

Mediale Konstruktionen der Bürgerkriege in Britannien (1637-1651)

-

**Eine kulturesemiotische Analyse der narrativen Modellierung
kollektiver Gedächtnisschemata in Dokumentarfilmen
der jüngeren Gegenwart**

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

der Fakultät

für Literatur- und Kulturwissenschaften

im Bereich Literatur und Kultur Großbritanniens

an der Universität Bielefeld

vorgelegt von

Nils Zumbansen

am 24.03.2015

Erstgutachter: Prof. Dr. Ralf Schneider

Zweitgutachter: Prof. Dr. Wilfried Raussert

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. Einleitung	01
2. Das kollektive Gedächtnis, seine Medialität und kultursemiotische Modelle	14
2.1. Zur Konzeption des kollektiven Gedächtnisses	15
2.1.1. Kollektives Gedächtnis: Erläuterungen zum Begriff	15
2.1.2. Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis	19
2.1.3. Kollektives Vergessen	24
2.1.4. Individuelles vs. kollektives Gedächtnis	26
2.1.5. Geschichte vs. Gedächtnis ?	32
2.2. Medialität des Gedächtnisses	43
2.2.1. Medien und Gedächtnis	43
2.2.2. Dokumentationen: Definition und Status als Medium des kollektiven Gedächtnisses ..	50
2.3. Lotmans Kulturtheorie und ihr Bezug zum kollektiven Gedächtnis	55
3. Der Blick auf die Historiographie: Eine Quelle für erinnerungskulturelle Schemata	62
3.1. Die Gegenwart in der Vergangenheit oder die Whig-Interpretation der Geschichte	65
3.1.1. Allgemeine Merkmale der Geschichtsauslegung der Whigs	65
3.1.2. Die Whig-Interpretation der englischen Geschichte und der Zeit der Bürgerkriege	68
3.2. <i>Revisionism</i> und andere moderne historiographische Sachverhalte	74
3.2.1. Die „verneinenden Thesen“ der <i>revisionists</i>	74
3.2.2. Andere historiographische Sachverhalte	79
3.3. Lotmans Explosionskonzept im Kontext narrativer Schemata	82
4. Erzähltheoretische Grundlagen zur narrativen Weltmodellierung	88
4.1. Vorüberlegungen zum Strukturalismus, zur Grenzüberschreitungstheorie und zum Narrativ ...	88
4.2. Zeit und Erzählebenen	92
4.3. Die Konzeption des Raumes und der semantische Raum	99
4.4. Das Ereignis	108
4.5. Narratologische Charaktermodellierung	118
4.6. Das Konsistenzprinzip und die Extrempunktregel	120
4.7. Kritikpunkte am Strukturalismus und der Grenzüberschreitungstheorie	121
4.7.1. Schematisierung	123

4.7.2. Historisierung und Bezüge zu kognitionsorientierten Ansätzen	126
5. Mediale Konstruktionen der britischen Bürgerkriege in Dokumentarfilmen	130
5.1. <i>Simon Schama: A History of Britain: Eine subjektive Narration über die Geschichte Großbritanniens</i>	130
5.1.1. Die visuellen Codes und die narrative Darstellungsweise in der Doku-Serie	130
5.1.2. Die Erzähl- und Ereignisstruktur in „The British Wars“	147
5.1.3. „Revolutions“: Cromwells Vision für eine konstitutionelle Monarchie	176
5.2. Vom unglücklichen König zum Märtyrer – <i>Charles I: The Royal Martyr</i>	188
5.2.1. Charles I im Schatten der Henkersaxt: Die Struktur der Eröffnungssequenz	191
5.2.2. The Road to Civil War: Die Abfolge der Ereignisse zum Bürgerkrieg	193
5.2.3. Charles' Handeln im Civil War	205
5.2.4. Die richtige Rolle: Ein würdiger Tod	210
5.3. Ein Mann mit Licht und Schatten: <i>Oliver Cromwell: Traitor or Liberator?</i>	214
5.3.1. Eine gewöhnliche Aufsteigergeschichte? Die dokumentarische Erzählstruktur	216
5.3.2. Die Schattenseiten: Der Feldzug in Irland	229
5.4. <i>The English Civil Wars: Zwischen Komplexitätsanspruch und Simplifizierung</i>	235
5.4.1. Der Einbruch des Bürgerkrieges als gestörter Evolutionsprozess	239
5.4.2. Die Wirren des Krieges: Eine Rekonstruktion des ersten Bürgerkrieges	252
5.4.3. Zeit der Abrechnung: Der zweite Bürgerkrieg und das Ende des Königs	260
5.5. Die vierteilige Doku-Serie <i>The English Civil War</i> : „One of Britain's Saddest Stories“	263
5.5.1. „The past as a different country“: Eine seriöse Distanz zur Vergangenheit	263
5.5.2. Ein Blick auf die Erzählstruktur	275
5.6. <i>Civil War: Eine von Tristram Hunt geführte Reise durch die Bürgerkriegszeit</i>	280
5.6.1. Eine Tour de Force durch Britannien: Die Ereignisstruktur	290
5.6.2. Endspiel für den König	313
5.7. <i>Blood on Our Hands: Eine Medialisierung des Krieges</i>	320
5.8. <i>David Starkey's Monarchy</i>	332
5.9. Die Dokumentationen über die Hauptgefechte	340
6. Zusammenfassung	344
6.1. Die Besonderheiten der Raum- und Ereignisstruktur	345
6.2. Die visuelle Ebene und die Konstruktion von Authentizität	350
6.3. Die Funktion von Dokumentarfilmen: <i>famedialisation</i>	354
6.4. Die Bürgerkriegszeit im kollektiven Gedächtnis Britanniens	359

7. Medien- und Literaturverzeichnis	362
7.1. Primärquellen.....	362
7.2. Sekundärquellen.....	362
8. Versicherung	376

1. Einleitung

Laut einer im Jahre 2000 durchgeführten Studie wird Britannien als ein Land mit „mehr Geschichte“ als vergleichbare andere Länder wahrgenommen (vgl. Voigts-Virchow 2006: 134). Auch die große Anzahl sowie die Ausstrahlungshäufigkeit der sich auf die britische Geschichte beziehenden Sendungen im britischen Fernsehen mit ihrer Hervorhebung des Britischen sind „für Kontinentaleuropäer ungewöhnlich“ (Müller 2013: 303). Traditionell hat man den Tudors mit den Monarchen Henry VIII und Elizabeth I in der Geschichte der britischen Inseln eine außerordentliche Bedeutung beigemessen (vgl. Davies 1999: 501-502). Daneben erfährt das viktorianische Zeitalter eine besondere Aufmerksamkeit von Historikern, Soziologen, Literatur- sowie Kulturkritikern, Schriftstellern und Filmemachern, weil es einerseits eine Nähe zur Gegenwart aufweist und andererseits historische Aufzeichnungen darüber verfügbar sind, die implizit für die Entwicklung der britischen nationalen Identität von großem Wert sind (vgl. Böhnke 2006: 100).

Jedoch macht Hugh Williams in der Einleitung zu seinem Buch *Fifty Things You Need to Know about British History* auf Defizite im historischen Wissen der Briten aufmerksam: „Lots of people I met didn't know whether Henry VIII came before or after Charles I; they couldn't put [famous] battles [...] in a historical order; and they hadn't a clue about events of such fundamental importance to their country as the Glorious Revolution or the Great Reform Bill“ (2008: xi-xii). Solchen oder ähnlichen Wissenslücken im Hinblick auf die britische Geschichte oder andere Bereiche Großbritanniens soll mit Hilfe von populären Überblicksdarstellungen wie Emma Marriotts *I Should Know That: Great Britain* (2013) entgegengewirkt werden. Ebenfalls in der Einleitung zum oben erwähnten Buch nennt Williams als einen der Gründe für dessen Erscheinen im Jahr 2008 die zunehmende Erkenntnis, dass ein genaues Wissen über die Geschichte des eigenen Landes ein wesentlicher Teil sei, um ein guter bzw. informierter Bürger zu sein (vgl. xiii), da es, wie er ein wenig später betont, im Zusammenhang mit der Europäischen Union und einer stetig voranschreitenden Globalisierung immer wichtiger für die Briten werde, zu wissen, wer sie seien und woher sie kämen: „Who we are and where we come from have become increasingly important as a shrinking world seeks to suck our national identity out of us“ (4). Ähnlich äußert sich Simon Schama in seiner *Promotional Message* zu der von ihm präsentierten Doku-Serie *A History of Britain*. Er begründet dieses Projekt, indem er erst von einer neuen Phase spricht und dabei Britannien in der Beziehung mit Europa und dem Rest der Welt darstellt, um dann herauszustellen: „Where Britain goes depends largely, I think, on where we think we've come from. Who we are going to be depends very much on who we think we

were once upon a time. Who we are now depends again on our telling stories about our past as well as our present [...]“ (2006a: 00:40-56). Geschichte oder der Raum, welcher der Repräsentation von britischer Geschichte in den britischen Medien zukommt, ist demnach wohl in Britannien stark mit der Frage nach nationaler Identität oder nach einer notwendigen Neudefinition dieser verbunden. Durch gegenwärtige Gegebenheiten und Herausforderungen (z. B. Einwanderung, Multikulturalität, die Beziehungen mit der Europäischen Union, die schottischen Unabhängigkeitsbemühungen oder die die einzelnen Regionen bzw. Länder betreffende *devolution*¹) ist diese Frage noch einmal intensiviert worden (vgl. Müller 2013: 301).² Ohnehin sind Vorstellungen von einer britischen „nationalen“ Kultur und einer „britischen“ Identität in einer globalisierten Welt problematisch geworden und in der jüngsten Vergangenheit verstärkt infrage gestellt worden. Großbritannien wird sich zunehmend seiner „Teilnationen“ sowie deren zumindest teilweise vorhandenen politischen Autonomie bewusst. Zudem setzt sich die britische Gesellschaft traditionell aus Subkulturen und Subgesellschaften auf der Basis von Kategorien wie Klasse, Region, Geschlecht oder Generation zusammen und wird mit anderen ethnischen Gruppen konfrontiert. All diese Sachverhalte werfen die Frage auf, inwiefern in Großbritannien eine „übergeordnete“ Identität weiterhin existent ist (vgl. Schneider et al. 2002: 2).

Die in dieser Arbeit behandelte Zeit der britischen Geschichte, die Zeit der Bürgerkriege im 17. Jahrhundert (1642-51), scheint hinsichtlich der nationalen Identität in Großbritannien ebenfalls einige Schwierigkeiten zu generieren. Der Konflikt stellt einen der zerstörerischsten in der englischen Geschichte dar, in dem vielleicht eine höhere Prozentzahl der Bevölkerung starb als im Ersten Weltkrieg; der Krieg zog außerdem Krankheiten und Hungersnöte nach sich (vgl. z. B. Braddick 2008: xxii). Von dem Historiker Jeremy Black werden am Anfang der vierteiligen Doku-Serie *The English Civil War* die Geschehnisse in den Bürgerkriegen als die traumatischsten Ereignisse der englischen Geschichte bezeichnet, denn Landsleute und Nachbarn töteten sich gegenseitig (vgl. 1. Episode, 2002: 03:17-39). Allgemein deutet beim Englischen Bürgerkrieg oder den Bürgerkriegen in Britannien demgemäß einiges auf eine mögliche Zersplitterung der nationalen Identität hin. So komplex und zahlreich die Ereignisse in der Mitte des 17. Jahrhunderts sich darstellen, so umfassend und vielfältig gestalten sich die erhaltenen Quellen für viele Aspekte des Bürgerkrieges und so mannigfaltig sind die sich fortlaufend verändernden Neigungen und Sichtweisen der

¹ Darunter versteht man die Übertragung von administrativen Befugnissen an Regionen und Länder. In diesem Zusammenhang sind Schottland, Wales und Nordirland am Ende der 1990er zu erwähnen: „Following devolution [...], Scotland, Wales and Northern Ireland have developed their own administrations that are responsible for many domestic policy issues“ (Marriott 2013b: 12, vgl. 168-171).

² In der Vergangenheit war außerdem der Verlust des Empire ein Thema (vgl. Müller 2013: 301).

zahlreichen Historiker, die den Bürgerkrieg thematisierten. Eine Einstimmigkeit oder einen dauerhaften historiographischen Konsens in Bezug auf die Bürgerkriegszeit lässt dies unwahrscheinlich erscheinen (vgl. Gaunt 2000: 3). Man muss trotzdem akzentuieren, dass bis zu einem gewissen Grad jedes Land der britischen Inseln in den Bürgerkrieg oder die Bürgerkriege involviert bzw. von diesen betroffen war (vgl. z. B. Bennett 1997: x-xiii). Daher erweist sich der Begriff „Englischer Bürgerkrieg“ als eher unangemessen, zumal auch mindestens zwei oder drei Bürgerkriege in dem Zeitraum von 1642 bis 1651 stattfanden (vgl. z. B. Bennett 1995: 101; Edwards 2001: 336f., 354f., 362f.; Morrill 2009: 317, 323, 326, 2001: 23; Schama 2009a: 11, 15f.). Gleichwohl wählen Historiker immer noch den Begriff „Englischer Bürgerkrieg“, wobei in manchen Abhandlungen schon von „Englischen Bürgerkriegen“ die Rede ist (vgl. z. B. Purkiss 2007; Adamson 2009; Gaunt 2000: 49; Worden 2009: 2-3). In dieser Arbeit werden jedoch Bezeichnungen wie „britische Bürgerkriege“ bzw. „die Bürgerkriege im Britannien des 17. Jahrhunderts“ bevorzugt oder diese Phase wird „die Bürgerkriegszeit im Britannien des 17. Jahrhunderts“ genannt, um dem „britischen“ Charakter dieser Kriege gerecht zu werden. Ferner schließt sich diese Arbeit der unter anderem von Edwards vorgenommenen Einteilung der britischen Bürgerkriege in drei Konflikte an: 1. Bürgerkrieg (1642-1646), 2. Bürgerkrieg (1648) und 3. Bürgerkrieg (1649-1651), auch wenn man letzteren als Eroberung Irlands bzw. Invasion Schottlands durch Cromwells Armee bezeichnen kann (vgl. 2001: 336-365; Morrill 2009: 326; Flothow 2002: 270). Darüber hinaus rücken häufig die Konflikte (z. B. die ungefähr im Jahr 1637 einsetzenden Streitigkeiten zwischen dem König und den Schotten [vgl. Cannon 2009: 79]) im Vorfeld des ersten Bürgerkrieges in den Fokus. Es soll dennoch nicht geleugnet werden, dass sich viele der behandelten Aspekte und Sachverhalte in dieser Arbeit primär auf England beziehen, da mehrere der zu untersuchenden Dokumentationen die Kriegszeit im 17. Jahrhundert in erster Linie als Englischen Bürgerkrieg darstellen, was man teilweise auch aus den Titeln dieser Dokumentarfilme entnehmen kann.

Das Ergebnis dieser Bürgerkriege ist besonders für England, aber auch Britannien und andere Nationen bedeutsam. Ab 1660 bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurden die Krisenjahrzehnte von 1640 bis 1660 zum historischen Hauptbezugspunkt der englischen und mit unterschiedlichen Schwerpunkten auch der irischen Politik (vgl. Adamson 2009: 2-3). Aus Meinungschaos und Furcht, der Katastrophe sowie dem Trauma des Bürgerkrieges erwachsen Ideen in Bezug auf Freiheit, Bürgerschaft, religiöse Toleranz und den Ausschluss

der säkularen Macht in Gewissensangelegenheiten.³ Diese englischen Debatten über die Ursprünge und Einschränkungen der politischen Macht hatten außerdem eine tiefe Bedeutung für das Europa der Aufklärung sowie für die Revolutionen in Amerika und Frankreich (vgl. Braddick 2008: xxv). Sowohl Akademiker wie Nicht-Akademiker erkennen ferner in der Zeit dieser Konflikte eine formative oder für Britannien bedeutende Ära (vgl. Gaunt 2000: 3). In nicht wenigen historischen Interpretationen wird außerdem für diese Phase von einer Revolution oder einer „englischen Revolution“ ausgegangen, auch wenn diese Begriffe als umstritten gelten; so heißt eine Arbeit des marxistischen Historikers Christopher Hill *The English Revolution* (1940) und ein Essayband von John Morrill trägt unter anderem den Titel *The Nature of the English Revolution* (1993) (vgl. z. B. auch Davies 1999: 638; Holmes 2006: 178, 197-201; Braddick 2008: xxvi; Worden 2009: 2; Adamson 2009: 3). Dennoch entsteht manchmal, bezogen auf Großbritannien, der Eindruck, als ob die Bürgerkriege im kollektiven Gedächtnis nicht hinreichend verankert wären. Auf diesen Mangel an Wissen spielt Diane Purkiss an, auch wenn von ihr der Bürgerkrieg als das vielleicht wichtigste Ereignis der englischen Geschichte angesehen wird:

The Civil War is perhaps the single most important event in our history, but for rather complex reasons many of the very intelligent readers who abound in these isles know little of it. The great battlefield sites of Edgehill, Marston Moor, and Naseby are difficult to find and poorly marked [...] We have no Fourth of July, no Bastille Day to commemorate our own heroic struggle to define and enact freedom, even though on it depended the ideas that were later to lead to those two other revolutions. Self-deprecation can go too far, and as a nation we are perhaps too good at it, so good that it becomes a species of forgetting. (2007: xxi-xxii)

Begründet wird dieser Wissensmangel also mit den nicht vorhandenen Möglichkeiten der öffentlichen Erinnerung bzw. des öffentlichen Gedenkens und mit der Problematik, Erinnerungsorte zu diesem Ereignis zu erreichen.

Allerdings ist diese Position nicht unumstritten. Es folgen Zitate, die, mit Blick auf das Erinnerungskonzept, von Purkiss' Ausführungen abweichen. Blair Worden zufolge hatte der politische Umbruch in der Mitte des 17. Jahrhunderts keine Parallele in der englischen Geschichte, da die Leitung und Liturgie der Kirche Englands wie auch die Monarchie und das House of Lords abgeschafft und durch eine Republik mit Militärherrschaft ersetzt wurden. Das zuvor von einer ungeschriebenen Verfassung dominierte England bekam außerdem unter dem Protektorat Oliver Cromwells zwei geschriebene Verfassungen: „[N]one [of the forcible convulsions in other centuries] has been so far-reaching, or has disrupted so many lives for so long, or has so *imprinted itself on the nation's memory*“ (2009: 1; Hervorhebung vom

³ Diese Sachverhalte hatten zwar tiefere Wurzeln in der englischen Vergangenheit. Doch in dieser Phase des 17. Jahrhunderts kamen sie machtvoll in der Öffentlichkeit zum Vorschein (vgl. Braddick 2008: xxv).

Verfasser⁴). Hier ist es angemessen, einige Passagen von John Adamson zu der Zeitspanne zwischen 1640 und 1660 in Britannien hinzuzufügen: „[T]here were *less dramatic experiences* which nevertheless *imprinted themselves no less forcefully on collective memory*. In all three kingdoms, the collapse of the old order permitted the empowerment of men who had never expected to [govern], or even to have a voice in the public realm“ (2009: 1; Hervorhebungen vom Verfasser). Hier ist klar von einem sich im (englischen) nationalen bzw. kollektiven Gedächtnis eingprägten Umbruch und entsprechenden Erfahrungen die Rede. Dennoch kann man diese Sachverhalte als bloße Folgewirkungen der Bürgerkriege auffassen und es bleibt die Frage, inwieweit die Bürgerkriege in Britannien mit ihren Konsequenzen im nationalen Gedächtnis Großbritanniens präsent sind. Bürgerkriege hinterlassen üblicherweise Wunden und – wie schon herausgestellt worden ist – Traumata für eine Nation. An dieser Stelle ist an die zwischenzeitliche Abschaffung einer der fundamentalen Institutionen Britanniens, der Monarchie, im Jahre 1649 zu erinnern. Traditionell neigt, Doris Teske zufolge, die Historiographie zu einer Gleichsetzung des Beginns der britischen Geschichte mit der Ausformung der monarchischen Strukturen. Ebenso scheint politisch gesehen die Rolle des „King-in-Parliament“ noch immer von großer Bedeutung zu sein, auch wenn der politische Einfluss des Königshauses erheblich abgenommen und dieses in der heutigen Zeit eher einen symbolischen Charakter hat. So wird das royalistische Prinzip mit Nostalgie sowie Konservatismus assoziiert und die Monarchie mit der integrierenden Funktion des Königs bzw. der Königin repräsentiert gewissermaßen einen Sonderweg Britanniens in der Außenpolitik, der Innenpolitik und auf dem Feld der Religion (d. h. der Monarch ist Oberhaupt der anglikanischen Kirche) (vgl. 2002: 86-88):

Die Monarchie wird häufig als Kristallisationspunkt britischer Identitätsstiftung gesehen. In der Definition britischer nationaler Identität durch kulturelle und staatlich-institutionelle Strukturen steht das britische Königshaus und die Geschichte der britischen Monarchie an zentraler Stelle [...] Die Monarchie wird als das grundlegende einigende Moment in der Union von England, Wales, Schottland und Nordirland verstanden. Mithilfe des Königshauses wird schließlich eine gemeinsame Geschichte beschworen, die der Fragmentierung britischer [sic.] Gesellschaft in den letzten fünfzig Jahren eine gemeinsame *longue durée* von monarchischer Familientradition, [...] von positiver imperialer Machtausübung und von nationaler Loyalität und patrimonialer Herrschaft entgegensetzt. (ebenda: 86-87)

Es ist also berechtigt, danach zu fragen, wie die Abschaffung dieses „Kristallisationspunkt[es] britischer Identitätsstiftung“ im Geschichtsbild der Briten ausgehandelt und wie darauf in geschichtlichen Darstellungen über diese Zeit Bezug genommen wird.

Bürgerkriege sind anscheinend nicht dazu geeignet, die Basis für Gründungsmythen einer Nation zu liefern. Die Gefechte spielten sich innerhalb Großbritanniens ab und keine äußere Macht hat die britischen Inseln angegriffen. Häufig haben – geschichtlich gesehen –

⁴ Mit Verfasser ist der Autor dieser Arbeit bzw. Dissertation gemeint, während sich die Anmerkung „Hervorhebung vom Autor“ auf den Verfasser des zitierten Werks bezieht.

Angriffe von außerhalb das nationale Selbstbewusstsein gestärkt oder die verschiedenen Gruppen einer Nation näher zusammenrücken lassen. Solche Ereignisse und die Erfolge dabei spiegeln sich üblicherweise im kulturellen/kollektiven Gedächtnis eines Reiches oder in der Identität einer Nation wider. Ein adäquates Beispiel ist Englands Sieg über die spanische Armada im Jahr 1588. Durch diese siegreiche Seeschlacht wurden Mythen eines heroischen englischen Sieges sowie des Beginns der englischen Vorherrschaft der Meere bzw. der englischen Seemacht geschaffen (vgl. Marriott 2011: 51f.) und die Tudor-Monarchin Elizabeth I wurde in dieser Zeit insbesondere in dem bekannten *Ditchley Portrait* unter anderem zum Inbegriff der Einheit der Nation stilisiert (vgl. Teske 2002: 93f.). Kriege betreffen, Schneider und Korte zufolge, generell das Wesen einer Gesellschaft, in deren Namen sie geführt werden/wurden, da beispielsweise gemeinsame Werte betont und individuelle Differenzen oder Gruppenunterschiede heruntergespielt werden. Zudem müssen sich Staatsführer während Kriegen an die Nation wenden, um die ökonomische und logistische Unterstützung sicherzustellen, was aber häufig die Wahlfreiheit der Menschen der betreffenden Nation einschränkt. In einigen Fällen, so führen Schneider und Korte weiter aus, ist es erforderlich, die Vorstellung der nationalen Einheit speziell nach Kriegsende zur Rechtfertigung der Kriegsbeteiligung oder zum Trost der Überlebenden zu betonen, indem ihnen eine Erklärung für ihre erlittenen Verluste dargelegt wird. Kriege sind darum neben anderen Ereignissen der Geschichte oder historischen Legenden oft das Material für Narrative, die den Prozess der anhaltenden Mythenbildung nähren und damit wiederum die Voraussetzung für die Formung einer nationalen Identität sind (vgl. 2002: 3). Besonders Britannien ist anscheinend ein geeignetes Objekt für Studien zur Beziehung von Kriegen und kollektiven kulturellen Identitäten, denn die Briten haben mehr Grund als zum Beispiel Deutsche, sich im positiven Sinne durch ihre Kriegserfahrungen zu definieren und Kriege in ihre nationalen Mythen zu integrieren. So ergibt sich eine Verbindung zwischen Krieg und der Nation, die sich in einer Reihe von Institutionen oder Zeremonien manifestiert (z. B. The Imperial War Museum, Remembrance Sunday). Im Nachkriegsdeutschland der Bundesrepublik wäre dies undenkbar und teilweise sogar verboten gewesen (vgl. Korte 2002: 11). Allgemein kommt heute den Darstellungen von Kriegen in vielen Medien eine fortwährende Bedeutung zu, indem diese nicht nur die damit einhergehenden unvermeidlichen Gräuelpunkte sowie die Kosten an Menschenleben offenbaren, sondern auch die öffentliche Meinung formen können (vgl. Schneider et al. 2002: 2). Mindestens in Bezug auf Britannien wird aber auch darauf hingewiesen, dass das ständige Recyceln von Kriegs- und Nachkriegserfahrungen in vielen unterschiedlichen Formen in den Medien für Millionen von

Zuschauern wichtig ist, um die gegenwärtige britische Kultur zu verstehen (vgl. ebenda). Es besteht also eine Wechselbeziehung zwischen Mythen, nationaler Identität und Krieg, obwohl das vor allem auf Kriege gegen äußere Feinde oder andere Nationen zutrifft, wie Maureen Duffy mit Blick auf England verdeutlicht: „[T]he myth has always thrived best when we were at loggerheads with Spain, France or Germany and under threat of invasion of our sacred soil, our island fortress“ (2001: xi; zit. n. Schneider et al. 2002: 3). In dem eine Menge Sachverhalte abdeckenden Sammelband *War and the Cultural Construction of Identities in Britain* (2002; hrsg. v. Korte und Schneider) werden neben weiteren innerbritischen Konflikten die Bürgerkriege ausgespart (vgl. 5). In dieser Arbeit liegt der Fokus aber auf den Bürgerkriegen des 17. Jahrhunderts. Um mögliche Rückschlüsse auf Sachverhalte bezüglich der britischen kollektiven Identität und vor allem auf kulturwissenschaftlich bzw. geschichtlich relevante Aspekte zu ziehen, soll auf das Konzept des kollektiven Gedächtnisses zurückgegriffen werden.⁵

Überlegungen zum kollektiven Gedächtnis sind außerdem unumgänglich, da der Stellenwert der Bürgerkriege im heutigen nationalen Selbstverständnis Großbritanniens in der Dissertation zu klären ist. Aleida und Jan Assmann sowie Astrid Erll bieten umfangreiche Studien zum kollektiven Gedächtnis.⁶ Ein kollektives Gedächtnis formt sich nie aus isolierten individuellen Sichtweisen, sondern wird in Anlehnung an Maurice Halbwachs durch Rahmen erzeugt, die organisieren, wie mehrere Gruppen bestimmte Ereignisse kollektiv erinnern, um die eigene Gruppenidentität aufrechtzuerhalten (vgl. z. B. Dillon 2010: 9). Ansätze zu diesem Konzept ermöglichen daher unter anderem die Betrachtung von kollektiven oder nationalen Identitätskonstruktionen: „Eine zentrale Funktion des Vergangenheitsbezugs im Rahmen kollektiver Gedächtnisse ist Identitätsbildung. Erinnert wird, was dem Selbstbild und den Interessen der Gruppe entspricht“ (Erll 2011a: 19, vgl. 30-33). Das individuelle und kollektive Gedächtnis operieren übrigens häufig gemeinsam (vgl. Dillon 2010: 9). Auch Aleida Assmanns folgende Ausführungen zum Identitätsbezug im Verhältnis zum kollektiven Gedächtnis sowie auch zum individuellen Erinnern sind in diesem Zusammenhang aufschlussreich:

Individuelles Erinnern ist [...] in den größeren kulturellen Rahmen kollektiven Erinnerns eingebunden, womit die Voraussetzungen für eine kollektive Identität geschaffen werden, die die Brücke zwischen

⁵ Hier wird der Begriff des kollektiven Gedächtnisses bevorzugt. Von der Verwendung des Begriffs „kulturelles Gedächtnis“ wird bis auf Ausnahmen abgesehen, um keine Verwirrungen zu erzeugen. Laut Jan Assmann besteht das kollektive Gedächtnis nämlich zum Beispiel aus zwei Registern – dem kulturellen und kommunikativen Gedächtnis (vgl. 1999: 50f.; Erll 2011a: 30-32).

⁶ Es seien in diesem Zusammenhang nur die folgenden Titel genannt: Astrid Erlls *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* (2011a), Jan Assmanns *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (1999 [1992]) und Aleida Assmanns *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur* (2013).

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft schlägt. Im Medium der Erinnerung vergewissert sich die Nation ihrer Geschichte. (2013: 29)

Ergänzend muss noch kurz auf die beiden zentralen Merkmale des Erinnerens hingewiesen werden: den konstruktiven Charakter und den Gegenwartsbezug (vgl. Erl 2011a: 7). Generell besteht eine wichtige Voraussetzung für die Untersuchung des kollektiven Gedächtnisses Großbritanniens im Hinblick auf die Bürgerkriege darin, dieses „Gedächtnis“ nicht mit der Historiographie gleichzusetzen, obwohl – wie sich in der Arbeit herausstellen wird – bestimmte Arten oder Schulen von Geschichtsschreibung das kollektive Gedächtnis wohl in einigen Momenten zumindest beeinflussen können.

