

Rechtlicher Hinweis:

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.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit „Let me tell you stories about Anne Boleyn: Darstellung und Charakterisierung Anne Boleyns in populären Historienformaten unter den Bedingungen des Paläo- und Neo-Fernsehens“ beschäftigt sich mit dem Wandel der medialen Wissensvermittlung auf Basis des dichotomen Modells des „alten“ und „neuen“ Fernsehens.

Diese Vermittlung wird am Beispiel der historischen Person Anne Boleyn und der Art und Weise ihrer Darstellung und Charakterisierung in populären TV-Serienformaten im Rahmen einer Medienanalyse ermittelt. Das Untersuchungsmaterial besteht aus den zwei Fernsehserien *The six Wives of Henry VIII* (aus dem Jahr 1970) und *The Tudors* (entstanden 2007–2010). Diese Konstellation erlaubt es, die Darstellung derselben historischen Persönlichkeit mit derselben Geschichte in zwei unterschiedlichen Epochen des Fernsehens zu analysieren.

Die Hypothese dieser Arbeit lautet, dass das Paläofernsehen sich bei der Vermittlung von Wissen stärker auf wissenschaftlich gesicherte Quellen bezieht und diese möglichst getreu dem aktuellen Stand der Erkenntnisse wiedergibt. Das Neofernsehen hingegen stellt bei der Wissensvermittlung derselben historischen Figur die personalisierenden und unterhaltenden über die pädagogischen Elemente. Dieser Unterschied des Kommunikationsauftrages wird in der vorliegenden Arbeit vor allem an einem Merkmal herausgearbeitet, nämlich an der Darstellung von Sexualität. Während Sex im „alten“ Fernsehen als Tabuthema lediglich angedeutet wird, bekommt es im „neuen“ mehr Raum und ordnet sich der Unterhaltungsabsicht unter.

Als Grundlage für die Analyse werden die historische Person und ihre Repräsentation in der Geschichtsschreibung umfassend dargelegt, sowie die Analysepunkte, physische Merkmale und Charakter ausgearbeitet.

Abstract

This thesis „Let me tell you stories about Anne Boleyn: Darstellung und Charakterisierung Anne Boleyns in populären Historienformaten unter den Bedingungen des Paläo- und Neo-Fernsehens“ deals with the shift in the way knowledge is conveyed on TV based on the dichotomous model of the new and old television.

A media analysis is done to show the way the historic person Anne Boleyn is represented in two popular TV shows, which were produced nearly forty years apart. These two TV formats *The six Wives of Henry* (1970) and *The Tudors* (2007–2010) allow for a look at the same historic person and her representation in two different epochs of television.

The author of the thesis wants to examine the hypothesis that in paleo television knowledge is conveyed based on historically and historiographically established knowledge, therein lies the primary focus. Neo television on the other hand focuses on entertainment and conveying emotions instead of knowledge.

One of the main differences between the old and the new television is the way sex and intimate relationships are portrayed. Whilst sex was a taboo in paleo television it is explicitly shown and has quantitatively increased in neo television. Thus the analysis of these scenes is used to assign each of the two TV shows to a model. Furthermore on grounds of Anne Boleyns biography and historical sources characteristics of her appearance and personality are analysed in order to deduct the way knowledge is conveyed in each model.

Curriculum Vitae

Caroline Iselor

**03.03.1986, Immenstadt (GER)*

Akademische Laufbahn:

1992–1996	Volksschule Riefensberg
1996–2000	Hauptschule Hittisau
2000–2005	BORG Egg, bildnerischer Zweig
2005–2006	Auslandsaufenthalte in Frankreich und den USA
2006–2015	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Schwerpunkt Medienmarketing

Praxis:

03/2000	Schnuppertage am Landestheater Vorarlberg
09/2009–10/2009	360° Praktikum Kunstgalerie Eigen+Art, Leipzig
03/2010–04/2010	Praktikum Auktionshaus Christies, London
09/2010–01/2011	Aufbau Customer Care / Head of Customer Care Lieferheld, Berlin
06/2011–11/2011	Marketing Praktikum Mjam GmbH, Wien
11/2011–02/2012	Marketing Manager Mjam GmbH, Wien
02/2012–02/2014	Head of Customer Care und Marketing Manager Mjam GmbH, Wien
02/2014–	Head of Marketing und Operations Mjam GmbH, Wien

Auslandsaufenthalte:

2001	2 monatiger Auslandsaufenthalt in Toronto
2003	1 monatiger Auslandsaufenthalt in Florenz
2004	1 monatiger Auslandsaufenthalt in Bordeaux
2005	2 monatiger Auslandsaufenthalt in Bordeaux
2006	3 monatiger Auslandsaufenthalt in Florida
2006	3 monatiger Auslandsaufenthalt in New Jersey
2009	2 monatiges Praktikum, Leipzig
2010	1 monatiges Praktikum, London
2010–2011	4 Monate Aufbau Customer Care / Head of Customer Care, Berlin