Der Verweis auf das (kollektive) Gedächtniskonzept gewährleistet einen Bezug zu den Sendungen, welche Geschichte oder vergangene Begebenheiten medial aufbereiten. Diese Verbindungen sind in den nachfolgenden Aussagen Dillons erkennbar: „Memory, either individual or collective, relies for its structure, in the same way that television does, on the bonding of images, words and sounds around a narrative structure“ (2010: 9). Mit anderen Worten stützen sich das individuelle und das kollektive Gedächtnis wie das Fernsehen im Rahmen einer narrativen Struktur auf die Verbindung von Bildern, Wörtern und Tönen. Auf diesen Aspekt wird in der Folge Bezug genommen. Zentral wird sich diese Arbeit mit in Großbritannien produzierten Dokumentarfilmen bzw. Dokumentationen und Teilen aus Doku-Serien über die Bürgerkriege in Britannien beschäftigen. Der Analysekorpus umfasst dabei Dokumentarfilme bzw. Teile von Doku-Serien, welche ab den 1990er Jahren bis in die Gegenwart ausgestrahlt worden sind. Die Arbeit konzentriert sich also auf die Analyse von historischen Dokumentarfilmen, während von einer Untersuchung fiktiver oder literarischer Texte zu diesem Thema abgesehen wird. Eine Einbeziehung dieser Texte würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Ebenso werden Spielfilme und andere Dokumentationen wie *Roundhead or Cavalier: Which One Are You?* (2012) sowie entsprechende Episoden in Doku-Reihen wie zum Beispiel *A History of Scotland* (2008-2009), *Seven Ages of Britain* (2010) und *Michael Wood's Story of England* (2010) bei der Untersuchung ausgespart. Obwohl *Roundhead or Cavalier: Which One Are You?* durchaus den Einfluss des Kampfes der beiden Kriegsparteien (d. h. der Royalisten und der Parlamentarier) mit Blick auf das heutige Britannien beleuchtet, allgemein die Bedeutung dieser Kriege für das moderne Britannien untermauert und zeigt, wie sich Charakteristika der beiden Gruppierungen in einigen berühmten Persönlichkeiten manifestieren, handelt es sich dabei nicht um einen reinen historischen Dokumentarfilm. *Seven Ages of Britain* wie *Michael Wood's Story of England* behandeln auch die Bürgerkriegszeit in einer Episode, allerdings zusammen mit anderen geschichtlichen Zeitperioden. Der Schwerpunkt liegt bei *Seven Ages of Britain*

ohnehin auf Kunst und Artefakten und bei *Michael Wood's Story of England* auf der Geschichte Englands, während in der Doku-Serie *A History of Scotland* (2008-2009) die Geschichte Schottlands den Fokus bildet, auch wenn eine Episode sich eingehend mit der Bürgerkriegszeit bzw. den Ursachen für den Krieg in Schottland beschäftigt. Stattdessen zieht es die Arbeit vor, die von Simon Schama präsentierte Doku-Serie *A History of Britain* und besonders die Episoden über die Bürgerkriegszeit genauer zu analysieren, da hier der britische Charakter der Geschichte anscheinend im Vordergrund steht.

Klaus Peter Müller weist unter anderem auf die essentielle Eigenschaft der Dokumentation hin – die Darstellung der Wirklichkeit: „Während gelegentlich davon gesprochen wird, dass man auf dem Weg in eine Kultur nach der Dokumentation sei, sagen demgegenüber zum Teil dieselben Stimmen, dass der Dokumentarfilm weiterhin als Mittel zur Information über eine außerhalb des Mediums existierende Realität angesehen wird [...]“ (2013: 302). Man erwartet allgemein, von einer Dokumentation zu lernen, da sie unter den bildbasierten Massenmedienprodukten einer wissenschaftlichen Untersuchung am nächsten kommt (vgl. Voigts-Virchow 2006: 136). Wenn man aber Geschichte in der einen oder anderen Form als Propaganda ansieht, ist es Geschichte im Zusammenspiel mit dem Fernsehen möglich, als eine Art von kultureller Propaganda zu unterhalten und zu informieren (vgl. Dillon 2010: 2). Zudem ist es bedenkenswert, dass es neben den klassischen Dokumentarfilmen, die *voice-over* sowie eine Mischung von Interviews und Archivmaterial bzw. Archivaufnahmen verwenden, oder den Formaten, in denen im Bild ein *presenter* als Moderator auftritt, Dokumentationen mit immer mehr Computeranimationen und nachgestellten Szenen mit Schauspielern gibt. Diese so genannten Reenactment-Sequenzen konfrontieren die Zuschauer mit actionreichen visuellen Spektakeln, obwohl man bei dem Stil und den Präsentationstechniken im Umgang mit der Vergangenheit eine gewisse Einheitlichkeit feststellen kann (vgl. ebenda: 94-95). Solche aktuellen Dokumentationen erhalten von Voigts-Virchow die Bezeichnung *history hybrids*. Er betrachtet sie als „the generic hybridity of ‘infotainment’“ und „‘factual entertainment’“: Diese Programme sind in erster Linie nicht darauf ausgerichtet, das historische Verständnis des breiten Publikums zu fördern, sondern es davon abzuhalten, umzuschalten (vgl. 2006: 137). Dillon klassifiziert Dokumentarfilme auch als soziale und ideologische Konstruktionen: „Documentary is just as much a social construct as drama, carrying with it the fears, concerns, aspirations and ideologies of not only its creators but TV-users also“ (2010: 95). Alles in allem handelt es sich um adressatengerechte Aufbereitungen oder Konstruktionen von „Wahrheitsgeschichte“ oder in Anlehnung an den Titel einer Publikation von Klein und Martínez (2009)

Wirklichkeitserzählungen. Folglich sind die historischen Darstellungen in Dokumentationen gegenwärtige Wirklichkeitskonstruktionen, womit eine Nähe zu den zentralen Merkmalen des Erinnerens (d. h. dem Gegenwartsbezug und dem konstruktiven Charakter) herzustellen ist.

Bei der Repräsentation von regionaler und nationaler Geschichte rücken dann „entsprechende Selbstbilder und [...] das Selbstverständnis sowohl der Produzenten wie der Rezipienten der entsprechenden Medienprodukte“ (Müller 2013: 302) in den Vordergrund. Im Rahmen der Geschichtsbehandlung und der Vergangenheitsorientierung in Großbritannien muss jedoch auf einige Besonderheiten hingewiesen werden. Müller unterstreicht zum Beispiel die traditionelle Geschichtsvermittlung der Briten im Familienkreis oder in Bildungseinrichtungen, durch die „[d]ie Stammdaten, Epochen, zentralen Figuren und Ereignisse [...] so weit im Bewusstsein verbreitet [sind], dass andere Erzählformen vor diesem Hintergrund nur sehr schwer durchzusetzen sind“ (ebenda: 324). Zwar orientiert sich das historische Erzählen selbstverständlich an der Vergangenheit. Doch ist in Großbritannien die Vergangenheit der Referenzpunkt, der eingesetzt wird, um die eigene Gegenwart zu festigen. Dementsprechend erfolgt „die Orientierung an dem [...], was man seit Jahrhunderten zu kennen glaubt, auch wenn diese Konstruktion der britischen Identität eigentlich erst im 18. Jahrhundert mit der Entwicklung eines Nationalitätskonzepts und allen dazugehörigen Symbolen [...] begann“. Das Ergebnis ist, dass sich wiederum Fernsehsendungen oder andere Geschichtsdarstellungen an einem solchen Konzept sowie „dieser Mentalitäts- und Erzähltradition orientieren“ (ebenda: 324, vgl. 323-324). Jedenfalls leisten Dokumentationen einen Beitrag zum nationalen bzw. kulturellen Selbstverständnis. Es ist daher nicht abwegig zu behaupten, dass in ihnen bei der Vermittlung der Geschichte ebenfalls etwas über das Produktionsland der Gegenwart (also im Fall dieser Arbeit Großbritannien) offensichtlich wird. Aus diesem Grund ist mit Blick auf die Ideologie der in Großbritannien produzierten Dokumentarfilme über die Bürgerkriege im Britannien des 17. Jahrhunderts zu fragen, welche Elemente des kollektiven Gedächtnisses Großbritanniens oder des kulturellen Wissens in den einzelnen medialen Darstellungen über die Bürgerkriege bemüht, reaktiviert oder vorausgesetzt werden und gegebenenfalls ob im kollektiven Gedächtnis verankerte Inhalte bzw. bestimmte („geglaubte“) Wissensbestände modelliert, modifiziert oder sogar korrigiert werden.

Essentiell für die vermittelten Inhalte sind die unterschiedlichen Diskursstrategien der Dokumentationen. Daher ist es interessant zu erfahren, an welchen Stellen narrative Topoi und bestimmte Diskursstrategien unhinterfragt benutzt werden, wie die historischen Ereignisse der Bürgerkriege kontextualisiert werden und ob identitätsstiftende Komponenten

existent sind. Darüber hinaus gilt es zu untersuchen, ob, wie und auf welcher Ebene die historischen Darstellungen divergieren. Ferner stellt sich in diesem Kontext die Frage, ob und, wenn ja, mit welchen Mitteln Authentizitätssignale transportiert werden, ob implizit oder sogar explizit Wertungen vorgenommen werden, inwieweit die Dokumentationen den Konstruktionscharakter thematisieren und ob die Glaubwürdigkeit der Diskursstrategien hinterfragt wird. Zusätzlich soll insbesondere dem visuellen Material, den Bildern und den Text-Bild-Beziehungen in der Analyse Aufmerksamkeit geschenkt werden, denn oft dienen Bilder dazu, das Gesagte zu ergänzen oder metaphorisch zu illustrieren.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht aber die Analyse der Narration. Sie ist generell für die Organisation der ideologischen Konstruktionsbedingungen in der vermittelten Geschichte verantwortlich. Bestimmte Strukturen werden dabei semantisiert, was bei der Analyse der Dokumentationen eine wichtige Rolle spielt. Robert Dillon zufolge sind Realismus, Authentizität und Vertrauen für Dokumentationen unentbehrlich. In seinem Buch *History on British Television* vertritt er die Ansicht, dass Dokumentationen zugunsten der Konventionen der Fiktion aber an Vertrauen einbüßen, wenn ihnen die Macht des dramatischen Narratives aufoktroziert wird (vgl. 2010: 98). Anschließend fährt er wie folgt fort:

Narrative is also a convenient system of disclosure in which binary opposition, not only through characters but also through how events are structured, produces dynamic points of interplay. This allows TV-users to make decisions about truth and claims to truth. Narrative in documentary is never innocent or pure unmediated reality; it is always a 'mode of cultural self-expression' that attempts to privilege one view above another. (ebenda)

Ohne Zweifel bereitet die Narration das vorhandene Material ideologisch auf. Dillon führt eine klassische Komponente von strukturalistischen Analysemodellen oder der Textanalyse, die binären Oppositionen, auf. Im Gegensatz dazu wird in der nachfolgenden Analyse nicht primär mit binären Oppositionen, sondern mit in Opposition zueinander stehenden semantischen Räumen gearbeitet. Die Dokumentationen sollen in der Dissertation nämlich mit Hilfe der Grenzüberschreitungstheorie analysiert werden. Dieser narratologische Ansatz beruht auf den Modellen des aus dem heutigen Estland stammenden Literaturwissenschaftlers Jurij M. Lotman. Neben der Möglichkeit, die dargestellten Welten der narrativen Texte mit all ihren relevanten Elementen, Verbindungen, Variationen und heterogenen Entwicklungen zu modellieren, verfügt diese Analyseverfahren über ein transparentes, ökonomisches und präzises Vokabular bzw. Code-System, um die in den jeweiligen Erzählungen vorkommenden Ereignisse oder „Grenzüberschreitungen“ zu verdeutlichen und sie nach ihrer Wichtigkeit zu ordnen. Die Grenzüberschreitungstheorie ermöglicht zudem die Herausarbeitung von genre- und kulturspezifischen Erzählstrategien. Daher bietet sich diese semiotische Analyseverfahren gut dazu an, die Konflikte der vor dem Hintergrund der Bürgerkriege in Britannien spielenden narrativen Texte aus dem 20. oder 21. Jahrhunderts zu untersuchen. Bei der Analyse wird das

im Laufe der Zeit erweiterte, modifizierte und reformulierte Modell Lotmans⁷ verwendet und gegebenenfalls werden Teile anderer Kultur- oder Literaturtheorien für die Untersuchung hinzugezogen. Die Anwendung dieses semiotischen Ansatzes soll dazu führen, der anglistischen Kultur- und Literaturwissenschaft moderne methodologische Wege zu erschließen und alte Vorbehalte gegen strukturalistische Methoden zu entkräften.

Die Arbeit will sich also primär mit Faktualerzählungen der Bürgerkriege in Britannien und der narrativen Modellierung historischer Konflikte während dieser Zeit auseinandersetzen. Letztendlich besteht das Ziel der Dissertation in erster Linie darin, modernes historisches Erzählen der auf Tatsachen beruhenden Texte, ihre dargestellten Welten und ihre je eigenständigen Verarbeitungsstrategien der Geschichte zu untersuchen bzw. zu remodellieren. Aus diesen Doppel-Kodierungen von Geschichte lassen sich dann neben einem Vergleich intra- und intertextueller Unterscheidungssemantiken auch moderne Perspektivierungen auf die Zeit ableiten, in der die für die britischen Inseln historisch bedeutenden Bürgerkriege stattfanden. Deshalb kann man schließlich folgern, ob und gegebenenfalls inwieweit sich die Weltmodelle der verschiedenen Dokumentationen bzw. ihre Sichtweisen auf die Bürgerkriege unterscheiden oder ähneln und auf welche Weise dieses historische Ereignis innerhalb der narrativen Texte fokussiert wird.

Insgesamt ist zu konstatieren, dass das Analysemodell von Lotman bisher sehr häufig auf fiktionale Texte, aber nur selten – z. B. von Renner (2013) – auf Wirklichkeitskonstruktionen angewandt worden ist. In eingeschränkter Form gilt diese Feststellung auch für die systematische Verknüpfung zwischen Lotmans Modell der Weltmodellierung und der Theorie des kollektiven Gedächtnisses.⁸ Bisher sind diese Fragestellungen nach eigenständigen Weltmodellierungen von Dokumentationen sowie ihren unterschiedlichen Diskursstrategien in der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung kaum diskutiert worden, ähnlich wie die Möglichkeit einer konsequenten methodologischen Verknüpfung zwischen strukturaler Narratologie und Gedächtnisforschung. Die Dissertation versucht, diese Lücke zu schließen, exemplarisch bezogen auf die ambivalenten Konstruktionen der im Britannien des 17. Jahrhunderts stattgefundenen Bürgerkriege in Dokumentarfilmen.

Der sich an diese Einleitung anschließende Theorieteil widmet sich zuerst dem kollektiven Gedächtnis, dessen Medialität und kultursemiotischen Modellen (2. Kapitel), um sich dann mit erinnerungskulturellen Schemata auseinanderzusetzen (3. Kapitel). Schließlich

⁷ Vgl. z. B. Jurij M. Lotman. *Die Innenwelt des Denkens* (2010a). Weitere Beispiele: Karl Renner (1983, 2004, 2013), Michael Titzmann (2003, 2013) und Hans Kraus (2006).

⁸ Astrid Erll zitiert ihn zum Beispiel nur in Bezug auf Kultursemiotik (vgl. 2011a: 9, 115).

werden die erzähltheoretischen Grundlagen zur Weltmodellierung sowie Lotmans Grenzüberschreitungstheorie genauer vorgestellt und umfassend erörtert (4. Kapitel). Dabei werden mögliche Verbindungen zwischen den theoretischen Ansätzen hergestellt. Eine solche Vernetzung wurde bisher in der fachbezogenen Forschung – wie bereits im vorangegangenen Abschnitt angemerkt wurde – nicht durchgeführt und stellt sich dadurch als Desiderat dar. Im Anschluss daran untersucht der Analyseteil (5. Kapitel) auf der Basis der im Theorieteil dargelegten theoretischen Modelle Dokumentarfilme und Episoden aus Doku-Serien über die Bürgerkriege im Britannien des 17. Jahrhunderts. Zu Beginn dieses Kapitels erhalten zwei die Bürgerkriege in Britannien thematisierenden Episoden aus Simon Schamas Doku-Serie *A History of Britain* eine umfangreiche Betrachtung, da es unter anderem „die bekannteste und erfolgreichste Fernsehserie zur britischen Geschichte [ist]“ (Müller 2013: 306). Danach werden zwei Dokumentationen (*Charles I: The Royal Martyr* und *Oliver Cromwell: Traitor or Liberator?*) über die in den jeweiligen Titeln aufgeführten Protagonisten dieser Geschichtsperiode analysiert⁹, bevor Überblicksdarstellungen über die Bürgerkriegszeit behandelt werden (*The English Civil Wars*, die vierteilige Doku-Serie *The English Civil War*, die von Tristram Hunt präsentierte, ebenfalls vier Teile umfassende Doku-Serie *Civil War* sowie *Blood on Our Hands*). Anschließend beschäftigen sich zwei weitere Unterkapitel mit zwei Folgen der von David Starkey präsentierten Doku-Reihe *Monarchy* und Dokumentationen über die drei Hauptgefechte des ersten Bürgerkrieges (Edgehill, Marston Moor und Naseby), wenngleich letztere aufgrund ihrer primären Fokussierungen der Schlachten verhältnismäßig kurz abgehandelt werden.¹⁰ Zum Schluss soll zusammenfassend geklärt werden, wie die medial repräsentierte Geschichte der Bürgerkriege auf narrativer und visueller Ebene modelliert bzw. verhandelt wird, um aus diesen Analysebefunden Rückschlüsse auf die oben postulierte Identitätsproblematik dieser Epoche im Kontext des kollektiven Gedächtnisses Großbritanniens zu ziehen.

⁹ Überblicksdarstellungen bzw. Doku-Reihen wie *The Kings and Queens of England* (2004), in denen beispielsweise Charles I vorkommt, werden allerdings nicht berücksichtigt.

¹⁰ Zu den von Simon Schama und David Starkey präsentierten Doku-Serien sind außerdem Bücher erschienen (vgl. Schama 2000, 2009a, 2009b; Starkey 2011). Sie enthalten inhaltliche Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede zu den jeweiligen Doku-Reihen und sind an manchen Stellen wesentlich ausführlicher als die Fernsehserien. Darauf wird allerdings im Analyseteil nicht eingegangen.

2. Das kollektive Gedächtnis, seine Medialität und kultursemiotische Modelle

Dieses Kapitel beabsichtigt in erster Linie, das Konzept des kollektiven Gedächtnisses sowie kultursemiotische Grundlagen vorzustellen und in die Medialität des Gedächtnisses einzuführen. Ferner wird angestrebt, eine Verbindung zwischen diesen theoretischen Konzeptionen herzuleiten. Zunächst werden im Folgenden die Grundlagen zu dem Begriff des kollektiven Gedächtnisses und seiner Entstehung vorgestellt. Im Anschluss daran wird die Unterscheidung von Aleida und Jan Assmann zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis erörtert, aus denen sich den Assmanns zufolge das kollektive Gedächtnis bildet (vgl. z. B. J. Assmann 1999 [1992]: 50-56). Nach einigen Anmerkungen zum Begriff des kollektiven Vergessens erläutern die nächsten zwei Unterkapitel, wie sich die theoretische Vorstellung des kollektiven Gedächtnisses von dem individuellen Gedächtnis unterscheidet und inwieweit ein Gegensatz oder ein Verhältnis zur Geschichte bzw. zur Geschichtswissenschaft besteht. Diese Abschnitte diskutieren ebenfalls kritische Stimmen zu dieser Thematik. In diesen Ausführungen werden die Merkmale dieses Gedächtniskonzepts aufgezeigt und außerdem wird erwähnt, welche Definition des kollektiven Gedächtnisses in dieser Arbeit präferiert wird.

Der daran anschließende Teil dieses Kapitels wendet sich dann der Medialität des (kollektiven) Gedächtnisses zu. Das erste Unterkapitel versucht zu verdeutlichen, dass, wie schon in der Einleitung dieser Arbeit angedeutet wurde, eine Verbindung zwischen Medien und dem kollektiven Gedächtnis existiert, indem Letzteres von Medien abhängt. Das zweite Unterkapitel präsentiert eine Definition zu Dokumentarfilmen und legt im Hinblick auf die zu analysierenden Dokumentationen über die Bürgerkriege in Britannien dar, inwiefern das kollektive Gedächtnis in historischen Dokumentarfilmen allgemein von Belang ist. Ein weiterer Teil führt dann in die Semiotik bzw. Kultursemiotik ein, um daran anschließend einen Überblick über die in dieser Arbeit relevanten kulturtheoretischen und kultursemiotischen Einsichten des Literaturwissenschaftlers und Kultursemiotikers Jurij M. Lotman (1922-1993) zu gewähren. Generell werden im Laufe des gesamten Kapitels Bezüge zu den zu untersuchenden Dokumentationen hergestellt. An einigen Stellen wird außerdem darüber informiert, welche der aufgeführten theoretischen Sachverhalte im Analyseteil neben anderen Modellen Berücksichtigung finden. Ebenso hat das gesamte Kapitel die Absicht, zu demonstrieren, dass die Konzeption des kollektiven Gedächtnisses mit den theoretischen Überlegungen Lotmans kompatibel ist.

2.1. Zur Konzeption des kollektiven Gedächtnisses

2.1.1. Kollektives Gedächtnis: Erläuterungen zum Begriff

Auf den ersten Blick entzieht sich der Begriff des kollektiven Gedächtnisses einer klaren Definition, da er in einer ganzen Reihe von Disziplinen Gegenstand der Forschung ist, sich dabei auf zahlreiche Erscheinungen bezieht und sich sehr viele Artikel von Wissenschaftlern (insbesondere von Sozialwissenschaftlern bzw. z. B. Anthropologen, Historikern, Politikwissenschaftlern oder Soziologen) damit befassen, wobei nicht immer klar ist, was sie mit dem Begriff meinen (vgl. Hirst et al. 2008: 183; Harris et al. 2008: 213). Die Vorstellung vom kollektiven Gedächtnis/*collective memory*, die sowohl in den Sozialwissenschaften als auch in den Geisteswissenschaften auf ein großes Interesse gestoßen ist, ist somit eher vage, sodass es zu dem Begriff fast so viele Definitionen wie darüber schreibende Forscher gibt (vgl. Wertsch et al. 2008: 318). Allgemein ist das Gedächtnis ein gesamtkulturelles, interdisziplinäres, internationales bzw. nationenübergreifendes Phänomen (vgl. Erll 2011a: 1-2). Nach Emily Keightley entwickelt sich das Gedächtnis¹ außerdem zu einem Schlüsselmerkmal der Populärkultur und etabliert sich zunehmend als Thema sowie als Mittel der Untersuchung in den *cultural studies* (vgl. Keightley 2009: 175). Darüber hinaus schreibt Allan Megill von einer ‚Gedächtniswelle/Erinnerungswelle‘ (*memory wave*), welche über einen Großteil der gegenwärtigen Kultur gekommen sei, und an anderer Stelle sogar von einem ‚Gedächtniswahn/Erinnerungswahn‘ (*memory craze*) (vgl. 2007: 42-43). Wegen dieser den akademischen Bereich durchströmenden Erinnerungswelle sind „Erinnerung, Gedächtnis und Erinnerungskultur [...] mittlerweile Leitbegriffe der Kulturgeschichtsschreibung und [laut Wulf Kansteiner],zentrales Konzept der Geisteswissenschaften geworden“ (Berek 2009: 9). Wie in der Kulturgeschichte ab den 1990er Jahren hat das Gedächtniskonzept mittlerweile auch auf dem Feld der Geschichte den Status eines verehrten² und führenden Begriffs eingenommen, wenngleich das wissenschaftliche bzw. akademische Interesse an dem Gedächtnis nicht neu ist. Bereits Psychoanalytiker (z. B. Sigmund Freud), Philosophen (z. B. Henry Bergson), Schriftsteller (z. B. Marcel Proust) sowie Soziologen (z. B. Emile Durkheim) beschäftigten sich zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert mit der Thematik. Maurice Halbwachs (1877-1945) war in den Worten von

¹ In ihrem Artikel im Sammelband *Research Methods for Cultural Studies* verwendet Keightley – wie der Titel „Engaging with memory“ verdeutlicht – das Wort ‚memory‘, das hier vorzugsweise mit ‚Gedächtnis‘ anstatt z. B. ‚Erinnerung‘ übersetzt wird. In dem nachfolgenden Satz wurden bei der Übersetzung allerdings beide Möglichkeiten berücksichtigt.

² Ähnlich wie Confino, auf dessen Aussagen der Inhalt dieser Passagen basiert, die Idee vom historischen Gedächtnis als eine verehrte Vorstellung (*revered notion*) u. a. für die öffentliche Identität identifiziert (vgl. 2011: 36), spricht Megill vom Gedächtnis als ein Objekt der Verehrung in Bezug auf die Beschäftigung damit in der jüngsten Vergangenheit (vgl. 2007: 19).

Alon Confino der Erste, der das Konzept systematisch gebrauchte und mit seinem im Jahre 1925 erschienenen grundlegenden Werk *Les cadres sociaux de la mémoire* die Verbindung zwischen einer sozialen Gruppe und einem kollektiven Gedächtnis herstellte (vgl. 2010: 78-79, 2011: 36, 38).

Normalerweise führen auch weitere Studien zu diesem Thema den Ausgangspunkt bzw. die Entstehung des Begriffs sowie des Phänomens insbesondere auf die in den 1920er Jahren entstandenen Arbeiten des französischen Soziologen Maurice Halbwachs zurück, aber neben ihm wird zudem nicht selten der deutsch-jüdische Kunsthistoriker Aby Warburg (1866-1929) bedacht (vgl. z. B. A. Assmann 2006: 29; Erll 2011a: 15-17, 21-23). Halbwachs ist somit der bekannteste und Warburg wohl der am meisten vergessene Gründervater der Gedächtnisforschung (vgl. Erll 2010a: 8). Halbwachs' zentrale These lässt sich kurz zusammenfassen: „*Es gibt kein Gedächtnis, das nicht sozial ist*“ (J. Assmann 1991: 346; Hervorhebung vom Autor), oder: „[T]he memory of individuals is heavily determined by categories of understanding coming from society“ (Megill 2007: 47). Pierre Nora war schließlich laut François und Schulze der Erste, der von Halbwachs' Erkenntnissen Gebrauch gemacht und sie „aus trockener Abstraktion in lebendige Anschauung verwandelt“ (2005: 8) hat. Er veröffentlichte eine Zusammenstellung von Essays über zahlreiche Elemente des nationalen Gedächtnisses Frankreichs in sieben Bänden unter dem Titel *Les lieux de mémoire* (1984-1992) und hat zu der Abfassung von etlichen weiteren vergleichbaren Werken inspiriert (vgl. ebenda: 8-9, 497).

Aber auch Jurij M. Lotman behandelt in seinen kulturtheoretischen Abhandlungen das kulturelle³/kollektive Gedächtnis (vgl. z. B. 1977: 1, 39-40, 1982: 129-130, 2010a: 28-29, 90-94, 337-338, 374-375; Ruhe et al. 2010a: 390). Erst das Teilen eines bestimmten kulturellen Gedächtnisses ermöglicht beispielsweise ihm zufolge Verständigung unter Gesprächspartnern (vgl. 2010a: 90f.). Gemäß der Hypothese in einem seiner Artikel wird von ihm die Auffassung vertreten, dass die Menschen während ihres Zivilisationsprozesses Gedächtnisformen und Apparate entwickelten, die zwar durch die Intelligenz des Menschen geprägt wurden, aber unabhängig vom einzelnen Individuum existierten und dessen Möglichkeiten erweiterten (vgl. 1982: 124). Noch konkreter drückt er sich in *Die Innenwelt des Denkens* aus: „So wie das individuelle Bewusstsein seine Mechanismen der Erinnerung besitzt, schafft auch das kollektive Bewusstsein, wenn es Dinge fixieren will, die das gesamte Kollektiv betreffen, Mechanismen des kollektiven Gedächtnisses“ (2010a: 337). Das kulturelle Gedächtnis ist anscheinend aus seiner Sicht nicht weniger als die Voraussetzung für Kultur, wie man dem

³ Lotman verwendet häufig den Begriff „kulturelles Gedächtnis“. Daher taucht im Zusammenhang mit Lotmans Schriften dieser Begriff wiederholt auf.

Anfangssatz eines Artikels zur russischen Kulturgeschichte von ihm und Boris Uspenskij entnehmen kann: „Im weitesten Sinne kann Kultur als das nicht vererbte Gedächtnis eines Kollektivs verstanden werden, das in einem bestimmten System von Verboten und Vorschriften seinen Ausdruck findet“ (1977: 1).⁴ Die Entstehung von für die Gesellschaft bzw. die Kultur essentiellen Deutungsmustern ist bei Lotman generell in Verbindung mit dem kulturellen Gedächtnis zu sehen (vgl. Ruhe et al. 2010a: 402). Zur Demonstration dieses Punktes eignet sich das Ende des oben zitierten Artikels, wo Lotman und Uspenskij weitere Merkmale des „Wesens der Kultur“ und des „Gedächtnis[ses] der Kultur“ bestimmen:

Es ist das Wesen der Kultur, daß die Vergangenheit in ihr, im Gegensatz zum natürlichen Zeitablauf [...] nicht verschwindet. Fixiert im Gedächtnis der Kultur, gewinnt sie, allerdings potentiell, Dauer. Das Gedächtnis der Kultur ist aber nicht nur als ein Fundus von Texten konstruiert, sondern auch als ein bestimmter Erzeugungsmechanismus. Die durch ihr Gedächtnis mit der Vergangenheit verbundene Kultur erzeugt nicht nur ihre Zukunft, sondern auch ihre Vergangenheit und stellt in diesem Sinne einen Mechanismus dar, der der natürlichen Zeit entgegenwirkt. – Die lebende Kultur kann sich nicht als Wiederholung der Vergangenheit darstellen – sie erzeugt ständig strukturell und funktional neue Systeme und Texte. Aber sie muß immer die Erinnerung an die Vergangenheit in sich tragen. (1977: 39-40)

Die Vergangenheit oder die Erinnerung an sie bleibt also in der Kultur durch die Fixierung im kulturellen Gedächtnis bestehen. Ein wichtiges Merkmal dieses Gedächtnisses der Kultur ist demgemäß seine Bewahrungsfunktion. Neben dem Bereitstellen eines Textfundus erfüllt das Gedächtnis außerdem eine Erzeugungsfunktion, indem die Kultur durch das Gedächtnis ihre Zukunft sowie ihre Vergangenheit schafft. Somit repräsentiert die Kultur eine Art Gegengewicht zur natürlichen Zeit, wobei sie sich wegen der von ihr kontinuierlich neu erzeugten Texte und Systeme nicht als Wiederholung der Vergangenheit realisiert. In diesen Ausführungen ist das (re-)konstruktive Merkmal des als Textfundus und Erzeugungsmechanismus charakterisierten kulturellen/kollektiven Gedächtnisses erkennbar. Dieses offenbart sich allgemein in medialen Repräsentationen der Vergangenheit wie in den Dokumentarfilmen. Bezeichnenderweise verwirft Lotman zum Zweck der metaphorischen Veranschaulichung der Gedächtniskapazitäten Vergleiche mit einer Bibliothek oder einem Computer und deutet anstelle dessen das Gedächtnis als einen die Vergangenheit reproduzierenden Generator, der in der Lage ist, unter Voraussetzung von bestimmten Impulsen eine vom Bewusstsein der Vergangenheit zugewiesene imaginäre Realität entstehen zu lassen, was einem Teil des menschlichen Denkprozesses entspricht (vgl. 2010a: 375). Nachdem der Generatorcharakter des Gedächtnisses bei Lotman herausgestellt worden ist, soll nun kurz skizziert werden, welche Inhalte nach Lotman vom kollektiven Gedächtnis bewahrt werden.

Im Zusammenhang mit dem kulturellen Gedächtnis bei Lotman wird von Frank, Ruhe und Schmitz Folgendes bemerkt: „Wichtig für jede kulturelle Organisation ist die Weitergabe,

⁴ Ein ähnlich klingender Satz aus einem anderen Artikel von ihm und Boris Uspenskij lautet folgendermaßen: „Wir begreifen die Kultur als nicht-erblich vermitteltes Gedächtnis eines menschlichen Kollektivs“ (zit. n. Erll 2011a: 115).

also die Tradierung derjenigen [Sachverhalte], die die Reproduktion gesellschaftlichen Lebens ermöglichen, indem sie Grundlagen für ihre Selbstorganisation bereitstellen“ (2010a: 402). Ein Kollektiv schafft sich sozusagen ein kollektives Gedächtnis, um das zu speichern bzw. zu fixieren, was für diese Gruppe wichtig ist oder „was als erinnerungswürdig gilt, und dies wiederum ist abhängig von der Struktur und Orientierung der entsprechenden Zivilisation“ (Lotman 2010a: 337). Die auf die Gedächtnisform oder den Gedächtnismechanismus „Schriftlichkeit“ angewiesene Kultur ist zum Beispiel in ihren Annalen oder Zeitungen darauf bedacht, besondere, außergewöhnliche und einmalige Ereignisse bzw. Ausnahmereignisse festzuhalten und darüber zu berichten (vgl. ebenda: 337-338). Lotmans Geschichtsverständnis läuft ohnehin auf eine Fokussierung des Ereignisses hinaus, denn für ihn ist das Ereignis der Hauptfaktor für die historische Dynamik (vgl. Ruhe et al. 2010b: 242). Des Weiteren tendiert eine Kultur mit schriftlichem Bewusstsein zu einer Vermehrung ihrer Texte und zur Fokussierung von Handlungsergebnissen und Kausalzusammenhängen, wodurch der Zeit wesentlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird und folglich eine Vorstellung oder Idee von Geschichte entsteht: „Wir können sagen, die Geschichte ist eines der Nebenprodukte der aufkommenden Schriftlichkeit“ (Lotman 2010a: 338).⁵

Die modernen Mediengesellschaften waren bzw. sind zu einem gewissen Grad Schriftkulturen, so auch Großbritannien. Wenn der Begriff „Texte“ Medienprodukte jeglicher Art einschließt, sind die Ideen Lotmans problemlos auf die modernen Mediengesellschaften und auf den Themenkomplex dieser Arbeit anzuwenden. All die in der vorliegenden Arbeit zu untersuchenden Dokumentarfilme sind in der jüngeren Gegenwart in Großbritannien produziert worden und fokussieren besondere Ereignisse der britischen Geschichte – die britischen/englischen Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts. Anscheinend stellen also die Bürgerkriege neben mehreren anderen Zeitperioden und Geschehnissen in der britischen Geschichte (u. a. die Tudor-Dynastie oder der Erste Weltkrieg) „erinnerungswürdige“ Ereignisse dar. Außerdem enthalten die Darstellungen in den Dokumentationen weitere Ereignisse. Lotmans Theorien zum Ereignis werden aber erst wieder in den anderen Kapiteln des Theorieteils aufgegriffen. Obwohl Lotmans kulturtheoretische und narratologische Ansätze nicht systematisch zu unterscheiden sind (vgl. Frank 2009: 65-66 [FN: 15]), stehen in diesem Kapitel eher seine Überlegungen zum kollektiven/kulturellen Gedächtnis, seine kultursemiotischen Modelle und insbesondere das Konzept des kollektiven Gedächtnisses allgemein im Fokus. Dement-

⁵ Lotman grenzt die Gedächtnisform „Schriftlichkeit“ von einem anderen Typ des kollektiven Gedächtnisses ab, bei dem Ordnung und Gesetze anstatt Verstöße oder Ausnahmereignisse im Vordergrund stehen und welches sich nicht an der Schriftlichkeit oder der Vermehrung von Texten orientiert, sondern an natürlichen oder vom Menschen kreierten mnemotechnischen Symbolen (vgl. 2010a: 338f.).

sprechend wird im nächsten Abschnitt mit einer Beschreibung über den Boom der Gedächtnisforschung fortgefahren.

Den Beginn des Booms der Erinnerungskulturforschung sowie der Erinnerung generell in den Industriegesellschaften des Westens datiert Mathias Berek auf die 1970er Jahre (vgl. 2009: 10, 12). Entscheidend und inspirierend für das Aufblühen der Forschung zum Gedächtnis bzw. zur Erinnerungskultur im Hinblick auf Ansätze, Themen sowie die öffentliche Aufmerksamkeit waren insbesondere die Studien zu der Darstellung des Holocausts, des Zivilisationsbruchs schlechthin, und die damit verbundenen Sorgen über das Verlorengehen von authentischen Erinnerungszeugnissen durch „das *Verschwinden der Erlebnisgeneration*“. Hinzu kam eine Kombination weiterer Faktoren wie z. B. die mit dem Holocaust einhergehenden Erfahrungen und Erinnerungen durch den Zweiten Weltkrieg, die technologischen Fortschritte mit ihren Auswirkungen auf die Speicherungsmittel und Kommunikationsmedien, „*soziale und politische Umbrüche*“, die Entwicklung der Menschenrechte, die Kommerzialisierung der Vergangenheit in den kapitalistischen Wirtschaftssystemen und die Veränderung der historischen Methoden und Theorien ([vgl.] ebenda: 10-12, Hervorhebungen vom Autor; vgl. Confino 2011: 39-41). Dennoch kam mit dem *memory*-Boom am Ende des 20. und am Anfang des 21. Jahrhunderts eine große Anzahl von Begriffen und Konzepten auf (vgl. Erll 2011a: 5). Aus kulturwissenschaftlicher Sicht ist nichtsdestotrotz ein präzisierter Begriff des kollektiven Gedächtnisses mit Einschränkungen (vgl. z. B. Funkenstein 1989: 6) ratsam. Erst die Analyse von soziokulturell situierten Erinnerungsakten sowie Erinnerungskulturen als Untersuchungsgegenstand des kollektiven Gedächtnisses ermöglicht nämlich hier die Bildung von Hypothesen über das kollektive Gedächtnis generell oder darüber, wie es beschaffen ist und welche Funktionen es hat (vgl. Erll 2011a: 7). Daher bietet das nächste Unterkapitel einen Überblick über das systematische Modell von Jan und Aleida Assmann, stellt daraufhin eine Verbindung zu den Ausführungen in der Einleitung dieser Dissertation her und gibt dabei Auskunft über bestimmte Vorgehensweisen sowie Grundannahmen für den weiteren Verlauf.

2.1.2. Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis

Gedächtnis und Erinnerung sind für das menschliche Denken von fundamentaler Bedeutung, denn sie bezeichnen den Prozess, bei dem die Vergangenheit gedanklich vergegenwärtigt wird, beziehungsweise das Medium sowie den Ort, wo vergangene Eindrücke und Bilder abgespeichert sind (vgl. Jordan 2009: 168-169). Auch wenn über die Disziplinen hinweg oder in ihnen kein Konsens bezüglich einer Definition des kollektiven Gedächtnisses existiert, herrscht Qi Wang zufolge darüber Einigkeit, dass so ein ‚Gedächtnis‘ von den Mitgliedern

einer sozialen Gruppe oder Gemeinschaft, sei es einer Nation, einer Einrichtung, einer religiösen Gruppe oder einer Familie, geteilt wird (vgl. 2008: 305). Daneben ist vielleicht ein weiteres Merkmal, auf das man sich verständigen kann, darin zu suchen, dass es eine Form des Gedächtnisses ist, welches Individuen übersteigt (vgl. Wertsch et al.: 2008: 318). Man legt daher den Schwerpunkt der Untersuchung in diesem Zusammenhang auf die „soziale[...] Geprägtheit von (individuellen) Erinnerungsprozessen“ und „die Erinnerung von bzw. in Gruppen“ (Moller 2010: 85). Kulturwissenschaftlich bzw. in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung wird der Begriff vornehmlich als Metapher für ein Kollektiv verstanden (vgl. z. B. Zierold 2006: 19, 21; Erll 2011a: 110).

Insbesondere in Aleida und Jan Assmanns Hauptwerken wird ein ausgearbeitetes Modell des kollektiven Gedächtnisses vorgelegt. Wie in vielen Schriften von ihnen dargelegt wird, teilt sich das kollektive Gedächtnis in zwei verschiedene Vergangenheitsregister oder *Gedächtnis-Rahmen* auf: das *kommunikative* sowie das *kulturelle Gedächtnis* (vgl. z. B. J. Assmann 1999: 50-56): Die beiden Vergangenheitsregister heben sich zuallererst vom individuellen Gedächtnis oder dem neuro-mental System ab (vgl. J. Assmann 2010: 109). Gemeinsam sind ihnen außerdem die Merkmale der *Identitätsstiftung* und der „Rekonstruktivität“, da jegliche Erinnerung gegenwartsbezogen ist bzw. die beiden Gedächtnisrahmen als retrospektive Konstrukte erscheinen (vgl. Erll 2003a: 31; auch Erll 2011a: 31). Konstruktivität, Gegenwartsbezogenheit und Identitätskonstruktion sind ohnehin signifikante Charakteristika des kollektiven Erinnerns (vgl. z. B. ebenda: 7), wenngleich bei dem kulturellen Gedächtnis das Ausmaß der (Re-)Konstruktivität wohl größer ist und beim kommunikativen Gedächtnis, anders als bei seinem kulturelle Identität stiftenden Gegenüber, die Mitglieder einer sozialen Gemeinschaft oder deren soziales Selbst die Träger der Erinnerung sind und daher die Identität verkörpern (vgl. J. Assmann 2010: 109).

Das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis unterscheiden sich fundamental in Inhalt, Form, Zeitstruktur, ihren Trägern und den zu ihrer Vermittlung benötigten Medien (vgl. J. Assmann 1999: 50-56; Erll 2003a: 45, siehe auch 2011a: 30-32). Bevor auf die punktuelle Gegenüberstellung eingegangen wird, soll Jan Assmann zitiert werden, der in seinem Buch *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* den Unterschied zwischen den beiden Gedächtnisrahmen konzise zusammenfasst:

Es handelt sich hier um zwei Modi des Erinnerns, zwei Funktionen der Erinnerung und der Vergangenheit – „uses of the past“ [...]. Das kollektive Gedächtnis funktioniert bimodal: im Modus der *fundierenden Erinnerung*, die sich auf Ursprünge bezieht, und im Modus der *biographischen Erinnerung*, die sich auf eigene Erfahrungen und deren Rahmenbedingungen – das [sic.] „recent past“ – bezieht. Der Modus der fundierenden Erinnerung arbeitet stets – auch in schriftlosen Gesellschaften – mit festen Objektivierungen sprachlicher und nichtsprachlicher Art [...]. Der Modus der biographischen Erinnerung dagegen beruht stets, auch in literalen Gesellschaften, auf sozialer Interaktion. Die fundierende Erinnerung hat immer mehr von Stiftung als von natürlichem Wachstum (und ist durch ihre Verankerung in festen

Formen gleichsam artefiziell implementiert), mit der biographischen Erinnerung verhält es sich umgekehrt. Das kulturelle Gedächtnis, im Unterschied zum kommunikativen, ist eine Sache institutionalisierter Mnemotechnik. (1999: 51-52)

Das durch mündliche Interaktionen im Alltag entstehende und sich über einen eingeschränkten Zeithorizont von nur drei bis vier Generationen oder 80-100 Jahren erstreckende kommunikative Gedächtnis ist informell bzw. kaum geformt und beinhaltet lebendig weitergegebene sowie sich stetig verändernde Geschichtserfahrungen, Erinnerungen oder biographische Anekdoten. Träger des kommunikativen Gedächtnisses sind meistens gewöhnliche Zeitzeugen oder Mitglieder einer nicht hierarchisch geordneten Erinnerungsgemeinschaft (vgl. ebenda: 56; Bering 2001: 329-330; Erll 2011a: 30f., 2003b: 171). Zusätzlich wird das ohne Spezialisten oder Experten auskommende kommunikative Gedächtnis mit seiner diffusen Partizipationsstruktur von Assmann dem Bereich der *Oral History* zugerechnet (vgl. Erll 2003a: 45 bez. A. Assmann 1988: 10). Unter der Bezeichnung *Oral History* versteht man eine auf „mündlichen Befragung von Zeitzeugen [...] [basierende] historische Biographieforschung“ (Leh 2010: 302). Dagegen manifestiert sich das kulturelle Gedächtnis – der Schwerpunkt der Arbeiten von Jan und Aleida Assmann – als „eine an feste Objektivierungen gebundene, hochgradig gestiftete und zeremonialisierte, in der kulturellen Zeitdimension des Festes vergegenwärtigte Erinnerung“, deren Gegenstand „mythische, als die Gemeinschaft fundierend interpretierte Ereignisse einer fernen Vergangenheit“ sind (Erll 2011a: 31; Erll 2003b: 171-172). Es ist daher epochenübergreifend, basiert auf einem tradierten, von darauf spezialisierten Traditionsträgern (z. B. Priester, Würdenträger, Schamanen oder Archivare) vermittelten und ausgelegten Bestand an sinnstiftenden Inhalten oder für ‚sakral‘ bzw. essentiell erachteten Texten und wird meistens visuell, performativ sowie in Worten inszeniert (vgl. ebenda; J. Assmann 1999: 51-56).

Weil sich diese Arbeit mit den Repräsentationen der im 17. Jahrhundert stattgefundenen Bürgerkriege in Britannien beschäftigt, ist – den oberen Darlegungen nach zu urteilen – im Kontext des Themas dieser Arbeit von einer wesentlich größeren Schnittmenge mit dem kulturellen Gedächtnis auszugehen. Eine Bedingung ist natürlich das Vorhandensein eines kollektiven Gedächtnisses im gegenwärtigen Großbritannien in Bezug auf diese Ereignisse in der Frühen Neuzeit. Die vorliegende Arbeit nimmt die Existenz eines solchen Konstruktes aber an, wie in den nachfolgenden Abschnitten deutlich wird. Die Vielzahl an in Großbritannien produzierten Medienprodukten über die Bürgerkriege oder die berühmten involvierten Personen (d. h. Oliver Cromwell und Charles I), ob nun Dokumentarfilme, Spielfilme, historische Romane, Sachbücher etc., ist ein Indiz für ein nicht geringes Interesse an diesen historischen Ereignissen und daher auch für die Existenz eines kulturellen/kollektiven Gedächtnisses bezogen auf diese Phase in der Geschichte der britischen Inseln. Wegen des großen Angebots

ist also eine Nachfrage nach diesen Produkten anzunehmen. Zwar haben die Bürgerkriege keinen Niederschlag in Feiertagen gefunden und besitzen anscheinend in vielen Gegenden des gegenwärtigen Großbritanniens keine mystische Aura mehr, doch über die geschichtliche Bedeutung der Bürgerkriege und deren Folgen, auf die schon in der Einleitung dieser Arbeit hingewiesen worden ist, kann kein Zweifel bestehen. Anzeichen für die Bedeutung dieser Ereignisse, der Konsequenzen und der in diesen Kriegen involvierten Personen finden sich in Form von Statuen oder Denkmälern (z. B. die Statue von Oliver Cromwell vor den Houses of Parliament in London, Gedenksteine an den Orten berühmter Schlachten des ersten Bürgerkrieges wie man in den Dokumentarfilmen erkennen kann) und in gewissen Traditionen. So werden zum Beispiel von historischen Gesellschaften wie der Sealed Knot Society einzelne Schlachten oder andere Ereignisse nachgespielt, was ebenfalls in vielen Reenactment-Szenen der Dokumentationen ersichtlich ist. Nichtsdestotrotz muss hier auch der ebenso in der Einleitung dieser Arbeit zitierte Kommentar von Diane Purkiss in Erinnerung gerufen werden, die selbst bei vielen intelligenten britischen Lesern einen Wissensmangel bezogen auf den ersten Bürgerkrieg konstatiert und dieses Wissensdefizit auf die nicht existenten Möglichkeiten des öffentlichen Gedenkens und die Schwierigkeit, potentielle Erinnerungsorte zu erreichen, zurückführt (vgl. 2007: xxi-xxii). Ergänzend sei diesbezüglich hinzugefügt, dass man besonders in England für die Zeit der Bürgerkriege vielleicht einen Mangel an (Kenntnissen über) „fundierende/n“ Texte/n feststellen kann, welche im heutigen England als essentiell erachtet werden. Dokumente wie die im Mittelalter verfasste *Magna Carta* (1215) oder der Jahrzehnte nach den Bürgerkriegen verabschiedete *Habeas Corpus Act* (1679) und die *Bill of Rights* (1689) scheinen nämlich die vor dem ersten Bürgerkrieg vom Parlament durchgesetzte *Petition of Right* (1628; vgl. dazu z. B. Worden 2009: 19) in populären Darstellungen in den Schatten zu stellen (vgl. z. B. Marriott 2013a: 51-52, 92f., 100, 2013b: 40-41, 49-52). Trotzdem haben sich die dramatischen Ereignisse in den Zeiten der Bürgerkriege, nach Meinung einiger am Anfang dieser Dissertation zitierter Historiker, in das (kollektive) Gedächtnis der Nation eingepägt (vgl. Adamson 2009: 1; Worden 2009: 1).

Diese Arbeit zielt nicht darauf ab, die sicherlich vorhandene Diskrepanz zwischen (britischen) Historikern oder historisch gebildeten Menschen und der restlichen Bevölkerung Großbritanniens hinsichtlich des Wissens über die Bürgerkriege oder andere geschichtliche Ereignisse zu beleuchten. Vielmehr unternimmt die Arbeit den Versuch, in den Darstellungen der zu analysierenden Dokumentarfilme die (ideologischen) Weltmodelle offenzulegen. Erschwert wird dieses Vorhaben allerdings, weil ein hoher Grad an *Identitätskonkretheit* und *Geformtheit* im Zusammenhang mit einem kulturellen Gedächtnis im gegenwärtigen Großbri-

tannien bezüglich der britischen Bürgerkriege fehlt. Zu den oben erwähnten Begriffen (d. h. Identitätskonkretheit und Geformtheit), die Jan Assmann unter anderem als Hauptmerkmale des kulturellen Gedächtnisses ansieht, liefert Astrid Erll zusammenfassende Erklärungen (vgl. 2011a: 31). Der erste Begriff „bedeutet, dass soziale Gruppen ein kulturelles Gedächtnis konstituieren, aus dem sie ihre Identität ableiten“ (ebenda). Der primär zur Differenzierung der beiden vorgestellten Erinnerungsrahmen dienende zweite Begriff „Geformtheit“ bezeichnet hingegen den Sachverhalt, dass das kulturelle Gedächtnis „auf die Kontinuierung von Sinn anhand fester Ausdrucksformen und -medien angewiesen [ist]“ und zum Zweck der Stabilisierung „die Bildung von „Erinnerungsfiguren“ [sowie] die Verbindung von einem Bild und einem Begriff oder Narrativ (wie z. B. die Erinnerungsfigur ‚Exodus‘ [...])“ notwendig sind (ebenda). In Anbetracht der obigen Ausführungen, der Debatten unter Historikern über mehrere Aspekte der Bürgerkriege und des mangelnden Konsens in der Historiographie (selbst bei der Diskussion über die Bezeichnung dieser Kriege [vgl. Gaunt 2000: 3, 7f.]) kann von solchen Merkmalen keine Rede sein. Daneben ist auch die Entstehung einer Grundlage für ein einheitlich geformtes kulturelles Gedächtnis, eine daraus abzuleitende konkrete Identität oder gar ein Einheit stiftendes Narrativ überhaupt nicht absehbar. Ironischerweise sind die Debatten oder Diskussionen zu diesem Thema eher dem kommunikativen Bereich bzw. dem kommunikativen Gedächtnisrahmen zuzurechnen, wenngleich man sofort hinzufügen sollte, dass die zu den Bürgerkriegen gehörenden und damit verbundenen Aspekte eigentlich mit dem kommunikativen Gedächtnis inkompatibel sind. Auf jeden Fall sind die beiden Gedächtnisrahmen – trotz ihrer Brauchbarkeit im Hinblick auf viele andere Sachverhalte – insgesamt bei der Behandlung des Themenkomplexes in dieser Dissertation nur wenig hilfreich.

Bereits die Einleitung dieser Arbeit hat eine mögliche Zersplitterung der nationalen Identität mit Blick auf die Bürgerkriege angedeutet, denn solche Ereignisse haben eine traumatische Wirkung und können für Wunden im Selbstbild einer Nation sorgen, auch wenn sie im 17. Jahrhundert stattfanden. Wenn aber „[e]ine zentrale Funktion des Vergangenheitsbezugs im Rahmen kollektiver Gedächtnisse [die] Identitätsbildung“ ist (Erll 2011a: 19), stellt sich die Frage nach der Beschaffenheit eines solchen kollektiven Gedächtnisses in Großbritannien in Bezug auf die Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts. Es ist naheliegend, diesbezüglich auf ein uneinheitliches kollektives Gedächtnis zu schließen. Zur genaueren Bestimmung dessen ist es jedoch unumgänglich, den Begriff des kollektiven/kulturellen Gedächtnisses allgemein und für die Analyse der Dokumentarfilme zu klären. Zuvor soll aber das kollektive Vergessen eine genauere Erläuterung erfahren.

2.1.3. Kollektives Vergessen

Eine erwähnenswerte Stellung in der kulturwissenschaftlichen Diskussion um das angesprochene Gedächtniskonstrukt nimmt das Konzept des kollektiven Vergessens ein. Gleichwohl ist das Vergessen geschichtlich betrachtet öfters in Opposition zum Gedächtnis gesehen und zur Gefahr für dieses erklärt worden (J. Assmann 1991: 344-348). Aus diesem Grund ist unter anderem Gedächtnis oder Erinnerung seit der Antike bis in die Moderne mit Lebendigkeit, Leben, Aktivität, Produktivität und Präsenz assoziiert worden, während Vergessen mit den gegenteiligen Begriffen wie Tod und Leblosigkeit verknüpft worden ist (vgl. Vivian 2010: 20ff.). Obwohl also die Tendenz besteht, sie als binäre Oppositionen zu beschreiben, sind Erinnern und Vergessen sich bedingende und ergänzende Handlungen (vgl. Andres et al. 2010: 11). Mehrere Theoretiker charakterisieren das Vergessen als einen Bestandteil des Gedächtnisses oder des Erinnerns (z. B. vgl. Vivian 2010: 9-12; Esposito 2010: 182). Auch Lotman sieht Frank, Ruhe und Schmitz zufolge Vergessen und Gedächtnis als unabdingbare Komplemente an (vgl. 2010b: 247). Bradford Vivian versucht sich in dem Buch *Public Forgetting: The Rhetoric and Politics of Beginning Again* an einer anschaulichen Darstellung der Wichtigkeit des Gedächtnisses und des Vergessens gleichermaßen:

We depend on memory for our individual and collective sense of identity, meaning, and purpose. The idea that we know who we are now because we know who we have been is commonplace. We assign significance to past, present, and future (or anticipated) events according to such subjective, temporally ordered experience. (2010: 10)

Das Gedächtnis ist nach Vivians Aussage essentiell, da es für die Identitätsstiftung sorgt und dem einzelnen Menschen wie Kollektiven die Fähigkeit einräumt, aus ihrer Existenz ein sinnvolles Leben zu machen. Außerdem ermöglicht es ihnen, vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Ereignissen Bedeutung beizumessen. Letztere Funktion kann man aber genauso dem Vergessen zuschreiben: „Forgetting is [...] an essential part of constructing meaning“ (Andres et al. 2010: 12).

Vergessen ist darüber hinaus laut Vivian für das Wohlbefinden von Individuen sowie gesellschaftlichen Gruppen notwendig. Durch das Vergessen ergibt sich nämlich für Gruppen die Gelegenheit zum Neuanfang und zu angemessenen Einschätzungen ihrer Vergangenheit:

But ordinary human experience attests that forgetting is also necessary for individual as well as communal well-being [...]. [P]ublic forgetting affords communities a practical and elective procedure conducive to the very existence of political freedom as Arendt defines it: the capacity to begin anew. Public forgetting may not cut an inevitably clear path to a harmonious communal future. But communities that seek to render appropriate judgement on encumbering portions of their past, that attempt to revise or even reject inherited wisdom in light of current affairs, practice a form of political realism rather than speculative theory or historical retrospection. (2010: 11, 172)

Wie Erinnerungen kulturell geschaffen, bewahrt oder verändert werden, ist trotzdem immer mit einem Netzwerk von Machtbeziehungen verwoben und hierbei offenbart sich, dass Erinnern und Vergessen verschiedene Aspekte desselben Prozesses sind, was anhand eines in der

Geschichte häufig vorgekommenen Szenarios nachweisbar ist: Um ihr Gedächtnis zu schützen sowie zusammenhängende, in sich schlüssige und für sie günstige Narrative zu produzieren, muss beispielsweise eine Siegernation, welche die Geschichte nach einem Krieg schreibt, gewisse Elemente auslassen (vgl. Andres et al. 2010: 14). Peter Burke zieht in seinem Essay „Geschichte als soziales Gedächtnis“ zum Beispiel den Vergleich zwischen der historischen Erinnerung in England und Irland bezogen auf die englischen Invasionen in Irland im Verlauf des 17. Jahrhunderts. Während diese Ereignisse bei der damaligen ‚Siegernation‘ England scheinbar in Vergessenheit geraten sind, ist die Erinnerung in der damals eroberten Nation Irland noch stark präsent (vgl. 1991: 297).

Doch in diesem Zusammenhang darf der Unterschied zwischen der heutigen Republik Irland und dem zu Großbritannien gehörenden Nordirland nicht vernachlässigt werden. Bezeichnenderweise scheint in Nordirland oder Ulster ein anderes Ereignis im Vorfeld des ersten Bürgerkrieges – das Portadown-Massaker im Jahre 1641 – nicht in Vergessenheit geraten zu sein, das anscheinend immer noch einen Teil der Erinnerung der dortigen protestantischen Bevölkerung bildet (vgl. die von Tristram Hunt präsentierte Doku-Serie *Civil War*, 2. Episode: 01:35-44). Dieses Ereignis ist jedoch im Rahmen vorher stattgefundener Geschehnisse oder Maßnahmen zu betrachten, insbesondere der von König James I initiierten Massenansiedlung von englischen und schottischen Protestanten in Ulster am Anfang des 17. Jahrhunderts (d. h. Ulster Plantation; vgl. u. a. Marriott 2013a: 75-76, 2013b: 50).⁶ Weil sich im Jahre 1641 die Katholiken im Norden Irlands vor weiteren repressiven Religionsgesetzen fürchteten und ihre Anführer darauf hofften, ihren Einfluss zu steigern, entschieden sie sich nach dem Sturz des vorher in Irland regierenden Earl of Strafford zu einem Präventivaufstand; aber wegen des sich infolge der Ansiedlung gebildeten Hasses geriet die Gewalt unvermeidlich außer Kontrolle (vgl. Morrill 2009: 314-315; Worden 2009: 35-36). Trotz der unterschiedlichen Opferzahlen in den einzelnen Grafschaften ist wahrscheinlich mit 4000 ermordeten Siedlern und 8000 weiteren durch Vertreibung und Hunger verursachten Todesopfern zu rechnen (vgl. Noetzel 2003: 14). In den in Großbritannien/England produzierten Dokumentarfilmen über die Bürgerkriege wird dieses Ereignis bei der Begründung, wie es zu den Bürgerkriegen kam, nicht selten (kurz) aufgegriffen. Jedoch verzichteten die meisten Dokumentationen mit Ausnahme der eben zitierten Doku-Serie *Civil War* auf detaillierte Schilderungen. Anders verhält es sich mit dem Irlandfeldzug Cromwells nach der Hinrichtung des Königs.

⁶ In diesem Zusammenhang kann man auch die seit dem 16. Jahrhundert durchgeführten Enteignungen des Besitzes der feindlichen Iren und die in der Folge einsetzende Besiedlung bestimmter irischer Gebiete durch kronloyale Engländer erwähnen (vgl. u. a. Noetzel 2003: 13-14).

Die Sieger können gemäß den Ausführungen Burkes im Kontrast zu den zum Erinnern verdamnten, kulturell entwurzelten Verlierern die betreffende Geschichte vergessen (vgl. 1991: 297).⁷ Die kulturelle Verwurzelung spielt somit eine wichtige Rolle im Hinblick auf gesellschaftliches Erinnern und Vergessen. So wird der Irlandfeldzug Cromwells in mehreren der in Großbritannien/England produzierten Dokumentationen nicht dargestellt. Eine Episode von Simon Schamas *A History of Britain* sowie *Oliver Cromwell: Traitor or Liberator* bilden hier Ausnahmen. Dagegen erfährt in Irland und in der irischen Historiographie die Thematik anscheinend – den Folgerungen Burkes entsprechend – eine höhere Resonanz, wie das von dem irischen Historiker Micheál Ó Siochrú verfasste Buch *God's Executioner: Oliver Cromwell and the Conquest of Ireland* (2008) und die dazu gehörende, in dieser Dissertation aber nicht berücksichtigte Dokumentation andeuten. Ob es sich bei den Darstellungen, welche die Irlandfeldzüge aussparen, um eine Form des kollektiven Vergessens handelt, soll im Analyse- teil und im Schlussteil geklärt werden. Der folgende Abschnitt wird sich wieder auf den Begriff des kollektiven Gedächtnisses konzentrieren, kritische Stimmen dazu aufführen, auf diese antworten, unter anderem das Verhältnis zum individuellen Gedächtnis erörtern und zusätzliche Aspekte zum kollektiven Gedächtnis offenlegen.

2.1.4. Individuelles vs. kollektives Gedächtnis

An der Erinnerungskultur oder speziellen Formen dieser wird nicht bloß Kritik geübt, sondern schon ihre Existenz wird von einigen bestritten. Diese Kritiker lehnen damit auch den Begriff des kollektiven Gedächtnisses ab, da sie zum Beispiel die kognitiven individuellen Fähigkeiten des Erinnerns und Vergessens nicht Gruppen, Gemeinschaften oder Staaten zuschreiben wollen (vgl. A. Assmann 2013: 16). Beispielsweise äußert Susan Sontag über das für sie nicht existierende kollektive Gedächtnis: „Genau genommen gibt es kein kollektives Gedächtnis. [...] Jedes Gedächtnis ist individuell, nicht reproduzierbar – es stirbt mit der Person, zu der es gehörte“ (zit. n. A. Assmann 2006: 29). Ebenso ist bei dem Historiker Reinhart Koselleck ein deutliches Unbehagen im Hinblick auf eine Kollektivierung des Erinnerns erkennbar, die er sodann auch verwirft: „Ich habe keine Erinnerung bis auf das, was ich selbst erfahren habe. Ich würde sogar soweit gehen zu sagen, dass jeder Mensch ein Recht auf seine eigene Erinnerung hat“ (zit. n. A. Assmann 2013: 18). Koselleck sowie Sontag können sich offenbar laut Aleida Assmann kein „Gedächtnis unabhängig von organischer Basis und Eigenerfahrung“

⁷ Seine Schlussfolgerung fällt wie folgt aus: „Eine [...] Erklärung liegt in dem, was man die kulturelle Verwurzelung nennt. Solange man diese besitzt, kann man es sich leisten, sie für etwas Selbstverständliches zu halten. Doch wenn sie verlorenggeht, so beginnt die Suche. Iren [...] wurden entwurzelt, [ihr Land] geteilt; kein Wunder, daß sie von ihrer Vergangenheit besessen erscheinen“ (1991: 297).

vorstellen (2006: 30, vgl. 29-30). Tatsächlich wirft man traditionsgemäß den Theorien eines solchen kollektiven Gedächtnisses u. a. vor, Begriffe aus dem Bereich der Individualpsychologie auf eine kollektive Ebene oder Erkenntnisse über das Individuum auf soziokulturell anzusiedelnde Phänomene anscheinend ohne weiteres zu transferieren (vgl. Erll 2009: 217; Erll 2011a: 109-110; vgl. Berek 2009: 19). Auf diese kritischen Stimmen folgten Entgegnungen, die im Folgenden dargestellt werden.

Als Erstes muss man mit Verweis auf Astrid Erll festhalten: „Sicherlich gilt: Es gibt außerhalb des je individuellen Bewusstseins kein Kollektivbewusstsein, dem Erinnerung, Gedächtnis, Unbewusstes, Vergessen oder Verdrängung zugeschrieben werden könnte“ (2011a: 110). Zudem wird gegenwärtig – unter Berücksichtigung der traditionellen Unterscheidung zwischen Enkodierung, Speicherung und Abruf – das natürliche, individuelle Gedächtnis nicht mehr als einheitlicher, passiver Informationsspeicher wahrgenommen. Für die heutigen Forscher und Theoretiker kommen vielmehr die dem Gedächtnis zugrunde liegenden Mechanismen einem dynamischen Prozess gleich und in Bezug auf das Gedächtnis wird unter anderem von einem selektiven und interpretativen Prozess sowie – neben der klassischen Einteilung in Kurzzeit-, Arbeits- und Langzeitgedächtnis – von verschiedenen (Langzeit-)Gedächtnissystemen (prozedurales Gedächtnis, Priming, perzeptuelles Gedächtnis, Wissenssystem und episodisch-autobiographisches Gedächtnis) ausgegangen (vgl. Foster 2009: 6-8, 25ff., 39f.; Andres et al. 2010: 8-9; Markowitsch 2011: 39-42). Vor diesem Hintergrund sei an dieser Stelle bereits betont, dass Begriffe wie ‚kollektives Gedächtnis‘ oder ‚kollektive/kulturelle Erinnerung‘ und ‚soziales Vergessen‘ Metaphern sind und es wichtig ist, „sich bei dem Gebrauch von Metaphern [...] über Richtung und Grad der Übertragung von Bedeutungen im Klaren zu sein, über die Produktivität des Tropus für das jeweilige Forschungsvorhaben sowie über mögliche Irrwege, die seine Begriffslogik implizieren könnte“ (Erll 2011a: 114, vgl. 110).

Es ist dennoch wichtig, das individuelle Gedächtnis nicht isoliert zu betrachten (vgl. z. B. A. Assmann 2013: 18-19). Die Merkmale der biographischen bzw. episodischen Erinnerungen von Individuen lassen sich beispielsweise folgendermaßen auflisten: Sie sind „fragmentarisch, d. h. begrenzt und ungeformt“, „flüchtig und labil“, „grundsätzlich *perspektivisch* und darin unaustauschbar und unübertragbar“ sowie „nicht isoliert, sondern [...] mit den Erinnerungen anderer *vernetzt* [und wirken damit] verbindend und gemeinschaftsbildend“, woraus sich für das individuelle Gedächtnis diese Definition ergibt: „Das individuelle Gedächtnis [...] ist das dynamische Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung. Wir dürfen es uns freilich nicht als ein selbstgenügsames und rein privates Gedächtnis vorstellen“ (A. Assmann

2006: 25). Ohne Kommunikation ist eine Entstehung des Bewusstseins undenkbar und das Gehirn ist bei dessen Formung, Entwicklung und Strukturierung abhängig von sozial gebildeten Verständigungen und Erfahrungen, welche folglich außerdem das menschliche Gedächtnis sowohl entwickeln als auch aufrechterhalten (vgl. Welzer 2008: 10-11).⁸ Insgesamt erinnern sich Menschen in soziokulturellen Kontexten und deshalb ist – in Anlehnung an Habwachs (siehe oben) – kein Gedächtnis rein individuell, sondern immer von Natur aus von kollektiven Zusammenhängen geprägt (vgl. Erll 2010a: 5). Präziser formuliert ist das Erinnern ein Prozess, welcher die Psychologie des Individuums übersteigt und der neben den persönlichen Erfahrungen die alltäglichen Handlungen in den sozialen und kulturellen Beziehungen einschließt, während das im holistischen Sinne als sozial und kulturell konstruierte Gedächtnis ebenso mehr ist als der Ausdruck des individuellen Bewusstseins und die Beziehung zwischen dem Individuellen sowie dem Kollektiven beim Repräsentieren der Vergangenheit als wechselseitig, wechselwirkend oder verflochten aufgefasst wird (vgl. Keightley 2009: 176, 192).

Das Wechselspiel zwischen dem Intellekt und dem kulturellen Gedächtnis bzw. der Kultur oder zwischen der individuellen und überindividuellen bzw. kollektiven Intelligenz kommt ebenfalls in den kulturtheoretischen bzw. kultursemiotischen Überlegungen Lotmans zum Ausdruck (vgl. z. B. 1982: 124, 129, Ruhe et al. 2010a: 390). Generell zeichnen sich (kultur-)semiotische Modelle durch das Wechselverhältnis von verschiedenen Ebenen aus wie in einem späteren Teil dieses Kapitels näher zu erfahren ist (vgl. z. B. Erll 2011a: 111-112, 115-117). In Lotmans Werk *Die Innenwelt des Denkens* werden analog zum Text (und zur Kultur) dem Intellekt drei Funktionen zuerkannt – das „Übermitteln bereits vorhandener Informationen (d. h. von Texten)“, das „Erzeugen neuer Informationen, d. h. das Erzeugen von Texten [...]“ und das „Gedächtnis [oder] die Fähigkeit, Information (Texte) zu bewahren und wiederzugeben“ (2010a: 10). Frank, Ruhe und Schmitz ergänzen in ihrem Nachwort zu dem oben genannten Werk dazu Folgendes:

Dabei ist der Intellekt stets auf ein Anderes bezogen, kann sich folglich nur im Dialog entwickeln. Diese Definition der individuellen bzw. interindividuellen Interaktion wird für Lotman sodann zur „Keimzelle“ kultureller Entwicklung. Dieses Minimalmodell der Semiose sei übertragbar, so Lotman, auf die Kultur als ganze [...]. (2010a: 390)

Hier soll jedoch auf die Interaktion zwischen dem individuellen Gedächtnis und dem kulturellen Gedächtnis in Lotmans kulturtheoretischen Ansätzen nicht ausführlicher eingegangen werden. Die Wechselwirkung und die wechselseitige Beziehung von unterschiedlichen Ebenen erweisen sich nichtsdestotrotz als wichtige Kennzeichen seiner kultursemiotischen Modelle, die besonders im letzten Teil dieses Kapitels beleuchtet werden. Der nächste Abschnitt

⁸ Häufig ist dahingehend ein Konsens vorhanden, dass sozial situierte Individuen die treibenden Kräfte des Erinnerns sind (vgl. Wertsch et al. 2008: 321).

kehrt vorerst zum Verhältnis zwischen dem individuellen und dem kollektiven Gedächtnis zurück und zeigt, wie man Letzteres einordnen kann.

Persönliche wie kollektive Erinnerungen sind Confino zufolge bei ihrer Entstehung und ihrer Rezeption in spezielle kulturelle, soziale und politische Kontexte eingebettet, so dass man untersuchen kann, wie Menschen eine Vergangenheit konstruieren, an der sie nicht persönlich teilgenommen haben, aber welche sie mit anderen Mitgliedern ihrer Gruppe als formativ bedeutsames kulturelles Wissen oder als Tradition teilen. Bei ihrer Entstehung sind darüber hinaus von der jeweiligen Gesellschaft geteilte Symbole oder Landschaften entscheidende Komponenten (vgl. 2011: 41-42). Das kollektive Gedächtnis ist allerdings weder eine Art Zusammenschluss von einzelnen Gehirnen noch ein Sammelbegriff für individuelle Erinnerungen. Auch ebenen Erinnerungen bzw. Erfahrungen des Individuums keinen direkten Weg zum kollektiven Gedächtnis, nur weil ein von einer Gruppe geschaffenes Gedächtnis auf gemeinsamen Symbolen, Riten, sich gegenseitig erzählten Geschichten oder kommunikativ überlieferten Beständen basiert und durch diese Elemente etabliert wird (vgl. A. Assmann: 2013: 17). Vielmehr ähnelt das Gedächtnis vom Standpunkt des Individuums aus einem Agglomerat, welches sich aufgrund der Teilhabe des Individuums an den vielfältig auftretenden Gruppengedächtnissen realisiert, während aus Sicht der Gruppe die Distribution in den Vordergrund rückt und das Gedächtnis einem Wissensbestand gleichkommt, der unter den Gruppenmitgliedern verteilt wird (vgl. J. Assmann 1999: 37). Das kollektive Gedächtnis lässt sich als eine Menge von Ideen, Bildern und Gefühlen über die Vergangenheit außerhalb des individuellen Verstandes deuten und in den von Individuen geteilten Quellen bzw. Ressourcen lokalisieren. So schlägt Irwin-Zarecka vor: „[A] ‘collective memory’ – as a set of ideas, images, and feelings about the past – is best located not in the minds of individuals, but in the resources they share“ (zit. n. Hirst et al. 2008: 185). Heuristisch gesehen erscheint diese Definition mit Blick auf die Untersuchung der Dokumentarfilme als eine überaus nützliche Analysekategorie, auf die zurückzukommen sein wird. Zusammenfassend und als Antwort auf einige Teile der Kritik (wie zum Beispiel der oben erwähnten von Koselleck oder Sontag) sind folgende Schlussfolgerungen angebracht: Obwohl eine Verbindung zwischen dem individuellen und kollektiven Gedächtnis durch keinen simplen Analogieschluss erfolgen kann und im Unterschied zum individuellen Gedächtnis gesellschaftliche Körperschaften oder Gruppierungen (d. h. Staaten, Nationen, Institutionen, Kirchen etc.) weder biologische noch anthropologische Dispositionen für Erinnerungsakte besitzen oder über ein Gedächtnis verfügen, sind Kollektive darauf angewiesen, auf Praktiken, Riten, Lokalitäten, Monumente, textuelle sowie

visuelle Bestände und/oder memoriale Symbole bzw. Zeichen zurückzugreifen, um auf diese Weise eine Art Gedächtnis zu erzeugen (vgl. A. Assmann 2001: 308-309).

Aus Sicht Marc Blochs, einem der Gründer der *Annales*-Schule, ist der Begriff ‚kollektives Gedächtnis‘ trotzdem fiktiv, da er auf einer Metapher beruhen würde (vgl. A. Assmann 2013: 16). Während man immer wieder das kollektive Gedächtnis allgemein und ihm verwandte Wörter wie ‚kulturelle Erinnerung‘ bzw. ‚soziales Vergessen‘ als Metaphern ausweist, wird dieser Aspekt entweder als Vorwurf oder als Rechtfertigung für die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung gebraucht (vgl. Erll 2011a: 110). Abgesehen von diesem Sachverhalt bezeugen für Wertsch und Roediger Verwendungen von Begriffen wie ‚öffentliches Gedächtnis‘ (*public memory*) oder ‚kulturelles Gedächtnis‘ (*cultural memory*) die zahlreichen Perspektiven und den Mangel an Organisation in der fragmentiert erscheinenden Diskussion darüber (vgl. 2008: 319). Ein weiterer Vorwurf zielt auf die scheinbare Homogenisierung von völlig unterschiedlichen Aspekten⁹ ab; verbunden ist diese Kritik außerdem mit den Fragen, ob „eine unzulässige Überdehnung des Begriffs“ vorliegt und ob ‚Gedächtnis‘ dahingehend gefährdet ist, „zu einer *catch-all category* [...] zu werden“ (Erll 2011a: 5; Hervorhebung von der Autorin). Zweifellos werden politisierte Begriffe aus den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts wie ‚Mythen‘ oder ‚Ideologien‘ unter dem ‚kollektiven Gedächtnis‘ zusammengefasst und diskutiert (vgl. A. Assmann 2006: 30). Alles in allem läuft das kollektive Gedächtnis Gefahr, zu einem verwaschenen oder unscharfen Zentralbegriff zu werden und manche Kritik – welche den Begriff des kollektiven Gedächtnisses für eine irreführende Bezeichnung für Mythen oder stereotype Elemente hält und die Klassifizierung von vielem, was nichts mit den Wörtern ‚kollektiv‘ oder ‚Gedächtnis‘ zu tun hat, unter diesen Begriff anmahnt – schlägt die Rückkehr zu den traditionellen Begrifflichkeiten vor (vgl. Berek 2009: 18).

Erinnerungen werden oft durch äußere Faktoren (z. B. Gespräche unter Freunden, Bücher oder Orte) ausgelöst und geformt, denn durch die mit ihnen zusammenlebenden Personen und durch die von ihnen in Anspruch genommenen Medien erwerben Menschen Schemata, die dabei helfen Vergangenes abzurufen sowie neue Erfahrungen einzuschreiben (vgl. Erll 2010a: 5). Folglich sind es auf empirischer Ebene durchaus zu fassende Phänomene und keine puren Mystifikationen (vgl. A. Assmann 2001: 309). Die kollektive Erinnerung realisiert sich nämlich auf „der Ebene des Gedenkens“, womit sie dann auch nicht eine bloße Metapher oder ein „referenzloses Hirngespinnst der Theoretiker“ ist (A. Assmann 2013: 19). Trotzdem geht die Vorstellung von einem kollektiven Gedächtnis letzten Endes doch von einer operativen

⁹ Beispiele sind „individuelle Bewusstseinsprozesse, Mythen, Bauwerke, Mahnmalsdebatten, Autobiographien und das Betrachten von Fotos im Familienkreis [...] unter dem Leitbegriff ‚kollektives Gedächtnis‘ [...]“ (Erll 2011a: 5).

Metapher aus und die Idee des Erinnerns – eines kognitiven Prozesses, der in den individuellen Gehirnen stattfindet – wird metaphorisch auf die Ebene der Kultur übertragen (z. B. ‚das Gedächtnis einer Nation‘; vgl. Erll 2010a: 4). Gleichwohl sollte man bei der Übertragung von einzelnen individual-psychologischen/biologischen Erinnerungsakten auf ein Kollektiv äußerste Vorsicht walten lassen und von solch einer Übertragung gegebenenfalls Abstand nehmen, wie oben aufgezeigt wurde.

Der zusätzlich angesprochene Punkt bezüglich der seit den 1990ern festzustellenden Verhandlung von vormals politisierten Konzepten wie Ideologien oder vor allem Mythen unter dem kollektiven Gedächtnis (vgl. A. Assmann 2006: 30) bedarf zu Beginn einer Erklärung mit Rekurs auf die geschichtliche Bedeutung gerade des Mythos. In der vormodernen Welt hatte der Mythos – die Erzählung vom Ursprung – als eine der ältesten Ausprägungen des Geschichtsbewusstseins den Zweck, den ‚allerersten Anfang‘ stets zu vergegenwärtigen, Sinn zu stiften, dem Bestehenden Legitimation zu verschaffen und eine fundierende, die Zeiten überdauernde Geschichte zu erzählen (vgl. Angenendt 2009: 346).¹⁰ Man stößt diesbezüglich nach Lotman allerdings auf Texte und Kulturen, welche auf den Anfang/Ursprung oder das Ende ausgerichtet sind – ‚Ursprungsmythen und eschatologische Mythen‘ (vgl. 2010a: 323; siehe auch Ruhe et al. 2010a: 402f.). Üblicherweise wird der Mythos als Gegensatz zur wissenschaftlichen Geschichte bestimmt, indem Ersterer mit Fiktion sowie mit wertbestimmtem Zweck und Letztere mit Realität, Rationalität sowie einer nicht zweckerfüllenden Objektivität assoziiert wird (vgl. J. Assmann 1999: 75; Angenendt 2009: 346-349; Erll 2011a: 130). In diesem Kontext kommen andere Bedeutungen oder Deutungen des Mythos zum Tragen. So ist der Begriff hier eher assoziierbar mit einer ‚*Verfälschung* von historischen Tatsachen, die durch die Geschichtsforschung widerlegt werden kann‘ (A. Assmann 2006: 40; Hervorhebung durch die Autorin). Ohnehin wird der Mythos als der ‚Prototyp des Irrationalen‘ im Kontrast zur Wissenschaft, dem ‚Prototyp des Rationalen‘, gedeutet (Angenendt 2009: 353).

Nichtsdestotrotz thematisiert man – wie oben angesprochen – seit dem Ende des 20. Jahrhunderts die vorher unter den Begriffen ‚Mythen‘ und ‚Ideologien‘ verhandelten Inhalte unter dem kollektiven Gedächtnis, was einer neuen Erkenntnis oder Einsicht geschuldet ist (vgl. A. Assmann 2006: 30):

Es ist die Einsicht in die Unvermeidlichkeit von Bildern, die auch die Notwendigkeit von politischen Symbolen mit einschließt. An die Stelle einer kritischen Rationalität, die Bilder vorwiegend als Mittel der Manipulation einstufte, ist die Überzeugung einer irreduziblen Angewiesenheit des Menschen auf

¹⁰ Arnold Angenendt entnimmt den Begriff ‚fundierende Geschichte‘ aus Jan Assmanns Buch *Das kulturelle Gedächtnis* (vgl. 2009: 346, 660, FN 633; auch J. Assmann 1999: 76): Diese eine dauerhafte Bedeutung besitzende fundierende Geschichte verschwindet nicht aufgrund von Historisierung. Sie dient dazu, in einer gegenwärtigen Gemeinschaft die Vergangenheit lebendig zu halten und ihr mit Blick auf die Zukunft Orientierung zu geben (vgl. A. Assmann 2006: 40).

Bilder und kollektive Symbole getreten. Mentale, materiale und mediale Bilder haben wichtige Funktionen, wenn es darum geht, dass ein Gemeinwesen sich ein Bild von sich selbst schafft. Natürlich sind nicht nur Bilder daran beteiligt, sondern auch Erzählungen, Orte, Denkmäler und rituelle Praktiken. (ebenda)

Als zentrale Komponenten dabei erweisen sich also „die überzeitliche Wirkmacht von Bildern und Symbolen und ihre historische Konstruiertheit“ (ebenda: 31). Trotz des Unglaubens gegenüber Mythen in einer aufgeklärten Umgebung und der ausschließlich nach Analysen, Erkenntnissen, Erklärungen sowie Kommentaren und nicht nach Weisheit verlangenden Wissenschaft sind zudem für moderne Menschen beispielsweise Mythen aufgrund ihres Potentials Erklärungsansätze oder Antwortmöglichkeiten auf das Unerklärliche, das Rätselhafte in der Welt oder existentielle Fragen zu liefern, durchaus relevant (vgl. Angenendt 2009: 353). Eine Veränderung der Begriffe ‚Mythos‘ und ‚Ideologie‘ setzt schließlich dahingehend ein, dass produzierte Symbole und Bilder nicht länger von vornherein als unecht, erfunden, verblüffend, manipulativ oder als Lüge in Erscheinung treten, sondern als symbolische Konstruktionen, welche einer Gemeinschaft Gewissheit und Menschen Orientierung bieten, ohne gleichzeitig die kritische Bewertung zum Beispiel in der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung aufzugeben (vgl. A. Assmann 2006: 31, 2013: 21-22). Insofern hat die Verhandlung von ‚Ideologien‘ und ‚Mythen‘ unter dem Leitbegriff des kollektiven Gedächtnisses schon ihre Legitimation. Für die vorliegende Arbeit sind die erwähnten Aspekte zudem beachtenswert. Das hängt unter anderem mit dem Untersuchungsgegenstand zusammen.¹¹ Genauer gesagt vermitteln bzw. konstruieren die untersuchten Dokumentarfilme nämlich auf visuelle Weise Weltmodelle. Abgesehen von erzählerischen Mitteln und historischen Fakten bedienen sie sich dabei möglicherweise ideologiegeladenen Konzepten oder spielen gewollt oder ungewollt auf Geschichtsmythen an, unter denen allerdings nicht fundierende Mythen zu verstehen sind. Aufgrund der Schwerpunktlegung der Arbeit auf die mediale Konstruktion der Bürgerkriegszeit im 17. Jahrhundert ist deshalb anschließend an die Darlegung zur veränderten Bedeutung von Termini wie ‚Mythen‘ oder ‚Ideologie‘ noch eine Auseinandersetzung über das Verhältnis oder den Gegensatz zwischen Geschichte und Gedächtnis sinnvoll.

2.1.5. Geschichte vs. Gedächtnis?

Ein Beschäftigungsfeld der modernen Geschichtswissenschaft ist der mit Schwierigkeiten verbundene Bereich „Geschichte und/oder/als Gedächtnis“¹². Außerdem steht hinsichtlich der „gesellschaftlichen Funktionen [der] Geschichtsschreibung“ die Frage im Raum, ob „die His-

¹¹ Lotman setzt sich ebenfalls in seinen Überlegungen zur Geschichte bzw. zu historischen Texten mit (solchen) Mythen, ihren Zeitvorstellungen (d. h. der zyklischen Zeit im Gegensatz zu der im modernen Kulturbewusstsein anzutreffenden linearen Zeit), ihren Denkausrichtungen (d. h. das Denken ist auf den Ursprung gerichtet) und ihren Auswirkungen auf die Kultur auseinander (vgl. 2010a: 323-330; Ruhe et al. 2010a: 402-403).

toriographie [...] eine dominant wissenschaftliche Funktion oder eine dominant memoriale Funktion“ erfüllt (Erl 2003b: 166, siehe auch Erl 2011a: 41-42). Was ihr Verhältnis zum Gedächtnis/zur Erinnerung betrifft, befindet sich die Historikerzunft anscheinend in einer paradoxen Lage: Inspiriert durch das Aufkommen der Kulturgeschichte, die wissenschaftlichen Studien zum Holocaust und die gesellschaftlichen Veränderungen (vgl. z. B. Confino 2011: 39-41), erkennen Historiker einerseits zum Beispiel die Möglichkeit, ihre Methoden dadurch auszuweiten, und bestehen nicht auf der Opposition zwischen ‚wahrer Geschichte‘ und dem lügenhaften, ‚fiktiven Gedächtnis bzw. der fiktiven Erinnerung‘; andererseits befinden sich besonders unter den Historikern Zweifler, die den Begriff des kollektiven Gedächtnisses verwerfen (vgl. A. Assmann 2013: 16, 20, 24). Die letztgenannte Gruppe der kritischen Historiker gehört wohl eher in die Tradition der im 19. Jahrhundert zu verortenden Geschichtsschreibung (vgl. A. Assmann 2006: 44f.). Entsprechend dieser wurde „die persönliche Erinnerung über lange Zeit hinweg nicht als eine seriöse Quelle der Geschichtsforschung“ gewertet und „Erinnerung und Gedächtnis waren die Widersacher des wissenschaftlichen Historikers“, bis in den 1980er Jahren eine Annäherung eingesetzt hat (ebenda: 47).¹²

Obwohl beispielsweise Alan Megill gesteht, dass ohne die Fähigkeit zur Erinnerung bzw. ohne Gedächtnis oder ohne diese Form des menschlichen Zeiterlebens keine Geschichtsforschung, Geschichtsschreibung und kein Registrieren von Fakten in historischen Aufzeichnungen möglich wäre, ist er skeptisch gegenüber der Ansicht, Gedächtnis als Wurzel bzw. Grundlage schlechthin für die Geschichtsforschung auszuweisen, und spricht sich gegen eine Gleichsetzung bzw. Verschmelzung von Geschichte und Erinnerung aus (vgl. 2007: 18-19, 22, 24-25, 36-37).¹³ Die Gründe dafür umfassen die Unzuverlässigkeit von persönlichen Zeugnissen, die dafür anfällig sind, erst später zugängliche Informationen zu integrieren und ungenau zu sein, den Mangel an kritischer Reflektion, die Tendenz, eine belobigend wirkende ‚bejahende Historiographie‘ (affirmative historiography) von bestimmten Traditionen oder Gruppen zu erzählen, und die starke Bindung an den Rahmen der gegenwärtigen Umstände, während es das Ziel von Geschichte sein sollte, Beweise ins Feld zu führen, eine kritische, genaue Sichtweise an den Tag zu legen, der gegenwärtigen Ordnung kritisch gegenüberzustehen sowie Vergangenheit und Gegenwart auseinanderzuhalten (vgl. ebenda: 21-22, 24-28, 35-38). Dementsprechend muss eine kritische Historiographie eine Distanz zur Erinnerung/zum

¹² Geschichtsschreibung und Gedächtnis wurden bereits von Halbwachs als zwei unterschiedliche Bereiche markiert (vgl. Schöbler 2006: 198). Nora stellt auch Geschichte und Gedächtnis in Opposition zueinander (vgl. A. Assmann 2006: 44).

¹³ Das englische Wort „memory“ wird hier mit „Gedächtnis“ übersetzt. Megill unterscheidet außerdem zwischen Gedächtnis (memory) und Gedenken (commemoration) sowie zwischen einigen Verständnissen von Geschichte (vgl. 2007: 30-36). Der Unterschied wird in der vorliegenden Arbeit allerdings nicht weiter vertieft.

Gedächtnis aufbauen und dabei gleichzeitig mit der Gegenwart verbunden sowie von ihr entfremdet werden (vgl. ebenda: 40).

Abgesehen von dieser detaillierten Abhandlung über die Verschiedenheit von Erinnerung/Gedächtnis und Geschichte werden von Wertsch und Roediger die Unterschiede zwischen dem kollektiven Erinnern und Geschichte anschaulich aufgezeigt (vgl. 2008: 320-321). Das kollektive Erinnern bringt unvermeidlich eine Art Identitätsprojekt mit sich, bei dem das Erinnern als eine Vergangenheitskonstruktion einer bestimmten Gruppe (z. B. des eigenen Volkes) fungiert, dessen Narrative üblicherweise von Heldentum, einem vergangenen, „ruhmreichen“ Zeitalter oder auch von der Lage in einer Opferrolle handeln und das Wesen oder die Identität dieses Kollektives berühren. Daneben verlässt sich das kollektive Erinnern auf Theorien, Schemata und/oder Scripts, welche die Vergangenheit vereinfachen; in der Folge verschließt es sich der Zweideutigkeit, ignoriert Gegenbeweise oder substantielle, nicht zu dessen Narrativen oder Vergangenheitsrepräsentationen passende Entdeckungen zum Zweck ihrer Bewahrung, ist insgesamt widerstandsfähig gegenüber Änderungen bzw. konservativ, mit der Gegenwart verknüpft und lässt möglicherweise einen Teil eines Vergangenheitsberichtes aus oder verzerrt diesen im Sinne der gegenwärtigen Bedürfnisse (vgl. ebenda). Im Gegensatz dazu erkennt Geschichte Komplexität sowie Zweideutigkeit, ist an Archivmaterial gebunden, kann bei neuen Informationen Änderungen vornehmen, ändert im Lichte neuer Beweise (z. B. aus den Archiven) existierende Narrative potentiell ab und strebt alles in allem einen objektiven, genauen Bericht der Vergangenheit an, egal welche Auswirkungen er auf die Identität eines Kollektives hat oder ob beliebte und eigennützige Narrative dadurch aufgegeben werden müssen (vgl. ebenda). Allgemein scheinen Alon Confino zufolge die Hauptunterscheidungskriterien Verpflichtungen und Grundsätze zu sein, von denen die Erzeuger des ‚historischen Gedächtnisses‘ und seiner Konstruktionen befreit sind. Zu diesen Verpflichtungen und Grundsätzen zählen die Absicht des Historikers, wahre Geschichten zu erzählen bzw. bei der Darstellung der Vergangenheit mit Fairness und der Wahrheitsabsicht vorzugehen – was die Grundlage für alle seriösen historischen Werke ist –, und die in den Geschichtswissenschaften vorherrschenden einschränkenden Regeln bezogen auf die Beweisführung und das Verifikationsverfahren (vgl. 2011: 43).

Trotz der Vorstellung, sie in Opposition zueinander zu fassen, weisen Geschichte und Gedächtnis Gemeinsamkeiten auf, weil Quellen der Geschichte „kulturelle Artefakte, die vergangene Wirklichkeit nicht widerspiegeln,“ sind und weil die Tätigkeit des an bestimmte persönliche und geschichtliche Sichtweisen gebundenen Geschichtswissenschaftlers nicht „dem naiven Objektivitätsideal“ entspricht (Erl 2011a: 42). Historiker begreifen ebenfalls ihre Ge-

schichten im Kontext des allgemeinen, von der Gesellschaft geteilten Bildes der Vergangenheit oder in einer kollektiven historischen Geisteshaltung, sind dazu selbst oft die Befürworter oder Vertreter des Nationalstaates sowie anderer Gruppen und Identitäten gewesen und haben somit unter anderem das Gedächtnis solcher Kollektive mit Hilfe der Geschichte geformt (vgl. Confino 2011: 43). In der Tat half unter anderem die kritische historische Betrachtungsweise (besonders im 19. Jahrhundert) bei der Bildung von Nationen und Identitäten sowie bei der Verstärkung des Zugehörigkeitsgefühls, doch kann dies das mit dem Historiker assoziierte Objektivitätsideal nicht entwerten, zumal der Historiker die mit diesem Ideal einhergehenden Probleme durchaus registriert (vgl. A. Assmann 2006: 47). Es ist grundsätzlich nicht produktiv, im Hinblick auf Geschichte und Gedächtnis – wie in Bezug auf die kollektiven und individuellen Erinnerungsformen – auf ein gegenseitiges Aufheben oder eine gegenseitige Immunisierung zuzusteuern:

Was eine Gesellschaft als verpflichtende Grundlage ihres Vergangenheitsbezugs auswählt, muss sich dem Licht der kritischen Forschung aussetzen. [...] [A]ndererseits führt eine kritische Historiographie, die neben sich keine Möglichkeiten von Gedächtnis und Identitätsbezug zulässt, zur Selbst-Enteignung der Geschichte durch ihre Verwissenschaftlichung. (A. Assmann 2013: 22-23, vgl. 22)

Aleida Assmann stellt darüber hinaus drei Punkte vor, in welchen die Geschichtsschreibung durch das Feld des Gedächtnisses ergänzt werden könnte: „die Betonung der Dimension der Emotionalität und des individuellen Erlebens, – die Betonung der memorialen Funktion von Geschichte als Gedächtnis, – die Betonung einer ethischen Orientierung“ (2006: 50). Man sollte alles in allem nicht von einer „platte[n] Dichotomie von Geschichte und Gedächtnis“ ausgehen und „das Nebeneinander von Gedächtniskonstruktionen und historischer Forschung [...] als ein System der *checks and balances*“ auffassen (A. Assmann 2013: 24, 22-23):

Denn wir brauchen das Gedächtnis, um der Masse des historischen Wissens Leben einzuhauchen in Form von Bedeutung, Perspektive und Relevanz, und wir brauchen die Geschichte, um die Konstruktionen des Gedächtnisses kritisch zu überprüfen, die immer in bestimmten Machtkonstellationen entstehen und von den Bedürfnissen der Gegenwart diktiert sind. (ebenda: 24)

Ausgehend von der Möglichkeit, ein bestimmtes historisches Ereignis auf verschiedene Weisen zu erinnern, ist es bezüglich dieses Themenkomplexes eine zusätzliche Option, Geschichte als eine weitere Form bzw. Art des kulturellen Gedächtnisses und die Historiographie als dessen spezifisches Medium wahrzunehmen (vgl. Erll 2010a: 7). Erll führt als Beispiel eines vergangenen, auf unterschiedliche Weise erinnerten Ereignisses einen Krieg an:

A war, for example, can be remembered as a mythic event (“the war as apocalypse”), as part of political history (the First World War as “the great seminal catastrophe of the twentieth century”), as a traumatic experience (“the horror of the trenches, the shells, the barrage of gunfire,” etc), as part of family history (“the war my great-uncle served in”), as a focus of bitter contestation (“the war which was waged by the old generation, by the fascists, by men”). (ebenda)

Dieses Beispiel ist im Kontext dieser Arbeit bedenkenswert, denn die im weiteren Verlauf vorgestellten Repräsentationen der britischen/englischen Bürgerkriege gehen bei der Darstellung dieser Ereignisse des 17. Jahrhunderts auf die genannten Dimensionen ein.

Obwohl die vorliegende Arbeit von einer prinzipiellen Gleichsetzung von Geschichtswissenschaft und Gedächtnis absieht, eine allgemeine Trennung dieser Bereiche für vernünftig sowie plausibel hält und Aleida Assmanns Vorschlag bezüglich des Verhältnisses zwischen Geschichtswissenschaft und Gedächtniskonstruktionen eine rationale Perspektive beinhaltet, wird die Arbeit die zu analysierenden Darstellungen der Bürgerkriege in den Dokumentationen unter dem Gesichtspunkt des kollektiven/kulturellen Gedächtnisses untersuchen. Diese Vorgehensweise ist aus den anschließend folgenden Beiträgen Lotmans zur Geschichte zusammen mit den im vorigen Verlauf geäußerten Punkten erwachsen. Außerdem hat die semiotische Sicht zu der Entscheidung, auf diese Weise vorzugehen, beigetragen. Vom Standpunkt der Semiotik aus ist nämlich „jede Art von Mitteilung ein Text [...], mit allen Folgen, die sich aus der Verwendung von Text als Medium ergeben“ (Lotman 2010a: 299). In diesem Zusammenhang wird nicht zwischen den Kategorien *trace* und *source* unterschieden, die laut Megill Historiker zur Konstruktion oder Rekonstruktion der Vergangenheit verwenden und die er folgendermaßen definiert: „A trace is anything remaining from the past that was not made with the intention of revealing the past to us, but simply emerged as part of normal life. A source, on the other hand, is anything that was intended by its creator to stand as an account of events“ (2007: 25, vgl. 25-29).¹⁴ Genauso wenig fällt die von früheren Historikern getroffene Differenzierung zwischen den als interpretationsbedürftig klassifizierten Erkenntnissen „aus verbalen Quellen [...] und den angeblich unstrittigen Zeugnissen der materiellen Kultur, archäologischen Forschungsergebnissen und ikonischen Darstellungen“ ins Gewicht (Lotman 2010a: 299). Neben diesen Punkten sei als abschließender Hinweis vor der Vertiefung von Lotmans Überlegungen zur Geschichtswissenschaft an seine ereigniszentrierte Sicht auf die Geschichte bzw. Geschichtstheorie erinnert (vgl. Ruhe et al. 2010b: 238).

Lotman zufolge sind Historiker, die die Beschäftigung mit konkretem historischen Material vorziehen und keine Neigung zum Theoretisieren verspüren, üblicherweise mit Leopold von Rankes berühmtem Leitsatz einverstanden, nach dem Geschichtswissenschaft aufdeckt, „wie es eigentlich gewesen“ ist, und dazu anregt, eine Rekonstruktion der Vergangenheit zu betreiben. Bei einer solchen Vergangenheitsrekonstruktion ist es notwendig, gesammelte Quellentexte zu bemühen, auszuwerten, miteinander zu vergleichen und auf wissenschaftlicher Basis sowie in Anlehnung an die Quellenkritik kritisch zu hinterfragen, um Fakten zu klären, Zusammenhänge zwischen diesen herzuleiten und zweifelhafte Dokumente,

¹⁴ Der zwischen *traces* und *sources* unterscheidende Megill (siehe oben: die zweite Kategorie, d. h. *sources*, die man nach ihm auch *testimony* nennen kann) rechnet die Kategorie *sources* dem Bereich des Gedächtnisses/der Erinnerung zu: „This second category of evidence [i. e. source], which we might also call ‘testimony’ clearly relies more heavily on memory than do traces“ (2007: 25).

falsche Schlussfolgerungen und tendenziöse Interpretationen zu erkennen. Die Arbeit des Historikers erfordert daher die Kompetenz, Quellentexte auszulegen (vgl. 2010a: 293). Jedoch weist das historische „Faktum“ zu den Fakten in den deduktiven und empirischen Wissenschaften einen Unterschied auf, weil der Geschichtswissenschaftler kein Beobachter von Ereignissen ist, sondern immer mit nacherzählten Quellentexten konfrontiert wird. Damit *rekonstruiert* er die Fakten erst aus einer vorangehenden Analyse des zwischen ihm und dem tatsächlichen Ereignis stehenden Textes. Das Faktum ist aus diesem Grund in der Geschichtswissenschaft immer ein Resultat der Analysearbeit und nicht etwas logisch Konstruiertes, Gegebenes oder in einem Labor Beobachtbares wie in anderen Wissenschaften: „Das Faktum, mit dem der Historiker es zu tun hat, ist – bewusst oder unbewusst – immer vom Verfasser des Textes konstruiert“ (ebenda: 295, vgl. 293-294, 297-299). In diesem Kontext ist es nicht förderlich, wie beispielsweise DeWitt zwischen den auf starken (Glaubens-)Überzeugungen basierenden konzeptuellen/philosophischen Fakten und den sich auf direkte, beobachtbare Beweise stützenden empirischen Fakten zu unterscheiden (vgl. 2004: 31-33) oder auf die in den Wissenschaften mit Problemen verbundenen Aussagen (wie z. B.: „Tatsachen sind den Beobachtern durch sorgfältige und unvoreingenommene Beobachtung direkt zugänglich“ [Chalmers 2007: 7, vgl. 8f.]) aufmerksam zu machen. Weil der in der Vergangenheit situierte Verfasser des Textes eine bestimmte Intention hat, er aus der Vielfalt der Ereignisse seiner Umgebung ausschließlich die für ihn relevanten auswählt und die „belanglosen“ wegfällen lässt und jedes Genre die Fakten selektiert, ergeben sich für den Historiker große Schwierigkeiten beim Rekonstruieren des vergangenen Lebens oder der außertextlichen Realität. Er ist folglich dazu angehalten, den vom Verfasser des historischen Textes verwendeten Code zu rekonstruieren sowie das ihn in einer chiffrierten Form erreichende Ereignis zu dechiffrieren (vgl. Lotman 2010a: 293-296). Allein die Umwandlung der Ereignisse in ein System der Sprache, den Text, verschafft ihnen einen höheren Grad an struktureller, sprachlicher, logischer, narrativer sowie kausaler Organisation, weshalb sich der Historiker nicht nur wegen der ideologischen Kodierung (d. h. „genreabhängige, weltanschaulich-politische, soziale, religiöse, philosophische und andere Codes“ [ebenda: 302]) mit einer deformierten geschichtlichen Realität beschäftigt (vgl. ebenda: 299-302).

Letztendlich kann die außertextliche historische Realität vom Geschichtswissenschaftler ohnehin bloß rekonstruiert und nicht reproduziert werden.¹⁵ Mit anderen Worten ist anstatt

¹⁵ Dies ist eine Anspielung auf die Aussagen des Psychologen Frederick Bartlett darüber, wie Menschen erinnern: „In Bartlett’s own words, memory retains ‘a little outstanding detail’, while the remainder of what we remember represents an elaboration that is merely influenced by the original event. Bartlett referred to this key characteristic of memory as ‘reconstructive’, as opposed to ‘reproductive’“ (Foster 2009: 12, vgl. 11-12).

einer Reproduktion der Vergangenheit (oder dessen, „wie es eigentlich gewesen“ ist) nur eine Rekonstruktion der vergangenen Welt oder Zeit realisierbar. Diese Tatsache erlaubt es, eine Parallele zu einem der Hauptmerkmale des Erinnerns und zu Forschungsergebnissen im Hinblick auf das Gedächtnis allgemein zu ziehen. Ein zentrales Kennzeichen des Erinnerns ist nämlich sein konstruktiver Charakter (vgl. Erll 2011a: 7). Bezüglich der menschlichen Erinnerung bzw. des Gedächtnisses generell ist es an dieser Stelle angemessen, auf einige Passagen in Jonathan K. Fosters kurzem Einführungsbuch *Memory: A Very Short Introduction* einzugehen. Menschen haben laut Foster die Tendenz, in erster Linie das für sie bedeutende und nützliche zu erinnern, und heutige Theoretiker verstehen auch unter dem Gedächtnis/der Erinnerung einen selektiven und interpretativen Prozess, wozu Fosters zusammenfassende Darstellung der Untersuchungen des Psychologen Frederic Bartletts passt: Beim Erinnern von Ereignissen oder Geschichten reproduzieren wir diese nicht; stattdessen rekonstruieren wir sie auf der Basis unserer Annahmen und Erwartungen (vgl. 2009: 3, 6, 12). Wenn man die genannten Punkte mit Lotmans Ausführungen abgleicht, werden Parallelen sowohl auf der Produktionsseite des historischen Textes als auch auf der Rezeptionsseite deutlich. Beide (d. h. der Verfasser des Textes und der Historiker) rekonstruieren die vergangenen Ereignisse bzw. die Welt der Vergangenheit durch den Text.¹⁶ Es handelt sich sozusagen um eine doppelte Rekonstruktion des Textes oder eine Rekonstruktion von beiden Seiten bzw. des Senders (des Verfassers) und Empfängers (des Historikers). Die Einbettung der geschichtlichen Ereignisse in die narrative Struktur des Textes *deformiert* im Sinne Lotmans dabei zusätzlich – zusammen mit dem ideologischen Hintergrund des Verfassers – die außertextliche Realität (vgl. 2010a: 299-302).

Hinsichtlich der zu untersuchenden Darstellungen der englischen/britischen Bürgerkriege in den Dokumentarfilmen sind vor diesem Hintergrund ein paar Anmerkungen notwendig. Gewissermaßen präsentieren sich die Inhalte der historischen Dokumentationen als Rekonstruktionen dieser geschichtlichen Ereignisse in narrativer Form. Diese Ereignisse des 17. Jahrhunderts sind vorher von den Produzenten in gewisser Weise rekonstruiert und für den geschichtlich interessierten Konsumenten zu einem faktenorientierten Narrativ aufbereitet worden. In der vorliegenden Arbeit werden die Dokumentarfilme aber nicht passiv consu-

¹⁶ Der Verfasser des geschichtlichen Textes selektiert die für ihn relevanten Ereignisse und rekonstruiert mit seinem eigenen ideologischen Hintergrund den Text, den der Historiker wiederum rekonstruieren muss, um zu einem Verständnis der Vergangenheit zu gelangen. Eine Schnittmenge zwischen dem Verfasser und dem Historiker entsteht vielleicht, wenn Letzterer wie zum Beispiel Herodot auch ein Beobachter von Ereignissen ist. Aber auch in diesem Fall ist mit Lotman Folgendes anzumerken: „[A]uch wenn er selbst beobachtet hat, was er beschreibt (Beispiele für diesen seltenen Fall wären etwa Herodot oder Julius Cäsar), verwandelt er seine Beobachtungen im Geist dennoch in einen verbalen Text, denn er übermittelt nicht das, was er gesehen hat, sondern seine Reflexion des Gesehenen im Erzählen“ (2010a: 299).

miert, sondern werden mit Blick auf die vermittelten Weltmodelle analysiert, welche dabei rekonstruiert werden sollen. Somit nimmt der Verfasser dieser Arbeit in Bezug auf das zu analysierende Material in gewisser Weise die Rolle des von Lotman beschriebenen Historikers ein. Jedoch steht nicht das Herleiten von geschichtlichen Fakten aus diesen Dokumentarfilmen der jüngeren Gegenwart im Fokus des Interesses. Stattdessen wird insbesondere untersucht, welche Fakten in dem Narrativ vorkommen, wie sie zu einem zusammenhängenden *narrativen Text* zusammengestellt worden sind und welches Geschichtsbild oder Bild der Zeit in den einzelnen Darstellungen entworfen worden ist. Es ist auch aufgrund des konstruktiven Charakters der Dokumentationen naheliegend, erinnerungstheoretische Ansätze und Theorien des kollektiven Gedächtnisses bei der Untersuchung anzuwenden. In gewisser Weise kann man unter Berücksichtigung der Überlegungen Lotmans eine Übereinstimmung zwischen dem historischen Text, dem Historiker und dem Gedächtnis/dem Erinnern identifizieren: Sie alle können nicht ein genaues Bild der Vergangenheit oder dessen, *wie es wirklich gewesen ist*, reproduzieren, sondern es bloß (re-)konstruieren.¹⁷ Die nächsten Abschnitte sollen weitere Berührungspunkte zwischen Lotmans Geschichtstheorie, gedächtnis- bzw. erinnerungstheoretischen Ansätzen und der Theorie des kollektiven Gedächtnisses demonstrieren.

In Lotmans Theorien zur Geschichte ist ebenfalls das auch für das Konzept des kollektiven Gedächtnisses zweite zentrale Charakteristikum des Erinnerns evident – der Gegenwartsbezug (vgl. Erll 2011a: 7). Um dieses Hauptmerkmal des Erinnerns neben dem konstruktiven Charakter in Lotmans theoretischen Überlegungen besser einordnen zu können, ist es sinnvoll, bei der Blickrichtung des Historikers zu beginnen. Der auf Quellentexte angewiesene Historiker muss sich Lotmans Meinung nach mit zwei Faktoren auseinandersetzen, welche die historische oder außertextuelle Realität deformieren.¹⁸ Auf der einen Seite wird das Ereignis bedingt durch den syntagmatisch linear ausgerichteten Text transformiert und in die narrative Struktur eingegliedert, während auf der anderen Seite die retrospektive Blickrichtung des Geschichtswissenschaftlers oder die vom Historiker ausgeführte Tätigkeit eine weitere Deformation der historischen Realität verursacht (vgl. 2010a: 310, 322-323). Dieser vom Geschichtswissenschaftler getätigte Blick „ist ein sekundärer Prozess retrospektiver Transformation“ (Lotman 2010b: 27). Während sich Geschichte als irreversibler Prozess in Richtung eines Zeitvektors bzw. des Zeitpfeils von der Vergangenheit hin zur Gegenwart bewegt, erforscht der Historiker die Vergangenheit aus der entgegengesetzten Perspektive, der Gegenwart. Aus diesem Grund ist er an die retrospektive Sichtweise, die den Gegenpol zur pro-

¹⁷ Dieser Satz wurde durch die folgende Passage inspiriert: „[...] [R]emembering is not simply the recall of an image *wie es wirklich gewesen ist* [...]“ (Andres et al. 2010: 11).

¹⁸ Lotman spricht von einer „doppelten Verfälschung“ (2010a: 323).

spektiven Sicht darstellt, gebunden und es entsteht der trügerische Eindruck, dass das real Geschehene die einzige mögliche Option war (vgl. Lotman 2010a: 310-313). Der aus der gegenwärtigen Welt gerichtete Blick auf das vergangene Ereignis transformiert laut Lotman in *Kultur und Explosion* schon seinem Wesen nach das Beschreibungsobjekt, indem eine retrospektive Transformation stattfindet, durch die das Zufällige zu etwas Unausweichlichem und Gesetzmäßigem gemacht wird und Ereignisse auf diese Weise in das Historikergedächtnis gelangen. Die Ereignisse werden in diesem Prozess schon durch die vom Gedächtnis ausgeführte Erstauslese verändert, sodass Zufälle aus dem Material des Historikers isoliert werden und sich auf diese Weise eine lineare Entwicklungslinie hin zu einem Endpunkt zeichnet. Anders formuliert wird das chaotisch anmutende Ereignis aus der Sicht des einfachen, normalen Beobachters durch den von der Unvermeidbarkeit oder Unausweichlichkeit des Geschehenen ausgehenden Historiker sekundär konstruiert bzw. organisiert. Dadurch erhalten die im Überfluss im Gedächtnis vorliegenden Fakten eine zu einem abschließenden Punkt führende kontinuierliche Entwicklungslinie und der Geschichte wird der ihr eigentlich fremde Zielbegriff zugewiesen (vgl. Lotman 2010b: 27-28).

Gegen Ende seines Werkes *Die Innenwelt des Denkens* beschreibt Lotman schließlich den Historiker und die Geschichte als Teile der menschlichen Kultur und ihr Verhältnis als asymmetrisch, bevor er auf die Gedächtnisfunktion der Geschichte in der Kultur zu sprechen kommt:

Man nennt die Geschichte oft das Gedächtnis der Menschheit, aber man denkt selten über diese Formulierung nach. Wenn die Funktion der Geschichte noch immer der Versuch ist, „die Vergangenheit zu zeigen, wie sie eigentlich gewesen ist“ (eine alte Formel, die aber sicher für jeden Historiker gilt), so ist das Gedächtnis im Gegensatz dazu ein Instrument des Denkens in der Gegenwart, auch wenn sein Inhalt die Vergangenheit ist [...]. Und wenn die Geschichte das kulturelle Gedächtnis ist, bedeutet das, dass sie nicht nur die Spur der Vergangenheit ist, sondern auch ein aktiver Mechanismus der Gegenwart. (2010a: 374-375)

Hier ist Lotmans Sicht auf die Wissenschaften einschließlich der Geschichtswissenschaft und auf deren gegenwärtige methodologische Schwierigkeiten anzufügen. In der heutigen Zeit sind ihm zufolge die einzelnen Wissenschaften ihrem Verständnis nach in einer Welt der Relativität angekommen, zu der der diese Welt beschreibende Forscher selbst gehört. Statt wie nach der damaligen Überzeugung¹⁹ die Welt von außen als reiner Beobachter mit absolut objektivem Wissen zu betrachten bzw. die absolute Position der Wahrheit einzunehmen, ist der Forscher – und das trifft auch auf die Geschichtswissenschaft oder, genauer gesagt, auf den Historiker zu – nun anscheinend in ein System der historischen Semiotik eingebunden. Er muss sich deswegen der eben dargestellten Probleme bezüglich der unterschiedlichen „Sprachen“ des Textes und Forschers bewusst sein und sollte seine Angehörigkeit zu einer be-

¹⁹ Damit ist das Wissenschaftsverständnis der sich auf Descartes und Newton beziehenden Wissenschaften gemeint (vgl. Lotman 2010a: 370).

stimmten Kultur reflektieren (vgl. ebenda: 370-371, 373-374). Aufgrund all dieser aus Lotmans Geschichtstheorien stammenden Aspekte (d. h. der Konstruktivität, des Gegenwartsbezugs des Historikers bzw. des (kulturellen) Gedächtnisses, des retrospektiven Blicks des Historikers und seiner Konsequenzen) scheint es gerechtfertigt oder zumindest naheliegend zu sein, das Thema dieser Arbeit unter Hinzunahme gedächtnistheoretischer Ansätze bzw. der Theorie des kollektiven Gedächtnisses zu bearbeiten. Das hängt zudem mit den Untersuchungsgegenständen, den Darstellungen der historischen Dokumentarfilme, zusammen. Darauf wird im anschließenden Teil Bezug genommen. Im Vorfeld bedarf es aber einer Präzisierung darüber, welche Definitionen des kollektiven Gedächtnisses in dieser Dissertation favorisiert werden.

Wertsch und Roediger unterscheiden zwischen kollektivem Erinnern (*collective remembering*) und kollektivem Gedächtnis (*collective memory*), indem sie die beiden Begriffe für ein grundlegendes Oppositionspaar halten. Das kollektive Erinnern stellt dabei einen Prozess dar, welcher die wiederholte Rekonstruktion von Vergangenheitsrepräsentationen und das Element der Kontroverse oder Auseinandersetzung involviert, während das kollektive Gedächtnis eine statische Wissensbasis repräsentiert (vgl. 2008: 319). Astrid Erll wartet mit einer noch differenzierteren Unterscheidung auf: „Über die Disziplinen hinweg besteht weitgehend Einigkeit, dass Erinnern als ein Prozess, Erinnerungen als dessen Ergebnis und Gedächtnis als eine Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur zu konzipieren ist. Gedächtnis ist allerdings unbeobachtbar“ (2011a: 7). Obwohl Berek der kategorialen Unterscheidung zwischen Erinnern und Erinnerung nicht ganz zustimmen kann und anmerkt, dass die getroffenen Differenzierungen in erster Linie nur für den deutschen Sprachraum Gültigkeit haben,²⁰ folgt er in seiner Studie zum kollektiven Gedächtnis und Erinnerungskulturen weitgehend dem Verständnis von „Erinnern als *Prozess* des Entstehens von Erinnerungen“ und von dem „Gedächtnis als die *Fähigkeit* dazu oder die veränderliche *Struktur* dieser Erinnerungen“. Den im Unterschied zum Gedächtnis sowie kollektiven Gedächtnis stehenden Begriff der Erinnerungskultur gebraucht er dann, „wenn es um die *gesellschaftlichen Prozesse* geht, in denen *Vergangenheit reproduziert wird*“ (2009: 32-33, vgl. auch 39; Hervorhebung vom Autor). Die Vorstellung vom Gedächtnis als veränderliche oder uneinheitliche Struktur wird anscheinend ebenfalls von Robert Dillon bei seiner Darlegungen des Konzeptes des kollektiven Gedäch-

²⁰ Andere Sprachen verfügen hinsichtlich der Bedeutung oder der Zahl der in Frage kommenden Wörter über andersartige Ausdrucksformen. Ein passendes Beispiel ist die englische Sprache, in der es für das Wort „erinnern“ mehr Alternativen als in der deutschen Sprache gibt (z. B. *remember, recall, recollect, reminisce*), während für „Erinnerung“ wie „Gedächtnis“ meistens das Wort *memory* gebraucht wird (vgl. Berek 2009: 33-34).

nisses im folgenden Satz ausgedrückt: „Memory, in fact, is constantly in revision and modification“ (2010: 9).

Ungeachtet der von Erll postulierten weitgehenden Einigkeit hinsichtlich der von ihr präsentierten Begriffsbestimmung (vgl. 2011a: 7, siehe Zitat oben), bevorzugt die vorliegende Arbeit gerade bei der Analyse eine Mischung aus den oben vorgestellten Kategorisierungen, anstatt eine der dargelegten Begriffseinteilungen gänzlich zu übernehmen. Eine Differenzierung zwischen der kollektiven Erinnerung und dem kollektiven Gedächtnis wird dennoch beibehalten. Bei der ersten Kategorie wird keine genaue Scheidung zwischen Erinnern und Erinnerung vorgenommen und Erinnern/Erinnerung als Prozess begriffen. Hingegen wird bei dem kollektiven Gedächtnis Wertsch' und Roedigers Darlegung präferiert, womit dieses Konzept als statische (kulturelle) Wissensbasis oder ein von einer Kultur von Individuen geteilter Wissensfundus ausgelegt wird (vgl. 2008: 319). Dies hat in erster Linie heuristische Gründe im Hinblick auf die Analyse der *einzelnen* Dokumentationen. Die Dokumentationen präsentieren allgemein eine Menge historische sowie für den Themenkomplex des kollektiven Gedächtnisses relevante Sachverhalte, so dass es sich anbietet, das kollektive Gedächtnis in den einzelnen Dokumentationen als von einer Kultur (von Individuen) geteilte statische Wissensbasis zu konzipieren.²¹ Es ist mit anderen Worten bei der Analyse, bei der jeweils fast immer *eine* der Dokumentationen oder Doku-Serien in den jeweiligen Unterkapiteln des Hauptteils untersucht wird, dienlich, den „gedächtnisrelevanten“ Inhalt in einer der jeweiligen Dokumentationen erst einmal als statische Wissensbasis anzusehen. Beim späteren Gesamtvergleich in der Zusammenfassung ist es dann möglich festzustellen, ob und wie sich die einzelnen Darstellungen in der Verwendung und Modellierung dieser Inhalte unterscheiden.

Diese Definition des kollektiven Gedächtnisses ermöglicht Vergleiche mit dem von dem Literaturwissenschaftler Michael Titzmann verwendeten Begriff des *kulturellen Wissens*, welches er als „[die] Gesamtmenge aller von den Mitgliedern einer *Kultur*, das heißt in einer bestimmten *Zeitphase* [...] in einem bestimmten *Raum* [...], für wahr gehaltenen *Propositionen*“ bestimmt (2013a: 94, Hervorhebungen vom Autor). Die sich auf eine ähnliche Begriffsbestimmung Titzmanns stützende Petra Grimm lehnt allerdings eine Gleichsetzung dieses Begriffs mit dem Konzept des *Weltwissens* ab, „für dessen Repräsentation die kognitive Psychologie und die Künstliche-Intelligenz-Forschung Erklärungsmodelle entwickelt haben (‘schemata‘, [...] ‚mental models‘ [...])“ (1996: 194-195, FN 375). In dieser Arbeit soll diese Abgrenzung wiederum nicht weiter beachtet werden. Obwohl Titzmann zwischen dem von nahezu allen Kulturmitgliedern geteilten allgemeinen und dem gruppenspezifischen kulturel-

²¹ Es muss noch einmal betont werden, dass die Arbeit das kollektive Gedächtnis in erster Linie als Metapher ansieht, die man nicht mit dem Gedächtnis eines Individuums gleichsetzen darf.

len Wissen oder intrakulturell umstrittenen bzw. rivalisierenden und spezialisierten Wissensmengen differenziert sowie weitere Bestimmungen vornimmt, ist es trotzdem möglich, das Konstrukt des kollektiven Gedächtnisses auf das Konzept des kulturellen Wissens zu übertragen, denn mit Letzterem ist nie das Wissen eines Individuums, sondern immer das für wahr gehaltene Kollektivwissen gemeint, unabhängig davon, ob es tatsächlich wahr ist oder in einer Kultur entweder der Kategorie des Glaubens oder des Wissens zugeordnet wird (vgl. 2013a: 94-95f., 99f., 2003b: 3057f.). Berücksichtigend, dass das kollektive Gedächtnis in dieser Arbeit als statische Wissensbasis von in einer Kultur geteilten Inhalten aufgefasst wird, ist folglich ein auf die Vergangenheit (speziell der eigenen Kultur) bezogenes kulturelles Wissen mit der Konzeption des kollektiven Gedächtnisses gleichzusetzen.

Hinsichtlich des kollektiven Gedächtnisses und der Erinnerungskulturen im Kontext des kulturwissenschaftlichen Interesses äußert sich Erll wie folgt: „Kollektives Gedächtnis ist der Fokus kulturwissenschaftlicher Neugier, Erinnerungskulturen sind ihr Untersuchungsgegenstand“ (2011a: 7). Übertragen auf diese Arbeit sind die Länder Großbritanniens oder deren Bevölkerung die prinzipiellen Erinnerungskulturen, da in Britannien/England produzierte Dokumentarfilme über die britischen/englischen Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts analysiert werden. Trotzdem ist diese Arbeit nicht an einer Rekonstruktion des kollektiven Gedächtnisses Großbritanniens anhand dieser Erinnerungskultur/en interessiert, wie schon in der Einleitung verdeutlicht wurde. Stattdessen sind die Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit die Inhalte von historischen Dokumentationen der jüngeren Gegenwart und ihre mediale Repräsentation der Vergangenheit bzw. der Zeit der Bürgerkriege. In dieser Arbeit werden daher die dem Themenkomplex des kollektiven Gedächtnisses zuzuordnenden Inhalte der Dokumentarfilme mit Hilfe dieser Definition untersucht. Alle Untersuchungsgegenstände, die im Zusammenhang mit der Theorie des kollektiven Gedächtnisses und der Medialität des Gedächtnisses stehen, werden also noch stärker in den Mittelpunkt gerückt.

2.2. Medialität des Gedächtnisses

2.2.1. Medien und Gedächtnis

Der Entwickler der strukturalistischen Grenzüberschreitungstheorie Juri M. Lotman legt zusammen mit Boris A. Uspenskij die Medienabhängigkeit des kollektiven Gedächtnisses nahe, indem sie im Essay *Zum semiotischen Mechanismus der Kultur* von einem „nicht-erblich vermittelte[n] Gedächtnis eines menschlichen Kollektivs“ (1986 [1978]: 856, zit. n. Erll 2011a: 115) ausgehen. Das kollektive Gedächtnis ist also in der kulturwissenschaftlichen For-

schung ein von biologischen Prozessen wie der Vererbung abgekoppeltes Kulturphänomen und damit auf Medien angewiesen, da die zum biologischen Gedächtnis gehörenden Inhalte auf Medien ausgelagert, jedoch auch individuell aufgrund von Medienrezeption internalisiert werden. Erst die Repräsentation und Distribution auf medialer Ebene sorgt dafür, dass persönliche bzw. individuelle Erinnerungen kollektive Relevanz erlangen (vgl. Erll 2011b: 126). Damit ist das Kollektivgedächtnis von Medien als Transformatoren wie Vermittlungsinstanzen abhängig (vgl. Erll 2011a: 137). Logischerweise ist Medialität im medien- und geisteswissenschaftlichen Diskurs ein konstitutioneller Teil des Gedächtnisses (vgl. Borsò 2001: 25) oder „eine konstitutive Eigenschaft von Erinnerung“ (Jäger 2011: 81). Astrid Erll hebt die Abhängigkeit des kollektiven Gedächtnisses von Medien in sozialen bzw. kulturellen Kontexten noch einmal deutlich hervor:

Die Konstitution und Zirkulation von Wissen und Versionen einer gemeinsamen Vergangenheit in sozialen und kulturellen Kontexten werden erst durch Medien ermöglicht: durch mündliche Sprache, Buch, Fotografie und Internet etwa. Auf kollektiver Ebene ist Gedächtnis stets medial vermittelt bzw. [...] wird es oftmals überhaupt erst medial konstruiert. (2004: 4)

Die Art und Weise, wie Vergangenheit vermittelt wird, basiert insgesamt auf den jeweils in einer bestimmten Gesellschaft zum Einsatz kommenden Medien, welche durch ihren Wandel in der Geschichte die Struktur oder Erscheinungsform des kulturellen/kollektiven Gedächtnisses beständig änderten, so dass sich beispielsweise nach dem Übergang von der Oralität zur Schriftlichkeit oder vom Druck zu visuellen und digitalen Medien Speicher- und Funktionsgedächtnisse herausbildeten, die wiederum stetigen Veränderungen unterworfen sind (vgl. A. Assmann 2004: 49f.). Folglich ist es aufgrund der Medienabhängigkeit dieser Formen des Vergangenheitsbezugs bzw. des kulturellen Gedächtnisses nicht überraschend, die Geschichte des kollektiven Erinnerns mit einer Mediengeschichte in Verbindung zu bringen (vgl. Erll 2011a: 140-143).

Ein Problem hinsichtlich der Medialität des Erinnerns sind aber die Definition von Medien und die oftmals unterschiedlichen Verwendungen oder Konnotationen des Medienbegriffs in den jeweiligen wissenschaftlichen Disziplinen sowie das Vorhandensein einer Vielzahl an Medientheorien in der Forschung (vgl. Faulstich 2004: 13-19). Aus diesem Grund unterbreitet Siegfried J. Schmidt den Vorschlag, ‚Medium‘ als ‚Kompaktbegriff‘ zu definieren, und regt dabei an, vier verschiedene Komponenten – (semiotische) Kommunikationsinstrumente, Medientechnologie, sozialsystemische Institutionalisierung und Medienangebot – zu berücksichtigen (vgl. 2000: 93-95). Obwohl auch Astrid Erll sich mit Blick auf das kollektive Gedächtnis an Schmidts Konzeption und Terminologie orientiert, unternimmt sie einige Modifikationen, indem sie unter anderem zwischen der materialen und sozialen Dimension unterscheidet (vgl. Erll 2011a: 145-150). Unter die Kategorie der materialen Dimension fallen

bei ihr Externalisierungsmittel bzw. *semiosefähige Kommunikationsinstrumente*, die für die Entstehung eines Kollektivgedächtnisses essentiell sind. Zu diesen gehören das Bild, die orale Sprache, Schrift oder Ton, die für die räumliche Verbreitung sowie Speicherung von Inhalten über lange Zeitabschnitte hinweg nötigen (und sich z. T. signifikant verändernden) *Medientechnologien* und *konkreten Gedächtnismedienangebote* wie klassische Werke (z. B. Homers *Ilias*, Shakespeares *Hamlet* oder Goethes *Faust*), archivierte Quellen oder in Familienalben aufbewahrte Fotos, welche sich als *kulturelle Objektivationen* zu wirkungsvollen Medienangeboten entfalten. Im Gegensatz dazu ist auf der Ebene der sozialen Dimension die soziale *Institutionalisierung* des Gedächtnisses zu finden und es wird zwischen *produktionsseitiger* und *rezeptionsseitiger Funktionalisierung* unterschieden. Erstere deckt die intendierte Produktion/Distribution von Erinnerungsprozesse erzeugenden Medien durch Architekten, Autoren, Bildhauer, Filmemacher, Fotografen, Gesellschaften, herrschende Klassen, Historiker oder Maler ab, während letztere die Rezeption bzw. Nutzung von als Träger eines kollektiven Gedächtnisses angesehenen Medien durch Kollektive/Gruppen von Menschen umfasst (vgl. ebenda, Erll 2004: 14-18). Dieses Modell wird zwar von Martin Zierold – wegen der Systematisierung und der hiermit verbundenen Gefahr, die integrative Perspektive oder das auch von Erll erwähnte reale Zusammenspiel zwischen den unterschiedlichen Dimensionen bzw. Komponenten in den Hintergrund treten zu lassen – kritisch betrachtet, doch werden Erlls theoretischer Ansatz und ihr Konzept in Zierolds medienwissenschaftlichen Überlegungen prinzipiell geteilt, da die im Rahmen der Medialität des Erinnerns bedeutsame Rezeptionsseite hier zum Tragen kommt (vgl. 2006: 161-165).

Die Rezeptionsebene wie die Produzentenebene bilden im gedächtnistheoretischen Diskurs zweifellos einen integrativen Bestandteil. Beide „leisten [nämlich] aktive Konstruktionsarbeit – bei der Entscheidung darüber, welchen Phänomenen überhaupt gedächtnismediale Qualitäten zugeschrieben werden sowie bei der Auswahl und Enkodierung und/oder bei der Dekodierung und Deutung des zu Erinnernden“ (Erll 2004: 19). In diesem Zusammenhang ist darüber hinaus ein kurzer Überblick über die Rolle der Medien bei der Verbreitung von Informationen allgemein lohnenswert. Laut einem Beitrag von Vittoria Borsò zu Medialität und Gedächtnis entsteht ein ‚Artikulationsraum des Dazwischens‘ (d. h. z. B. zwischen Individuum und Gesellschaft etc.), der sich durch eine Dynamik im Medium oder im Medialen auszeichnet: „Denn aus der Materialität des Medialen gehen Artikulationen hervor; umgekehrt differenzieren und transformieren sich Medienformen im Raum der Materialität“ (2011: 112). Aleida und Jan Assmann betonen deutlich die große Bedeutung der Medien in Bezug auf die Vermittlung von Informationen: „Alles, was über die Welt gewußt, gedacht und gesagt wer-

den kann, ist nur in Abhängigkeit von den Medien wißbar, denkbar und sagbar, die dieses Wissen kommunizieren“ (1990: 2, zit. n. Erll 2011a: 138). Die Medien sind hierbei keine wertneutralen „Behältnisse von Gedächtniszeichen“, sondern konstruieren „Welten des kollektiven Gedächtnisses“ (Erll 2011a: 139, vgl. 137f., 150). Neben der Konstruktion von Vergangenheitsversionen verbunden mit Werten, Normen sowie Identitätskonzepten nach dem Maßstab ihres jeweiligen gedächtnismedialen Leistungsvermögens hinterlassen Gedächtnismedien zudem ‚Spuren‘ an den mediengestützten Inhalten oder Erinnerungsakten (vgl. Erll 2004: 5-6).

Medien wirken ferner auf die unterschiedlichen Dimensionen des kollektiven Gedächtnisses ein. Der mediale Einfluss kann in diesem Kontext extrapoliert werden, wenn man neben der sozialen Ebene des Erinnerns oder den kollektiven Repräsentationsmethoden die kognitive Seite und die soziokulturelle Prägung der einzelnen Individuen mit einbezieht (vgl. Erll 2011b: 125). Ein treffendes Beispiel dafür sind die bei der Informationsverarbeitung im individuellen Bewusstsein als Strukturmatrizen fungierenden kulturellen Rahmen (vgl. Welzer 2008: u. a. 158-161, 186-7). Diese ähneln den vorher erwähnten, von Maurice Halbwachs postulierten *cadres sociaux* – den sozialen Bezugsrahmen oder den die menschlichen Erinnerungen sowie Wahrnehmungen lenkenden Denkschemata – oder den von dem britischen Psychologen Frederic C. Bartlett populär gemachten kulturspezifischen narrativen Schemata (vgl. z. B. Erll 2011a: 17, 19-20, 24, 2009: 216; Foster 2009: 11-12). Wie beispielsweise der ebenfalls Halbwachs und Bartlett anführende Sozialpsychologe Harald Welzer betont, leisten bei der Informationsverarbeitung die mit Hilfe der Medien transportierten narrativen Segmente, Geschichten oder Vergangenheitsversionen einen erheblichen Beitrag (vgl. Welzer 2008: 158-161, 170-172 185-194, 2010: 286-287; Erll 2011a: 195f.). Um das zu veranschaulichen, sei mit Verweis auf Welzer an dieser Stelle auf Erlebnisse aus modernen Kriegen erinnert. So übernehmen Kriegsteilnehmer bzw. Soldaten in ihrer individuellen Wahrnehmung oder Erinnerung nicht selten filmische und literarische Vorlagen, Regeln oder Erlebnismuster, was aus ihren Tagebüchern, Briefen und Autobiographien hervorgeht (vgl. Welzer 2008: 187). Dieses Adaptieren von vorgefertigten Erlebnissen oder kulturellen Rahmen ist letzten Endes ein Vorgang eines zirkulären Prozesses:

Denn wenn sich zum Beispiel Sequenzen aus Spielfilmen als passend für die Konstruktion von „selbsterlebten“ Kriegsgeschichten erweisen, dann auch deswegen, weil sie vielleicht umgekehrt eine Art gemeinsame Summe von Erlebnis- und Erfahrungsfragmenten bilden, die vielen ehemaligen Soldaten so oder ähnlich, vollständig oder in Teilen, tatsächlich begegnet sind. (ebenda)

Die Wahrnehmung und die Interpretation des individuellen Bewusstseins von bestimmten (gegenwärtigen) Vorkommnissen folgen demgemäß spezifischen medial übermittelten Mustern, mit denen die sich selbst an Erzählstrategien haltenden Medieninhalte die Wahrneh-

mungsprozesse beeinflussen und nicht nur Vergangenheitsversionen transportieren (vgl. ebenda: 186-187). All die erwähnten Aspekte belegen einmal mehr die Bedeutung von Narration und kulturellen Rahmen in Verbindung mit den unterschiedlichen Erinnerungsdimensionen wie dem kollektiven und individuellen Gedächtnis oder den in den Medien konstruierten Vergangenheitsrepräsentationen (vgl. z. B. auch Erll 2009: 213, 216, 219-221; Andres et al. 2010: 12f.). Des Weiteren wird deutlich, wie persönliche Erinnerungen auf die mediale Darstellung sowie Verbreitung angewiesen sind, damit sie zu kollektiver Relevanz gelangen, und wie Medien eine Schnittstelle zwischen individueller bzw. kognitiver und sozialer Dimension darstellen (vgl. Erll 2011b: 126). Das kollektive Gedächtnis konstituiert sich daher aus dem „doppelten Prozess der medialen Externalisierung und Internalisierung, der Auslagerung von Inhalten des biologischen Gedächtnisses auf Medien einerseits und deren individuelle Aneignung durch Medienrezeption andererseits“ (ebenda).

Die vorhin ebenfalls genannten medialen Rahmen sind bedeutende Elemente im Konzept der *Prämediation*, da der Begriff sich auf die von den – in einer Gesellschaft existierenden – Medien generierten Schemata für zukünftige Erfahrungen und deren Repräsentationen bezieht (vgl. Erll 2010b: 392): „Prämediation [...] bedeutet, dass Medien, die in einem gegebenen Kontext zirkulieren, Schemata für zukünftige Erfahrung bereitstellen – für deren Antizipation, Repräsentation und Erinnerung“ (Erll 2011a: 167). An dieser Stelle sollte wieder auf die Darstellungen der Kriegserlebnisse von Soldaten beispielhaft aufmerksam gemacht werden. Schließlich haben die Soldaten in ihren Kriegserlebnissen narrative Versatzstücke aus medial verbreiteten Kriegsgeschehnissen verarbeitet (siehe oben; vgl. Welzer 2008: 187f., 2010: 287). Beispielhaft zeichnet Astrid Erll nach, wie sich Bilder oder Modelle aus vorigen Kriegen in Repräsentationen nachfolgender Kriege nachweisen lassen: „[...] Darstellungen der Kolonialkriege [prämediatisierten] etwa den Ersten Weltkrieg; und die Narrative und Ikonen des Ersten Weltkriegs wiederum wurden als Modelle benutzt, um die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs sinnhaft zu deuten“ (2011a: 167). Medien eignen sich außerdem als einflussreiche Prämediatoren, da sie in der Lage sind, eine Reihe von Feldern wie Kunst, Mythologie, Religion oder Recht in die von ihnen produzierten Schemata zu integrieren (vgl. ebenda, Erll 2010b: 393). Prämediation umfasst auf gewisse Weise insgesamt die Auswirkung sowie gleichzeitig den Startpunkt der medialisierten Erinnerungen (vgl. ebenda). In den Darstellungen der Dokumentarfilme über die britischen Bürgerkriege werden sowohl Schemata generiert als auch benutzt. Jedoch werden in manchen der Dokumentationen darstellungsbezogene Schemata aus modernen Kriegen (d. h. dem Ersten und auch Zweiten Weltkrieg) ge-

braucht, um die Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts zu rekonstruieren. Hinsichtlich dieser Darstellungsweisen wäre in diesem Kontext der Begriff ‚Prämediation‘ fraglich.

Während für die Prämediation in erster Linie die medial vermittelten narrativen bzw. kulturellen Rahmen im Mittelpunkt stehen, werden beim Konzept der *Remediation* auch die unterschiedlichen Medien an sich thematisiert (vgl. u. a. Erll 2011b: 127f.). Der von David Jay Bolter und Richard Grusin verwendete Begriff wird von ihnen folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „Defined by Paul Levenson as the “anthropotropic“ process by which new media technologies improve upon or remedy prior technologies. We define the term differently, using it to mean the formal logic by which new media refashion prior media forms“ (2002: 273). Video- und Computerspiele integrieren z. B. Filmsequenzen oder dienen als Inspiration für Filminhalte, das World Wide Web absorbiert bzw. inkorporiert nahezu jedes visuelle und textuelle Medium, wobei auch umgekehrt ältere Medien neuere remedialisieren (vgl. ebenda: 46-47; Erll 2011b: 127). Insofern stellen unter anderem Medienprodukte und Medientechnologien Bezugsobjekte der Remediation dar, die sich nicht auf Ikonen oder Narrative beschränken (vgl. Erll 2010b: 394).²² Allgemein muss man festhalten, dass das Bezugnehmen, Kommentieren, Reproduzieren und/oder Ersetzen von Medien durch andere Medien oder die schon in zurückliegenden Jahrhunderten nachweisbare Remediation ein integraler Prozess von Medien ist (vgl. Bolter et al. 2002: 11, 55; Erll 2011a: 165): „Genauso wie kulturelle Erinnerung jenseits von Medialität nicht existiert, so sind auch Gedächtnismedien ohne Remediation nicht denkbar. Jede Repräsentation der Vergangenheit bezieht sich auf verfügbare Medientechnologien, auf bereits existente Medienangebote und medienspezifische Darstellungskonventionen“ (Erll 2011b: 129, vgl. 128-129). Folglich sind in Dokumentationen so genannte Reenactment-Szenen oder nachgestellte Szenen neben remedialisierten Bildern, Portraits oder anderen historischen Quellen Beispiele für Remediation, wie Erll mit Verweis auf *docu-fictions* andeutet (vgl. ebenda: 130, 2011a: 165-166). Solche historischen Rekonstruktionen sind trotz der kritischen Stimmen seit den 1990ern in historischen TV-Dokumentationen üblich, dramatisieren die präsentierten Inhalte oder Narrative und berühren außerdem Fragen bezüglich historischer Genauigkeit, Realismus sowie Authentizität²³ (vgl. de Groot 2009: 110-113; Dillon 2010: 105-106).

²² Astrid Erll beschreibt Remediation folgendermaßen: „Bei Remediation handelt es sich [...] um verschiedene Formen des Bezugs eines Mediums auf vorgängige Medientechnologien, medienspezifische Formen, Inhalte und Ästhetiken“ (2011b: 128).

²³ Weil die Dokumentarfilme mit ihrer Thematisierung der Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts in ihren Darstellungen außerdem die Militärgeschichte berühren und häufig Spielszenen oder Reenactment-Szenen von historischen Geschehnissen oder gesellschaftlichen Zuständen sowie von Schlachten oder Soldaten präsentieren, werden Schauspieler in frühneuzeitlicher Kleidung vor möglichst historisch wirkender Kulisse mit Waffen und/oder anderen Exponaten dieser Zeit gezeigt. Diese Sachverhalte und Objekte fungieren dabei als Authentizitätssignale

Gerade die Authentizität stellt einen Aspekt der „doppelte[n] Logik der Remediation“ dar, die widersprüchliche Tendenzen aufweist. Sie ist gekennzeichnet durch ein dauerhaftes „Oszillieren zwischen Unmittelbarkeit und Hypermedialität (immediacy/hypermediacy), zwischen Transparenz und Opazität, zwischen der Erzeugung von ‚Realitätserfahrung‘ und ‚Medialitätserfahrung‘“ (Erl 2011a: 165). Mit anderen Worten wird nach Bolter, Grusin sowie Erl für den Rezipienten eine illusionäre Vorstellung der Unmittelbarkeit zum präsentierten Sachverhalt oder Objekt erzeugt bzw. in Bezug auf das behandelte Thema dieser Arbeit ein Fenster zur vergangenen Zeit oder ein authentischer Einblick in die Vergangenheit und eine authentische Aura hergestellt, wodurch die Medialität für den Mediennutzer aus dem Blick gerät. Jedoch repräsentiert jede Remediation gleichzeitig eine Form der so genannten Hypermedialität, welche die Medialität wiederum ins Bewusstsein des Rezipienten ruft (vgl. Bolter et al. 2002: 5f., 19; Erl 2011a: 165-166, 2011b: 128-129f.). In den historischen Dokumentarfilmen wird diese doppelte Logik der Remediation offensichtlich durch die remedialisierten zeitgenössischen Bilder oder Portraits veranschaulicht. Durch sie entsteht erst eine Vorstellung der Unmittelbarkeit. Aber zur gleichen Zeit verdeutlichen bestimmte Aspekte (d. h. die Perspektive, der Off-Kommentar, der Sound oder das Heran- bzw. Wegzoomen) deren Medialität. Es ist Ziel dieser Arbeit, die remedialisierten Elemente in den Dokumentarfilmen herauszuarbeiten und ihre Funktion aufzuzeigen, vornehmlich weil „Remediation [...] die Tendenz [hat], Erinnerung zu verfestigen, indem sie bestimmte Topoi, Narrative und Ikonen der Vergangenheit erzeugt und stabilisiert“ (Erl 2011a: 166). Jedoch wäre – im Sinne von Bolter und Grusins Definition – eine Unterscheidung zwischen Remediationen im engeren Sinne (d. h. remedialisierten Illustrationen, Bildern oder Quellen) und strukturellen Remediationen (d. h. Topoi, Narrativen) angemessen.

Nachdem in den vorherigen Abschnitten die Relevanz der Prä- und Remediation ausgeführt wurde, sind nun auch Fragen bezüglich der Funktionen der Medien wichtig. Zu den Hauptfunktionen der Gedächtnismedien zählt die Speicherung von Inhalten (vgl. ebenda: 151; Rieger 2001: 550-553). Darüber hinaus verfügen Medien über (audio-)visuell oder textuell übermittelte mediale Abrufhinweisen bzw. cues (vgl. Echterhoff 2004: 66-67). So dienen Medien als Abrufreize, die die (Re-)Konstruktion von zurückliegenden Ereignissen anregen (vgl. Erl 2011b: 125). Daneben werden Medien für die Verbreitung oder Zirkulation von Erinnerungen funktionalisiert, was besonders bei Massenmedien der Fall ist; Speicherung, Abruf und Verbreitung/Zirkulation sind demnach die drei Funktionen von Medien des kollektiven Gedächtnisses (vgl. Erl 2011a: 151-153).

bzw. noch heute in Museen als sicht- und greifbare Symptome historischer Wirklichkeit und damit als Differenzmarker zur Gegenwartskultur.

2.2.2. Dokumentationen: Definition und Status als Medium des kollektiven Gedächtnisses

In diesem Unterkapitel soll auf die Medialität des Gedächtnisses in Dokumentationen eingegangen werden. Vorher ist es jedoch sinnvoll, dieses filmische Genre zu definieren. „Dokumentation“ leitet sich von dem Nomen „Dokument“ ab, das sich seit dem 15. Jahrhundert im Sprachgebrauch befindet und klar mit der Erfindung der Druckerpresse sowie den daraus resultierenden umfangreichen Aufzeichnungen von Ereignissen oder Transaktionen in Verbindung steht. Das daraus abgeleitete Verb wird seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Europa verwendet, als sich dort die *print culture* etablierte (vgl. Paget 2011: 144). Der Ursprung ist im lateinischen *docere* (dt. lehren) auszumachen (vgl. Ellis et al. 2005: 3). Doch schon früh taucht das Wort bzw. die Tätigkeit des Dokumentierens im Zusammenhang mit „Beweis“ oder dem Objektivieren von Beweisen auf (vgl. Paget 2011: 144). Filmaufnahmen von Ereignissen des realen Lebens wurden im 19. Jahrhundert als *documentaries* bezeichnet, während in Frankreich Reisefilme als *documentaires* galten. In seiner Rezension über Robert Flahertys Film *Moana* schrieb John Grierson in der *New York Sun* vom 8. Februar 1926 zum ersten Mal im angloamerikanischen Raum von einem „documentary value“ (vgl. Paget 1990: 33-34; J. E. Müller 1995: 127-128; Aufderheide 2007: 3). Der tatsächliche Beginn des Dokumentarfilms könnte aber allgemein mit Verweis auf seine Vorformen oder Ursprünge auf die Entstehung des Films an sich datiert werden (vgl. Ellis 2005: 6).

Der Begriff des Dokumentarischen ist laut Sandra Schillemans sehr vage und auch John Griersons klassische Definition von dem Dokumentarfilm als „the creative treatment of actuality“ (zit. n. de Groot 2009: 149) wirft Probleme auf, da sich die Frage ergibt: „Steht ‚Kreativität‘ für einen ästhetischen Ansatz, meint man mit ‚Umgang‘ Deskription oder Interpretation, handelt es sich um Nachahmung, Wiedergabe oder Darstellung von ‚Realität‘ ...?“ (1995: 15) Angesichts dieser Fragen gelangt Heinz-B. Heller in Anlehnung an Alexander Kluges Definition des Dokumentarfilms zu einer klaren Feststellung: „Ein qualitativer ästhetischer wie kognitiver Mehrwert kommt dem Dokumentarfilm erst zu, wenn er sich als das zu erkennen gibt, was er tatsächlich ist: nicht naturwüchsige Widerspiegelung von Realität, sondern eine mediale Konstruktion von Wirklichkeit“ (1995: 98). Allein die notwendigerweise vorhandene Struktur der Dokumentarfilme wie aller Mediengenres untergräbt jeden Anspruch, ein objektives Fenster zur Welt zu sein (vgl. MacQueen 1998: 127). Die Inhalte von filmischen Dokumentationen müssen demzufolge als mediale Konstruktionen gelten, die versuchen, Dinge der „realen“ Welt abzubilden. Folglich sind Dokumentationen weder mimeti-

sche „Transmitter“ der Wirklichkeit noch Fenster zum realen Leben, sondern liefern vielmehr bloße Interpretationen oder im figurativen Sinn ein „Bild“ der Wirklichkeit (vgl. dazu Aufderheide 2007: 2; auch de Groot 2009: 149f.). Das wird auch bei der Produktion von Dokumentationen deutlich: Wie andere Medienformen werden sie als Mediationen der Realität eingestuft und auch das Thema einer Dokumentation, die Entscheidungen, welche Geschichte für wen und zu welchem Zweck erzählt wird oder welcher Materialien, Einstellungen und Interviews sich ein Filmemacher sowie seine Crew bedienen, sind wie bei anderen Medienproduktionen ein Resultat spezieller Selektions- oder Entscheidungsprozesse (vgl. MacQueen 1998: 122, 126-127; Aufderheide 2007: 2).

Dokumentarfilme bergen das (beabsichtigte) Potenzial, bestimmte – zum Teil debattierte, umstrittene wie umkämpfte – Sachverhalte nicht nur darzustellen, sondern sie auch zu evaluieren bzw. kritisch zu beleuchten (d. h. gegen die gezeigten Gegebenheiten kritisch Stellung zu beziehen oder diese zu verteidigen und zu rechtfertigen), Lösungsvorschläge anzubieten, Rezipienten für gewisse Aspekte zu begeistern sowie sie zu ermutigen oder davon abzubringen, für spezielle Standpunkte einzutreten. Darüber hinaus können Dokumentarfilme bestimmte (historische) Gruppen von Personen positiv oder negativ darstellen und deshalb allgemein die Zuschauer von bestimmten Einstellungen überzeugen. Dabei hängt jede Dokumentation bei der medialen Vermittlung ihrer Themen an einer speziellen Sichtweise und ist demgemäß eine Stimme unter mehreren, sodass verschiedene Dokumentationen das gleiche Thema aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten können (vgl. Nichols 2001: 67-72, 80). Dennoch verfolgen Dokumentationen einen Wahrhaftigkeitsanspruch und der Rezipient kann von ihnen eine faire sowie ehrliche Repräsentation (von Erfahrungen) der Wirklichkeit erwarten (vgl. Aufderheide 2007: 2-3). In erster Linie haben sie die Intention, auf welche Art und Weise auch immer, faktische Informationen über die „reale“ Welt und bestimmte Sachverhalte zu präsentieren, egal ob sie dabei unverlässlich, ungenau oder irreführend sind: „Every documentary aims to present factual information about the world, but the ways in which this can be done are just as varied as for fiction films [...]. An unreliable documentary is still a documentary. Just as there are inaccurate and misleading news stories, so there are inaccurate and misleading documentaries“ (Bordwell et al. 2008: 338-339). Allgemein sind Dokumentationen im Spannungsverhältnis zwischen Repräsentation und Realität anzusiedeln (vgl. Aufderheide 2007: 9-10). Diese Filme und ihre Inhalte sind ferner immer mit dem Prozess der „Faktenproduktion“ verbunden (vgl. Chaney et al. 1986: 30) und gehören der filmischen

Textsorte der Nicht-Fiktion²⁴ an (vgl. Borstnar et al. 2002: 48-50). Dokumentationen bereiten ihren Inhalt aber als Geschichten mit der üblichen narrativen Struktur – Anfang, Mittelteil und Ende – auf (vgl. z. B. MacQueen 1998: 131; Aufderheide 2007: 12). Somit verfügen Dokumentarfilme einerseits über eine Erklär- sowie andererseits über eine Erzählfunktion (vgl. dazu Fischer 2009: 193).

Neben der Voice-Over-Erzählung, der Wahl der Kameraeinstellung, einer Mischung aus (Experten-, Zeitzeugen-)Interviews sowie Archivmaterial oder Archivaufnahmen, abgefilmten bzw. remedialisierten Fotos, Bildern und Quellen und dem Filmen verschiedener Orte oder von repräsentativen Objekten steht Filmemachern von Dokumentationen und speziell historischen Dokumentarfilmen eine ganze Reihe von Mitteln für die mediale Visualisierung, Konstruktion und auch Dramatisierung des Faktischen zur Verfügung: Hintergrundmusik, Kamera- und Soundeffekte, Computeranimationen, visuelle Codes, *editing*, Reenactment-Szenen etc. (vgl. MacQueen 1998: 127-31; Aufderheide 2007: 10-11, 91-92; de Groot 2009: 109-116; Korte et al. 2009: 38; Dillon 2010: 94f.). Normalerweise ist ein extradiegetischer (Off-)Erzähler zu vernehmen und trotz der variierenden Distanz zwischen Erzähltem und Erzähler dominiert die Außenansicht gegenüber der so genannten Innensicht. Nichtsdestotrotz können auch heterodiegetische Erzähler, welche die Narrative „im Bild“ präsentieren, und in die Geschichten eingebettete intradiegetische Erzähler vorkommen (vgl. Müller 2013: 321). Diese Sachverhalte sollen in der Analyse der jeweiligen Dokumentarfilme herausgestellt und genauer beleuchtet werden. In diesem Kontext muss auch den Text-Bild-Beziehungen Aufmerksamkeit geschenkt werden. Es ist in den einzelnen Dokumentarfilmen zu prüfen, ob der *Text* oder die Aussagen des/eines Erzählers mit den im Bild präsentierten Inhalten übereinstimmt/en. So können sowohl enge/starke Text-Bild-Beziehungen oder sogar Text-Bild-Korrelationen/Bestätigungen als auch losere/schwächere Text-Bild-Verbindungen sowie Text-Bild-Widersprüche vorliegen (vgl. dazu Renner 2011: 112-113f.). Eine feinere Definition liefert Ballstaedt, indem er zwischen Kongruenz, Komplementarität und Elaboration unterscheidet. Bei der Kongruenz werden Bildkomponenten im Text benannt und beschrieben, während es sich bei komplementären Text-Bild-Beziehungen um eine Komplementarität auf inhaltlicher Ebene handelt: „Entweder enthält der Text abstrakte und unbestimmte Ausdrücke, die durch Inhalte im Bild ausgefüllt werden. Oder das Bild enthält Mehrdeutigkeiten, die durch den Text vereindeutigt werden“ (2012: 138-139). Hingegen beziehen sich der Text und

²⁴ Im Buch *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft* wird zu filmischen Textsorten Folgendes angegeben: „Die *Textsorten* des Films definieren wir als die formal-funktionalen Großformen filmischer Organisation, wie sie sich im Laufe der Film- und Fernsehgeschichte etabliert haben“ (Borstnar et al. 2002: 48; Hervorhebung von den Autoren).

das Bild bei der Elaboration nicht direkt aufeinander. Vielmehr aktivieren sowohl der Text als auch das Bild unterschiedliche Konzepte, welche der Adressat durch Schlussfolgerungen in Beziehung setzen kann (vgl. ebenda: 139). Nach diesen Ausführungen über die möglichen Text-Bild-Beziehungen in Dokumentarfilmen ist es gerade mit Blick auf das Thema dieser Arbeit geboten, auf Aspekte historischer Dokumentationen einzugehen.

Insbesondere in Bezug auf historische Dokumentarfilme ist laut Aufderheide unter anderem zu konstatieren, dass Filmemacher von Dokumentationen viel mehr Menschen erreichen als akademische Historiker. Selten aber haben sie deren Ausbildung. Teils vermeiden sie es sogar, professionelle Historiker zu konsultieren, um anscheinend keinen Raum für Diskussionen gegen das sich an ein möglichst breites Publikum richtende klare filmische Erzählen aufkommen zu lassen. Zudem stellen diese Filmemacher häufig Ereignisse (wie die Bürgerkriege im Britannien des 17. Jahrhunderts) dar, zu denen es keine Filmaufnahmen gibt. Dokumentationen, so Aufderheide weiter, produzieren außerdem visuell sowie auditiv eine Imitation der Realität, was einer impliziten Wahrheitsbehauptung gleichkommt, durch die es schwieriger für sie ist, eine mögliche alternative Interpretation darzulegen (vgl. 2007: 91-92). Indem Filmemacher sich entschließen, die Bedeutung oder die Folgen ihrer Auswahl oder ihrer Entscheidungen zu ignorieren, übernehmen sie möglicherweise eine unkritische parteiische Sicht auf die Vergangenheit oder fallen der unkritischen Vorstellung anheim, bloß über die Fakten der Vergangenheit zu berichten (vgl. ebenda: 92). Solche Details sind bei der Analyse der historischen Dokumentationen zu bedenken, wenn auch bei der Produktion der hier zu analysierenden Dokumentationen bzw. Doku-Reihen akademischer Rat eingeholt worden zu sein scheint, beispielsweise in Form von Experteninterviews, professionellem Beistand von Historikern als heterodiegetische Erzähler oder Scripts, die von Historikern verfasst wurden.

Für die deutschen Zeitgeschichtsdokumentationen sieht Fischer eine Hinwendung vom Erklären oder Generellen zum Konkreten durch das (emotionale) Erzählen von individuellen Lebens- bzw. Leidensgeschichten sowie die Betonung von Erlebnissen und Ereignissen (vgl. 2009: 193). Müller zufolge ist diese Tendenz anscheinend in der medialen Erzählung der britischen Geschichte neben anderen Charakteristika feststellbar:

Es ist nicht wirklich verwunderlich, dass Erzählungen britischer Geschichte grundsätzlich chronologisch strukturiert sind. Sie folgen aber keineswegs dem einfachen narrativen Prinzip: ‚und dann, und dann, und dann‘, sondern bemühen sich um die Verbindung von Ereignissen mit Motiven der Handelnden sowie mit gesellschaftlichen, politischen und anderen Gründen. Die Entwicklung eines entsprechend attraktiven und spannenden Handlungsverlaufs führt auch zu einer komplexen Struktur von Einzelerzählsträngen, die in die größere Erzählung einer Sendung oder ganzen Serie eingebaut werden [...]. Die üblichen Funktionen des Erzählens sind dominant, zuerst und vor allem die Konstitution und Vermittlung der erzählten Welt, zu der oft Kommentare und Bewertungen erfolgen. Damit verbunden sind die Charakterisierung der wichtigen historischen Figuren und das Heranführen der Rezipienten an deren fremde, vergangene Welt, Zeitgenossen, Normen und Weltbilder. Sympathie lenkung ist oft vorhanden, sodass keineswegs eine dominant ‚neutrale‘ Darstellungs- und Erzählweise vorherrscht. (2013: 321)

Diese Aspekte tauchen auch in den zu analysierenden Dokumentarfilmen/Doku-Reihen über die Bürgerkriegszeit im Britannien des 17. Jahrhunderts auf. Obwohl von den historischen Dokumentationen allgemein erwartet wird, wahrheitsgetreue Informationen zu liefern und dies wohl auch eine Intention von ihnen ist, sind deren Inhalte, wie bereits erwähnt, in erster Linie konstruierte Wirklichkeitsgeschichten. Sie werden in dieser Dissertation als Medien des kollektiven Gedächtnisses interpretiert. Das hat einerseits mit der schon vorher aufgezeigten Nähe zu den Hauptmerkmalen des Erinnerns (d. h. dem Gegenwartsbezug und dem konstruktiven Charakter [vgl. Erll 2011a: 7]) zu tun. Andererseits scheint ebenfalls eine Überlegung Lotmans vielversprechend zu sein, um der Bezeichnung der Dokumentarfilme als Medien des Gedächtnisses mehr Tiefe zu verleihen. Für Lotman erfüllt der Text drei Funktionen: die Übermittlung bereits existenter Informationen, das Schaffen neuer Informationen/das Generieren neuer Bedeutungen (durch den künstlerischen Text) und die Gedächtnisfunktion (vgl. 2010a: 20f.). Durch die dritte Funktion sorgt der Text für eine Verdichtung des kulturellen Gedächtnisses, schafft in gewisser Weise die Voraussetzung für die Geschichtswissenschaft und befindet sich gleichzeitig im Wechselverhältnis mit dem kulturellen Gedächtnis (vgl. e-benda: 28-29). Bei der Übertragung dieser Prinzipien auf das Medium des Dokumentarfilmes sind ein paar Modifikationen und Erläuterungen notwendig. Eine historische Dokumentation intendiert, ein Bild der vergangenen Zeit, der Welt der Vergangenheit oder eines vergangenen Ereignisses bzw. einer Persönlichkeit zusammenhängend und erzählerisch darzustellen. Auf diese Weise übermittelt sie bereits vorhandene geschichtliche Informationen gemäß den traditionellen Erwartungen an dieses Medium (vgl. z. B. Voigts-Virchow 2006: 136; Müller 2013: 302). Die Repräsentationen der Bürgerkriege liegen in den Trägermedien abgespeichert vor und können potentiell – wenn man Zugang zu ihnen hat – nach Belieben abgerufen werden. Mittels der Darstellung oder Repräsentation der Vergangenheit in zusammenhängender und erzählerischer Form werden aber im Sinne von Lotmans Überlegungen neue Bedeutungen generiert. Mit anderen Worten bleiben die Inhalte bewahrt und es wird nach Abruf eine vorgefertigte, aber konstruierte Wirklichkeitsdarstellung dieser vergangenen Ereignisse gewissermaßen generiert. Da die Bewahrung und die Generierung von Vergangenheit Lotman zufolge die beiden Merkmale des Gedächtnisses sind, ist es unter Berücksichtigung der eben genannten Aspekte möglich, die drei Funktionen des Textes in modifizierter Form auf historische Dokumentarfilme zu übertragen. Insbesondere die Gedächtnisfunktion ist für die Argumentation zugunsten der vorgeschlagenen Bezeichnung der Dokumentationen als Medien des kollektiven Gedächtnisses förderlich. Robert Dillon, der sich auch auf Dokumentarfilme bezieht, nennt dafür zusätzliche Gründe. Er geht von der Annahme aus, dass das kollektive Gedächtnis

oder die kollektive Erinnerung das Produkt einer Gruppe oder von Gruppen ist und dadurch gewisse Erinnerungsformen außerhalb des Individuums zu verorten sind. Zu kollektiven Akten des Erinnerns zählt Dillon das Fernsehen sowie das Teilen von Programmen, Nachrichten oder Meinungen. Auf dieser Grundlage kreieren Gruppen und Individuen eine „brauchbare Vergangenheit“, indem sie mit den externen Gedächtnis-/Erinnerungsquellen „interagieren“ (2010: 97). Der Diskurs in allen zugänglichen, populären Medien ist anscheinend ohnehin von großer Wichtigkeit bei kulturellen Vergewisserungen, gesellschaftlicher Konsensbildung und sich hauptsächlich im jeweiligen Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft herauskristallisierenden Erfahrungen (vgl. Kraah 2001: 5). Sicherlich repräsentieren Dokumentationen solche populären Medien und man kann die in den zu untersuchenden Dokumentationen verhandelten Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts wohl mit Sachverhalten wie kultureller Vergewisserung verknüpfen. Das, was laut Hans Kraah in so einer Art Kommunikation „als kollektives Wissen produziert, vermittelt und transportiert wird“ sowie auf irgendeine Weise zum Ausdruck kommt, wird „zum Inventar eines kulturellen Gedächtnisses [...] [Es sind] Bilder, Topoi, Metaphern, Mythen, die Denk-Ordnungen etablieren und so einen kollektiven Diskurs über kulturelle Erfahrungen strukturieren, erleichtern, ja erst ermöglichen“, auf Einstellungen oder Vorstellungen prägend einwirken „und Träger für deren Tradierung wie Ansatzpunkt[e] einer Auseinandersetzung mit Traditionen [werden]“ (ebenda; Hervorhebungen vom Verfasser). Auf dieser Basis ist es nicht abwegig, die historischen Dokumentarfilme als Medien des kollektiven Gedächtnisses zu bezeichnen. Neben den Charakteristika historischer Dokumentarfilme scheint auch das Herausarbeiten von Lotmans kulturtheoretischen Überlegungen für diese Arbeit durchaus sinnvoll zu sein.

2.3. Lotmans Kulturtheorie und ihr Bezug zum kollektiven Gedächtnis

Lotmans analytische Modelle stellen in dieser Arbeit nicht nur für den Hauptteil ein adäquates Analyseinventar bereit, sondern bieten auch für die Konzeption des kollektiven Gedächtnisses in der vorliegenden Arbeit fruchtbare Aspekte. Im Verlauf dieses Kapitels sind insbesondere seine kultursemiotischen Ansätze erwähnenswert. In mehreren seiner Aufsätze (vgl. z. B. „Über die Semiosphäre“ [1990]) und speziell in seinen Spätwerken *Die Innenwelt des Denkens* (2010a [2000]) sowie *Kultur und Explosion* (2010b [2000]) werden umfassende Theorien zur Kultur bzw. zur Kultursemiotik entfaltet. Allerdings begeht man nach Michael C. Frank einen Fehler, wenn man bei Lotman eine klare Trennung zwischen seinen narratologischen und kultursemiotischen Konzepten vollzieht, denn trotz der Verschiebung des Hauptakzentes in den

jeweiligen Studien überlagern sich seine Erzähltheorie und seine Kulturtheorie (vgl. 2009: 65-66 [FN: 15]). Nun muss erst einmal eine Begriffserklärung erfolgen, da keine Einigkeit darüber herrscht, was Semiotik eigentlich ist (vgl. Posner et al. 1990²⁵: 375). Laut Sottong und Müller besteht „noch keine durchformulierte und konsensfähige Theorie der Semiotik“ und „[d]ie Diskussion um den Gegenstandsbereich der Semiotik ist so alt wie die Semiotik selbst“ (1998: 11, 17 [FN 2]).

Grob definiert ist Semiotik die Theorie der (sich von technischen und biologischen Signalen sowie Anzeichen unterscheidenden) Zeichen (vgl. Krahs 2013: 15-17) oder einfach eine Zeichentheorie (vgl. z. B. Posner et al. 1990: 376, auch Sottong et al. 1998: 9ff.). In einem Interview mit Roland Posner versteht Lotman selbst die Semiotik „als eine Wissenschaft, die einen ständigen Dialog herstellt zwischen den abstrakten Modellen der Theorie menschlicher Kommunikation und der historischen Realisierung dieser Modelle in ihren vielen Varianten“ (1990: 376). Daher hat die Semiotik primär ein Interesse an der durch Zeichen vermittelten Kommunikation und nicht an physiologischen oder psychologischen Sachverhalten wie zum Beispiel dem Vorgang in den Köpfen der Teilnehmer während einer Kommunikation, der neuronalen Verarbeitung von Informationen oder den psychischen Auswirkungen eines konkreten Kommunikationsaktes (vgl. Sottong et al. 1998: 10-11). Ein Zeichen ist aus mindestens zwei Elementen zusammengesetzt, dem Signifikanten (d. h. dem physisch, empirisch und durch Wahrnehmung zu fassenden Zeichenträger) sowie dem Signifikat (d. h. „die mit dem Signifikanten verknüpfte, von ihm ‚bedeutete‘ Vorstellung“ [Krahs 2013: 18]). Ein Zeichen liegt vor, „wenn etwas für etwas anderes steht, wenn etwas über sich hinaus verweist, etwas anderes repräsentiert“ (ebenda: 16, vgl. 16-18).²⁶ Diese Zeichen fungieren Sottong und Müller zufolge zwar als Grundlage der Kommunikation, stehen aber dennoch nicht in einer materiellen, temporalen und kausalen Beziehung zu dem, was sie eigentlich bezeichnen. Sie lassen sich dementsprechend als autonom sowie arbiträr charakterisieren. Daneben sind sie

²⁵ Bei dieser Quelle handelt es sich um ein Interview, das Roland Posner 1990 mit Jurij M. Lotman geführt hat. In dieser Arbeit wird es wie eine normale Quelle zitiert. Wenn auf eine Aussage in den Fragen Posners Bezug genommen wird, erscheint als Referenz dessen Name, und wenn umgekehrt auf eine von Lotmans Antworten verwiesen wird oder diese zitiert werden, wird Lotmans Name genannt.

²⁶ Dieses Verständnis, das in dieser Arbeit favorisiert wird, geht auf Ferdinand de Saussure (1857-1913) zurück, während die Konzeption des amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce (1839-1914) eine weitere Komponente – *Referent* – einschließt, das Zeichen in diesem Kontext als dreigliedrige Struktur gedacht wird und der Signifikant zwei verschiedene Funktionen (d. h. eine Bedeutungsfunktion und eine Bezeichnungsfunktion) hat: „Der *Referent* ist diejenige Klasse von Objekten oder Sachverhalten in der Realität, auf die die Merkmale des Signifikats zutreffen und die somit faktisch oder potentiell vom Zeichen ‚bezeichnet‘ werden, da die Merkmale des Signifikats auf sie zutreffen“ (Krahs 2013: 19, vgl. 17, 19; Hervorhebung vom Autor). Für die unter anderem von Peirce stammende wissenschaftliche Tradition ist das Zeichen der Grundbestandteil jedes semiotischen Systems, während die auf de Saussures Thesen beruhende Tradition einen Gegensatz zwischen Sprache und Rede (Text) sieht. Dennoch besteht zwischen beiden Ansätzen die Gemeinsamkeit, das Einzelzeichen oder den einzelnen Zeichenbenutzer als Ausgangspunkt zu bestimmen (vgl. Lotman 1990: 287-288).

vollständig in die kulturelle Sphäre eingebettet, weshalb eine Zeichentheorie sie beispielsweise von andersartigen natürlichen, kulturellen und in anderen kommunikativen Zusammenhängen auftretenden Phänomenen unterscheiden muss. Die Semiotik betrachtet Zeichen daher als Resultat einer kulturellen Kodierung bzw. eines expliziten oder impliziten, gerade getroffenen oder sozial tradierten Konsenses von mindestens zwei Zeichenbenutzern und damit als kulturrelativ (vgl. 1998: 12-14, bes. 54, vgl. 41ff.). Weil sich der Untersuchungsgegenstand in dieser Arbeit auf einige von britischen/englischen Institutionen produzierte Dokumentarfilme über die britischen Bürgerkriege im 17. Jahrhundert beschränkt, sind fast ausschließlich die britische/englische Kultur und unter den verschiedenen Zeichentypen die nachfolgenden von Relevanz: die in den natürlichen Sprachen und der Musik bzw. in ihren Lautfolgen auffindbaren akustischen Zeichen, die im Film, im Fernsehen, in der Werbung oder in der Malerei typischen komplexen ikonischen Kodierungen und die beispielsweise in gespielten Szenen anzutreffenden gestisch-mimischen Zeichen (vgl. zu den Zeichentypen Krahs 2013: 15-16).

Da der Hauptteil der Arbeit die Inhalte der Dokumentationen über die britischen Bürgerkriege, also Medienprodukte, mit Rückgriff auf semiotische Ansätze analysiert, wäre es durchaus angebracht, von einer mediensemiotischen Untersuchung zu sprechen. Dies kann durch Krahs untermauert werden: „Ausgegangen wird in der Mediensemiotik davon, dass jeder ‚Text‘ ein Modell (von Welt) entwirft, das er im Rahmen der durch seine spezifische Medialität möglichen textuellen Verfahren ‚eigenständig‘ inszenieren kann“ (ebenda: 31, vgl. 30-31).²⁷ In Hinblick auf die Vielzahl der Medien, die vielen verschiedenen und häufig miteinander kooperierenden Zeichensysteme (Kodes, Rituale oder Sprachen jeglicher Art sowie Verkehrsregeln, Film, Internet etc.) einer Gesellschaft (vgl. Krahs u. Titzmann 2013: 11) und die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Semiotik wie zum Beispiel Literatursemiotik oder Bildsemiotik (vgl. Sottong et al. 1998: 13) ist es trotzdem vorzuziehen, im Hauptteil von einer kultursemiotischen Analyse zu sprechen. Bezeichnenderweise streicht Krahs direkt nach der oben zitierten Aussage heraus, die „Autonomie“ eines Textes als abhängig von der eigenen Kulturalität zu betrachten:

Jeder Text konstituiert sich im Rahmen der Faktoren einer (spezifischen, historischen) Kommunikationssituation und ist somit Dokument seiner Zeit, also der Entstehungszeit, der er entstammt, da der jeweilige Denkhintergrund (auf durchaus mannigfache Weise) in einen Text einfließen kann und der Text darauf zu beziehen ist. Grundlegend wird davon ausgegangen, dass Texte eine Semantik aufweisen, dass sie Bedeutung(en) transportieren/kommunizieren. (2013: 31)

Die zu untersuchenden Dokumentarfilme über die englischen/britischen Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts sind alle am Ende des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Britannien/England produziert worden. Folglich blicken diese Produktionen sozusagen von

²⁷ Unter ‚Text‘ ist in diesem Fall auch der Inhalt eines Dokumentarfilms zu verstehen.

der Gegenwart auf besondere Ereignisse der Vergangenheit oder ihrer eigenen Geschichte, entwerfen ein Bild dieser historischen Ereignisse bzw. dieser Zeit und vermitteln es im Verlauf ihrer Darstellungen. Allein wegen der präsentierten Sachverhalte ist es sinnvoll, nicht nur im Rahmen einer semiotischen Theorie die medienspezifischen Aspekte oder die mit der Medialität einhergehenden Inhalte hervorzuheben, sondern auch, wenn man die durch die Dokumentationen transportierten Repräsentationen der Vergangenheit in Betracht zieht, die Kultursemiotik, Überlegungen zur Geschichtsschreibung und vor allem Konzeptionen zum kollektiven Gedächtnis zu berücksichtigen. Um eine theoretische Grundlage zu entwickeln, die all diese Punkte vereinen kann, scheinen Jurij M. Lotmans kultursemiotischen Ideen und Modelle aus der Kultursemiotik fruchtbar und geeignet zu sein.

Obwohl Lotmans strukturalistische Konzepte Beachtung gefunden haben, ist sein Grundlagentext im englischsprachigen Raum kaum rezipiert worden und seine kulturtheoretischen Beiträge sind lange Zeit in der westlichen Welt auf wenig Resonanz gestoßen (vgl. Ruhe et al. 2010a: 384-385, 384 [FN] 5). Inzwischen haben jedoch seine Kultursemiotik sowie sein Geschichtskonzept infolge der Übersetzungen seiner Werke *Die Innenwelt des Denkens* und *Kultur und Explosion* zunehmend Anklang gefunden (vgl. Göbler 2013: 470). Es ist ein Anliegen dieses Kapitels, gerade einige seiner Gedanken zur Kulturtheorie und zur Kultursemiotik zu präsentieren und sie mit der Vorstellung des kollektiven Gedächtnisses zu verbinden. Zunächst sollte seine Auffassung zur „Semiosphäre“ erwähnt werden.

Da in Lotmans Worten „in der Wirklichkeit keine Zeichensysteme vor[kommen], die völlig exakt und funktional eindeutig und in isolierter Form für sich allein funktionieren“, schlägt er in der Zusammenfassung seines Aufsatzes „Über die Semiosphäre“ vor, „holistisch vorzugehen und die Gesamtheit aller Zeichenbenutzer, Texte und Kodes einer Kultur als semiotischen Raum anzusehen: eine „Semiosphäre“, die Zeichenprozesse ermöglicht“ (1990: 288, 287). Insgesamt erwecken seine Beschreibungen in Bezug auf die Semiosphäre den Eindruck, unscharf zu sein, denn die Semiosphäre umfasst auf der einen Seite den konkreten, in der Geographie anzusiedelnden kulturellen Raum und auf der anderen Seite den schwer fassbaren, vollständigen semiotischen Raum einer bzw. der Kultur (vgl. Ruhe et al. 2010a: 391-392; Lotman 2010a: 165).²⁸ Lotman konstruiert die Semiosphäre theoretisch in Analogie zu Vladimir Vernadskijs Konzeption der Biosphäre (vgl. z.B. Lotman 1990: 288-289, 2010a: 163-166) und meint mit der Semiosphäre den menschlichen Kulturraum (vgl. z.B. Sottong et

²⁸ Es handelt sich um einen abstrakten Raum, wobei der Raumbegriff nicht als Metapher verwendet werden sollte, da diese Sphäre dieselben Merkmale besitzt, welche ebenso einem normalen in sich abgeschlossenen Raum zugewiesen werden, und weil außerhalb von ihr kommunikative Prozesse oder Semiosen sowie neue Informationen nicht zustande kommen bzw. nicht entstehen können (vgl. Lotman 1990: 289-290).

al. 1998: 22f., 30 [FN: 3]; Frank 2009: 65 [FN: 15], 69; Decker 2013: 403): „Wie die Biosphäre, die nach der Definition von Vladimir Vernadskij einerseits die Gesamtheit und organische Einheit der lebenden Materie und andererseits auch die Bedingung für die Fortdauer des Lebens darstellt, so ist auch die Semiosphäre zugleich Ergebnis und Voraussetzung der Entwicklung der Kultur“ (Lotman 2010a: 165).

Mit dem Verständnis, dass Lotman die menschliche Kultur als deckungsgleich mit der gesamten durch Zeichen vermittelten Kommunikation ansieht, formuliert Jan-Oliver Decker eine durchaus medienbezogene Übersicht über Lotmans Semiosphäre. Ausgehend von der in bestimmten Medien und mit Hilfe von Zeichen stattfindenden Kommunikation leitet er die Herausbildung von (Teil-)Semiosphären ab, die sich aus dem Zusammenwirken von Medien, den verwendeten Zeichensystemen und den Kommunikationspartnern ergeben. Die Semiosphäre insgesamt hält er für einen dicht vernetzten kollektiven Zeichenraum, der sich begünstigt durch die Medien sowie durch die Produktion, Verbreitung und Rezeption von Zeichen zu einem kulturellen Teil-Raum entwickelt (vgl. 2013: 403-404). Daraus ergeben sich folgende Konstellationen:

Das Konzept der Semiosphäre versucht die Gesamtheit aller gleichzeitig gegebenen Texte, die diesen Texten zu Grunde liegenden Kodes und die Benutzer dieser Kodes in einem systematischen Zusammenhang miteinander zu verbinden. Dieser systematische Zusammenhang ist Kultur im allgemeinen Sinne und sind Teilkulturen im Besonderen [...]. Zum einen benutzt Lotman die Vorstellung einer Semiosphäre global für die Gesamtheit der menschlichen Kultur. Zum anderen benutzt Lotman das Konzept der Semiosphäre, um es variabel auf alle möglichen Teilkulturen zu übertragen. Diese Teilkulturen können beispielsweise nationale Kulturen sein, aber auch die einzelnen Medien einer nationalen Kultur [...]. Eine Semiosphäre grenzt sich [als selbst erhaltendes System] durch ihre spezifischen Kodes von anderen Semiosphären mit anderen Kodes ab. (ebenda: 404)

Übertragen auf den im Hauptteil zu untersuchenden Analysekorpus von englischen/britischen Dokumentarfilmen über die Bürgerkriege im Britannien des 17. Jahrhunderts und analog zu diesem Korpus ist Britannien eine solche Teilkultur bzw. Teilsemiosphäre. Das trifft sowohl auf das Britannien der Gegenwart zu, in dem die Dokumentarfilme bzw. „Texte“ produziert wurden und wahrscheinlich auch hauptsächlich verbreitet und rezipiert werden/wurden, als auch auf das in den Dokumentationen dargestellte Britannien der Vergangenheit (d. h. der Inhaltsebene). Im ersten Fall gehören die einzelnen zu analysierenden Medienprodukte der Semiosphäre des „gegenwärtigen“ Britanniens an, verfügen jedoch über einen jeweils eigenen Kode und können auch außerhalb der Teilsemiosphäre Britannien Verbreitung sowie Rezipienten finden, obwohl sie in ihren Kodesystemen über strukturelle Gemeinsamkeiten verfügen – wie die Untersuchung der Dokumentationen zeigen wird – und die Hauptadressaten oder Hauptempfänger sicherlich historisch interessierte Teile der britischen Bevölkerung sind. Hingegen sind in dem von den Dokumentarfilmen repräsentierten („vergangenen“) Britannien andere Zustände oder Begebenheiten zu verzeichnen. Es werden nämlich die Bürgerkriege

des 17. Jahrhunderts mit mindestens zwei sich gegenüberstehenden Konfliktparteien (d. h. Royalisten vs. Parlamentarier) oder Teilsystemen mit unterschiedlichen Kodes (d. h. Verständnissen, Auffassungen und Zielen) dargestellt, wenngleich diese sich bekämpfenden Teilsysteme derselben Semiosphäre, dem „vergangenen“ Britannien, angehören. Letztendlich kommt mittels des Konzepts der Semiosphäre ein interessanter Aspekt zum Vorschein: das Zusammendenken von Teilsystemen mit unterschiedlichen Kodes und/oder von verschiedenen kulturellen Ebenen bzw. Gegenstandsbereichen, ohne deren jeweils eigenen Status zu vernachlässigen. Dieser spielt in der Kultursemiotik oder in kultursemiotischen Modellen eine wichtige Rolle.

In der Semiotik werden laut einem Lexikoneintrag von Roland Posner und Dagmar Schmauks drei von der Anthropologie unterschiedene Gegenstandsbereiche der Kultur in einen systematischen Kontext gebracht, „indem sie [die Semiotik] eine soziale Kultur als eine strukturierte Menge von Zeichenbenutzern (Individuen, Institutionen, Gesellschaft) definiert, die materiale Kultur als eine Menge von Texten (Zivilisation) und die mentale Kultur als eine Menge von Codes“ (2013: 423). Alle drei Gegenstandsbereiche sind im Zusammenhang mit der Kultursemiotik als „drei Dimensionen“ zu beschreiben, die sich in der als Zeichensystem begriffenen Kultur „in einem dynamischen Wechselverhältnis“ befinden (Erl 2011a: 115). Eine solche Dreidimensionalität lässt sich auch im Hinblick auf die Erinnerungskultur annehmen, sodass sich die materiale Dimension, die soziale Dimension und die mentale Dimension als Kategorien für eine analytische Vorgehensweise auf diesem Gebiet übernehmen lassen (vgl. ebenda: 115-117). Zu der materialen Dimension kann man gemäß Astrid Erll Medien und weitere kulturelle Objektivationen wie Artefakte, Denkmäler oder Texte zählen, durch deren Kodierung die Mitglieder einer beliebigen Erinnerungsgemeinschaft überhaupt erst Zugang zu den Inhalten des kollektiven Gedächtnisses bekommen. Dagegen werden der sozialen Dimension gesellschaftliche Institutionen wie beispielsweise Universitäten oder Archive sowie Personen zugeordnet, welche das für ein Kollektiv oder eine Gemeinschaft relevante Wissen produzieren, speichern und abrufen. Die mentale Dimension schließt Erll zufolge Effekte auf die in einem Kollektiv dominierenden Vorstellungen, Denkmuster oder Normen ein, die durch die Erinnerungstätigkeit hervorgerufen werden, sowie kulturspezifische und erinnerungskulturelle Codes und Schemata (wie zum Beispiel Geschichtsbilder oder Werthierarchien), welche das Erinnern in der Gemeinschaft mit Hilfe symbolischer Vermittlung ermöglichen und diese prägen (vgl. ebenda: 116-117).²⁹

²⁹ Im Zusammenhang mit der Gedächtnisforschung wäre noch ein weiteres kultursemiotisches Modell zu nennen. Es bildet „zwei verschiedenen Kulturen“ der Gedächtnisforschung ab, die sich in den Worten Jeffrey Olicks als *collected* und *collective memory* darstellen lassen (vgl. 1999: 333, 336-337). Danach kennzeichnet der Sam-

Auch wenn man die historischen Dokumentarfilme in dieser Arbeit eindeutig als Medienprodukte oder Medien kategorisieren muss, sind in ihnen zu einem gewissen Grad alle drei Dimensionen enthalten. Sie realisieren sich, anders ausgedrückt, in den Dokumentationen (materiale Dimension), da sie beispielsweise von teilweise renommierten Produktionsstudios oder sogar im Fall der vierteiligen Doku *Civil War* (2007) von einer Universität produziert worden sind und in ihrem Verlauf nicht selten auch Experten/Historiker zu Wort kommen, die somit an der Produktion und der Speicherung von geschichtlichem Wissen teilhaben und dieses auch für den Abruf „bereitstellen“ (soziale Dimension). Außerdem wird in den Dokumentarfilmen auf bestimmte Geschichtsbilder und Denkmuster zurückgegriffen (mentale Dimension). Den zugeschriebenen Merkmalen dieses Modells entsprechend wirken die drei Dimensionen in diesen Filmen zusammen. Aus diesem Grund sind die historischen Dokumentarfilme prädestiniert für eine kultursemiotische Analyse.³⁰ Darüber hinaus kann man bei erinnerungskulturellen Schemata ebenfalls ein Zusammenspiel dieser drei Ebenen nachvollziehen. So entwerfen Historiker oder gesellschaftliche bzw. ideologisch motivierte Strömungen bestimmte Sichtweisen der Geschichte (soziale Dimension), die durch die Historiographie bewahrt und weitergegeben werden (materiale Dimension) und in erinnerungskulturelle Schemata münden (mentale Dimension). Diese Tendenz ist auch bezüglich möglicher erinnerungskultureller Schemata in Repräsentationen über die Bürgerkriege feststellbar. Dabei erweist sich insbesondere die Historiographie als eine Art Quelle für solche Schemata.

melbegriff „collective memory“ den metaphorischen Gebrauch des Gedächtnisses sowie die auf soziokultureller Ebene anzusiedelnden narrativen Medien, Institutionen, Praktiken, traditionellen Rituale und Symbole im Kontext des gesellschaftlichen Erinnerns an die Vergangenheit (vgl. ebenda 341-343; Erll: 2011a: 111-112). Hingegen wird das kollektive Gedächtnis metonymisch verwendet, wenn von dem kulturellen Erinnern als individueller Akt oder von einem soziokulturell geprägten individuellen Gedächtnis (d. h. collected memory) die Rede ist und Gedächtnis als Kulturphänomen gesehen wird (vgl. ebenda; vgl. auch Olick 1999: 338-41). Zwischen beiden Kategorien besteht auch eine Art Wechselwirkung. Während das collective memory dem collected memory die kulturspezifischen Schemata (für die soziokulturelle Prägung) bereitstellt, sorgt Letzteres immer wieder für eine individuelle Aktualisierung von Ersterem (vgl. Erll 2011a: 112). In Bezug auf diese Wechselwirkung ist es vielleicht möglich, Verbindungen mit dem Konzept der Semiosphäre herzustellen. Dies soll in dieser Arbeit jedoch nicht weiter vertieft werden.

³⁰ Man könnte auch mögliche Verbindungen zwischen den drei Funktionen des Textes in Lotmans Buch *Die Innenwelt des Denkens* (vgl. 2010a: z. B. 10f., 22f.) und den drei Dimensionen der Erinnerungskultur aufzeigen. Hierbei wären jeweils Aspekte der materialen Dimension mit der Übermittlungsfunktion, Aspekte der sozialen Dimension mit dem Erzeugen von neuen Informationen und Sachverhalte der mentalen Dimension mit der Gedächtnisfunktion zu vergleichen, auch wenn bei diesem Vergleich sicherlich Unterschiede zu Tage treten.

3. Der Blick auf die Historiographie: Eine Quelle für erinnerungskulturelle Schemata

Wie am Ende des vorigen Kapitels angekündigt wurde, sind in den Dokumentarfilmen bestimmte erinnerungskulturelle Schemata (oder Codes) zu identifizieren. Auf diese Weise werden anscheinend spezifische Geschichtsbilder vermittelt. In Definitionen weist man Schemata häufig in Bezug auf die Narratologie als kognitive Strukturen aus, die unspezifisches Wissen repräsentieren. Sie enthalten also keine speziellen Informationen über Entitäten oder Ereignisse, sondern stellen allgemeine Formen von gesammelten Erfahrungen über Personen, Orte und/oder Sachverhalte bereit (vgl. Emmott et al. 2009: 411; Gerrig et al. 2003: 40).¹ Mithilfe der Schema-Theorie kann laut Peter Hühn gezeigt werden, wie Rezipienten Narrative oder einen beliebigen Text erschließen, indem sie auf Wissen zurückgreifen, das durch kognitive Strukturen und semantische Muster bestimmt und auch von Rezipienten in alltäglichen Situationen verwendet wird. So stellen diese kognitiven Strukturen mit Blick auf die reale Welt und die Fiktion eine Verbindung zwischen Erfahrung und Verständnis dar (vgl. 2010a: 5). Obwohl beispielsweise im literarischen Bereich verschiedene Schemata genannt werden („world schemas, text schemas, and language schemas“ [Stockwell 2007: 80]), wird an dieser Stelle auf zwei allgemeine sowie miteinander in Beziehung stehende Typen von Schemata eingegangen – die *frames* (d. h. thematische und situationsbedingte Kontexte zum Verständnis von entsprechenden, situationsbezogenen Bedeutungen) und die besonders für Narrative wichtigen dynamischen Schemata bzw. *scripts* (d. h. das Wissen von stereotypen, zielorientierten Handlungsabfolgen oder Verfahrensmustern, die Menschen in sich wiederholenden Situationen vollziehen) (vgl. Hühn 2010a: 5; Gerrig et al. 2003: 40²; Emmott et al. 2009: 411f.). Aus heuristischen und ökonomischen Gründen wird aber von einer genaueren Differenzierung in der vorliegenden Arbeit abgesehen. Die in diesem Kapitel vorgestellten Sachverhalte erfassen von bestimmten Historikergruppen geteilte Denkmuster oder Vorstellungen im Hinblick auf die Historiographie über die Bürgerkriegszeit im Britannien des 17. Jahrhunderts. Da sie von Historikern geteilt werden/worden sind, in der Geschichtsschreibung eine relative Verbreitung gefunden haben und bestimmte Geschichtsbilder generieren, ist der Begriff der erinnerungskulturellen Schemata gerechtfertigt. Sie geben wiederum Aufschluss über

¹ Müller äußert sich folgendermaßen über die Definitionen unter anderem zum Begriff des Schemas: „Wenn man sich [...] in der neusten Literatur die Definitionen und Erläuterungen der Begriffe *Schema*, *frame* oder *cognitive narration* ansieht, sieht man, dass hier die Diskussion und das Verständnis des Phänomens noch in der Entwicklung begriffen und weitere Verbesserungen notwendig sind. Das ist nicht verwunderlich, denn es geht hier um Erzählen im Kontext von Verstehen generell, und die Kognitionswissenschaften sind selbst noch sehr jung in ihrer Entwicklung“ (2013: 327).

² Gerrig und Egidi sprechen bezüglich *scripts* von Erinnerungsstrukturen („memory structures“) (vgl. 2003: 40).

einige Merkmale und Strukturen des kollektiven Gedächtnisses in Bezug auf die Britischen Bürgerkriege.

Diese Schemata enthalten – wie an einigen Stellen zu sehen sein wird – im weitesten Sinne narrative Elemente. Zusätzlich weisen die geschichtlichen Darstellungen der Dokumentationen über die Bürgerkriege allgemeine (oder sogar traditionelle) narrative Schemata (ohne historiographische Bezüge) auf. Solch ein Befund ist dennoch nicht überraschend, wenn man die berechtigte Annahme zugrunde legt, dass Erzählen einem im evolutionären Prozess entstandenen, kulturell erworbenen kognitiven Schema gleichkommt. Erzählen scheint somit eine im Geist des Menschen verankerte universale Fähigkeit zu sein, die zum Zweck des Erklärens, Unterhaltens oder der Konstruktion nicht bekannter Welten über die Jahrtausende hinweg in den menschlichen Kulturen praktiziert worden ist (vgl. Müller 2013: 326, 328f.). Zudem bestreitet man den Erzählcharakter in der Geschichtsschreibung heutzutage nicht mehr (vgl. Jaeger 2009: 121). Im Zusammenhang mit den narrativen Schemata sind erneut Überlegungen von Jurij M. Lotman zu bedenken. Bereits im Vorfeld lassen sich Verbindungslinien zwischen Lotmans Ansätzen zur Geschichte und bestimmten Punkten der historiographischen Deutung ziehen. Im Verlauf dieses Kapitels werden verschiedene historiographische Sachverhalte und Ansätze thematisiert, um aus ihren jeweiligen Standpunkten im weitesten Sinne erinnerungskulturelle Schemata ableiten zu können. Danach werden allgemeine narrative Schemata bzw. Strukturen und weitere Aspekte von Lotmans kulturtheoretischen Überlegungen kurz herausgearbeitet. Der nächste Abschnitt beginnt aber zunächst mit einem Überblick über die Historiographie im britischen Raum zu den Bürgerkriegen.

Unter britischen Historikern bleiben wohl die Bürgerkriege im 17. Jahrhundert ein sehr umstrittenes Thema (vgl. z. B. Gaunt 2000: 3). So ist in der Historiographie darüber debattiert worden, ob die Unruhen auf tief sitzende konstitutionelle und religiöse Ursachen oder auf kurzfristige Reibungen zurückzuführen sind, ob dieser Konflikt die Unvermeidbarkeit sowie den Radikalismus einer Revolution hatte oder sich in ihm die willkürliche Eventualität des Krieges widerspiegelte (vgl. Keeble 2001: 6) und ob die betreffende Zeitperiode einen kurzzeitigen Zusammenbruch der Regierung, eine Art Zusammenfließen von Provinzaufständen oder eine bürgerliche Revolution darstellte (vgl. Spurlock 2009: 1100). In den Diskussionen über die korrekte Bezeichnung dieser Kriege/dieses Konfliktes in der Vergangenheit (vgl. u. a. Adamson 2009: 3) sowie unter gegenwärtigen Historikern (vgl. u. a. Gaunt 2000: 7-8; Worden 2009: 1-2, 155-156) wurde der im 20. Jahrhundert vorgeschlagene Begriff „Englische Revolution“ zur Benennung der in dieser Zeit stattgefundenen Ereignisse (als erste moderne Revolution) infrage gestellt oder zumindest hinterfragt. Dennoch werden in mehreren

Fällen der revolutionäre Charakter oder die verschiedenen revolutionären Dimensionen (z. B. die politischen, religiösen, ideengeschichtlichen Dimensionen)³ unter anderem bezogen auf den Prozess gegen Charles I sowie die Exekution des Königs, die Situation nach der Hinrichtung oder die spätere Zeit generell zum Ausdruck gebracht (vgl. z. B. Bennett 1995: 101-104, 1997: 360-362, 364; N. Davies 1999: 638; Morrill 1985 in Gaunt 2000: 184f., 203-206; Edwards 2001: 358f.; Norbrook 2001: 233-236; Holmes 2006: 178, 197-201; Braddick 2008: xxv-xxvi, 173, 404-405, 412, 443-444, 586, 591-593). Bezeichnenderweise wird der Englische Bürgerkrieg⁴ nach Ansicht des von John Adamson zitierten Historikers Blair Worden von jeder Generation auf ihre je eigene Weise neu ausgefochten. Laut Adamson selbst haben die rivalisierenden Schulen der historischen Interpretation im Hinblick auf dieses Thema die Tendenz, ihre Konkurrenten zu verdammen (vgl. 2009: 3-4). Unter der Vielzahl an von Historikern aufgestellten Ansätzen und Interpretationen bezüglich der Ereignisse der 1640er Jahre ragen im Vergleich zu den Disputen über den Verlauf des Englischen Bürgerkrieges besonders die Forschung und Debatten zu den Ursachen dazu hervor. Denn die Suche nach den Ursachen dieses Krieges hat wahrscheinlich Gaunt zufolge mehr Forschung und Literatur hervorgerufen als irgendein anderer Sachverhalt in der englischen Geschichte. Auch zu Beginn des dritten Jahrtausends existiert kein Konsens zu den Ursachen dieses Konfliktes (vgl. 2000: 7, 10, 35f., 49, 147). Außerdem scheint – selbst nach über hundert Jahren der akademischen Untersuchung des Bürgerkrieges – die Historiographie zu den 1640er und 1650er Jahren am Anfang des 21. Jahrhunderts fragmentierter und resistenter gegen eine Synthese als je zuvor zu sein, wie der ebenfalls von Adamson angeführte Sir Keith Thomas meint (vgl. 2009: 4). Generell haben die Generationen nach den Bürgerkriegen in Britannien auch noch Jahrhunderte später diese Kriege selektiv und ideologisch interpretiert (vgl. Worden 2009: 163f.).

Bei dieser Uneinigkeit und diesen Diskussionen in der Geschichtsschreibung zu den Britischen Bürgerkriegen ist es scheinbar ausgeschlossen, mögliche, von vielen Historikern und historisch interessierten Personen geteilte kulturelle/narrative Schemata zu diesem Sachverhalt zu bestimmen. Trotzdem kann man – wenn man von der marxistischen Sicht oder den sozioökonomischen Ansätzen im 20. Jahrhundert vorerst absieht – vielleicht insbesondere zur Frage der Ursachen zwei Bewegungen sowie deren Sichtweise hervorheben – die *Whigs* und

³ Bennett spricht beispielsweise sogar von verschiedenen politischen Revolutionen in Schottland und England in den Jahren 1639-42 und einer Revolution im Jahre der Hinrichtung des Königs, 1649, während Braddick zum Beispiel den revolutionären Charakter des National Covenant (1638) in Schottland erwähnt (vgl. Bennett 1995: 101-103; vgl. Braddick 2008: 33-36).

⁴ Zur Bezeichnung der Konflikte in der Mitte des 17. Jahrhunderts gebraucht die vorliegende Arbeit, wie den vorigen Kapiteln zu entnehmen ist, den Begriff „Britische Bürgerkriege“ und meint damit drei Bürgerkriege. Allerdings beziehen sich viele Historiker in ihren Darstellungen auf den ersten Englischen Bürgerkrieg, in den manchmal sicherlich nachfolgende Konflikte mit eingeschlossen sind..

die *revisionists* bzw. *the Whig interpretation/narrative* und *revisionism* (vgl. u. a. Bennett 1995: 99; Underdown 1996: 1-7; Gaunt 2000: 35-40; Keeble 2001: 6; Adamson 2009: 5-24). Ihre jeweiligen Prinzipien und Merkmale – gerade bezüglich der Ursachen für den ersten Bürgerkrieg – suggerieren bestimmte Schemata, welche in den Darstellungen der Dokumentarfilme wahrscheinlich auszumachen sind. Anfangs wird ausführlich auf die Whig-Interpretation der Geschichte und ihre Version der Bürgerkriege eingegangen.

3.1. Die Gegenwart in der Vergangenheit oder die Whig-Interpretation der Geschichte

3.1.1. Allgemeine Merkmale der Geschichtsauslegung der Whigs

Herbert Butterfield veröffentlichte in *The Whig Interpretation of History* eine Art kritische Typologie, die beschreibt, was unter diesem Begriff im Titel seines Buches zu verstehen ist (vgl. Bentley 1999: 63-64). Für Butterfield zählen zu den Charakteristika und Tendenzen der „Whig-Interpretation der Geschichte“ beispielsweise die Unterteilung der Geschichte in Freunde und Feinde des Fortschritts, die Untersuchung der Vergangenheit mit Verweis auf die Gegenwart sowie das Bereitstellen einer Faustregel oder eines Ausschluss- bzw. Selektionsprinzips und damit einer vorgefertigten Organisation und Kurzfassung der Geschichte zu Lasten der Komplexität. Weiterhin benennt er die Übersimplifizierung von relevanten historischen Prozessen und die Tendenz dazu, Veränderungen und Errungenschaften auf eine spezielle Partei oder Person zu beziehen. Zusätzliche Aspekte sind für ihn der Glaube, der Verlauf der Geschichte könne ein Urteil über einen Menschen, ein Zeitalter oder eine Bewegung erlauben, die Neigung, sich dem Generalisieren und dem vagen Philosophieren hinzugeben, das Ausrichten des ganzen Ablaufs der Jahrhunderte auf das leitende Prinzip des Fortschritts sowie der Hang zu Wert- und Moralurteilen (vgl. 1968 [1931]: 5, 11-16, 24-25, 28-31, 34, 39-40, 64-65, 88, 100-103, 107-108, 111). Die Methode der Whig-Version der Geschichte ist nach Meinung von Christopher Haigh verführerisch einfach: Sie definiert eine bedeutende Veränderung, hilft dabei, eine Erklärung aufzustellen und offeriert Prinzipien zur Selektion von relevanten Anhaltspunkten bzw. Beweisen, so dass das komplexe Zusammenspiel von gleichzeitig auftretenden Ereignissen auf eine Reihe von fortschreitenden bzw. progressiven Kräften oder „Faktoren“ reduziert werden kann. Die Whig-Version ist damit insgesamt teleologisch, meint also, die Ursprünge des bekannten Ergebnisses zu finden, bietet Erklärungen mit dem Hinweis auf angeblich modernisierende Kräfte und zeigt eine Entwicklung auf, wie die schlechte alte Vergangenheit zur schönen neuen Zukunft wurde. Solch eine Auslegung der Geschichte legt den Schwerpunkt auf die Errungenschaften des Fortschritts und spiegelt mo-

derne, westliche sowie liberale Werte wider: einerseits die Niederlage von Aberglaube, Obskurantismus sowie Reglementierung und andererseits den Sieg von Realismus, Rationalismus und Freiheit (vgl. 1993: 15).

Während die wahre historische Leidenschaft „die Liebe zur Vergangenheit um der Vergangenheit willen“ sei (engl. „the love of the past for the sake of the past“), speist sich die Leidenschaft des Whig-Historikers laut Butterfield im Großen und Ganzen aus der Übertragung von einer Begeisterung für etwas aus der Gegenwart (z. B. Demokratie, Gedankenfreiheit oder die liberale Tradition) auf die Vergangenheit (vgl. 1968: 96). Speziell prangert er in Alvargonzález' Worten an, Geschichte als eine Abfolge von zielgerichteten Phasen aufzufassen, denn jedes teleologische, zielgerichtete Narrativ erweist sich als unhaltbar (vgl. 2013: 85). Konsequenzen der Whig-Interpretation sind schließlich, wenn man Butterfield folgt, die Projektion von modernen Kategorien auf eine Welt, welche sich komplett von der des Whig-Historikers unterscheidet, die alleinige Konzentration auf Episoden, die zum menschlichen Fortschritt beigetragen haben, die damit einhergehende Vorstellung, historische Prozesse entdeckt zu haben, welche Kausallinien erklären, und die Gewohnheit, die Vergangenheit zu beurteilen, anstatt sie zu beschreiben (vgl. Moro-Abadía 2009: 59). Die Gründe dafür liegen alles in allem in der Teleologie und insbesondere im Anachronismus oder der Auslegung der Vergangenheit in oder mit Kategorien der Gegenwart (vgl. Morrill 2011: 313). Ohnehin ist die Theorie hinter der Whig-Interpretation auf die kurze Formel zu bringen, die Vergangenheit um der Gegenwart willen zu untersuchen (engl. „the theory that we study the past for the sake of the present“ ([vgl.] Butterfield 1968: 24).

Hier drängt sich eine Parallele mit einem Hauptmerkmal des Erinnerns auf, dem Gegenwartsbezug. Obwohl der Vergleich zwischen gedächtnistheoretischen Aspekten und der Whig-Interpretation auf den ersten Blick weit hergeholt scheint, besitzt Letztere ebenfalls – wie in den vorangegangenen Abschnitten zu erkennen ist – einen konstruktiven Charakter. Interessanterweise offenbaren sich außerdem in diesem Zusammenhang Verbindungslinien mit den im vorherigen Kapitel erwähnten Ausführungen Lotmans zur Geschichtswissenschaft. An dieser Stelle ist besonders der retrospektive Blick des Historikers (d. h. von der Gegenwart in die Vergangenheit) zu beachten. In der nun folgenden Beschreibung der Konsequenzen dieses retrospektiven Blickes wird auf einzelne (aus der kritischen Auseinandersetzung hervorgegangene) Merkmale der Whig-Interpretation der Geschichte wie die Auslegung der Vergangenheit aus der Gegenwart oder die Teleologie näher eingegangen und außerdem wird die Kompatibilität mit gedächtnistheoretischen Ansätzen sichtbar. Der aus der gegenwärtigen Welt gerichtete Blick auf das vergangene Ereignis transformiert laut Lotman in *Kultur und*

Explosion nämlich schon seinem Wesen nach das Beschreibungsobjekt, indem eine retrospektive Transformation stattfindet und das Zufällige dadurch zu etwas Unausweichlichen sowie Gesetzmäßigen gemacht wird. Die in das Historikergedächtnis gelangenden Ereignisse werden dabei schon durch die vom Gedächtnis ausgeführte Erstaulesung verändert, sodass Zufälle aus dem Material des Historikers isoliert werden, welches auch eine lineare Entwicklungslinie hin zu einem Endpunkt bekommt. Anders ausgedrückt wird das chaotisch anmutende Ereignis aus der Sicht des einfachen, normalen Beobachters durch den von der Unvermeidbarkeit oder Unausweichlichkeit des Geschehenen ausgehenden Historiker sekundär konstruiert bzw. organisiert, sodass die im Überfluss im Gedächtnis vorliegenden Fakten eine zu einem abschließenden Punkt führende kontinuierliche Entwicklungslinie erhalten und damit der Geschichte der ihr eigentlich fremde Zielbegriff zugewiesen wird (vgl. Lotman 2010b: 27-28). So impliziert die Whig-Interpretation zum Beispiel neben der Teleologie oder der Ausrichtung auf ein Ziel auch die Unausweichlichkeit oder Unvermeidbarkeit von historischen Ereignissen, was insbesondere in der Whig-Version der Bürgerkriegszeit deutlich wird. Dennoch dürfen nicht nur die Konsequenzen dieses Lotman zufolge die historische Realität deformierenden Sachverhaltes berücksichtigt werden, sondern auch die Auswirkungen des modernen Kulturbewusstseins: „Als Realität gilt nur die Gegenwart. Die Vergangenheit existiert als Erinnerung und Ursache, die Gegenwart als Realität, die Zukunft als Folge [...]. Daher das Bestreben, Ereignisse zu einer fortlaufenden, kausal organisierten Kette anzuordnen“ (2010a: 325, vgl. 299-302, 310, 322-323, 327-328, 330-333, vgl. auch 2010b: 24-28).

Lotman, der Diskontinuität sowie Ereignishaftigkeit in seiner Geschichtstheorie hervorhebt, wandte sich übrigens gegen die geschichtswissenschaftlichen Prinzipien der französischen *Annales*-Schule und den in der marxistischen Geschichtsschreibung der Sowjetunion zu findenden Geschichtsdeterminismus. Aufgrund seiner theoretischen Beiträge zur Geschichte lassen sich Vergleiche mit Friederich Nietzsche⁵ sowie Michel Foucault ziehen. Letzterer nahm eine kritische Haltung gegenüber linear-kontinuierlichen oder teleologischen Vorstellungen von Geschichte ein (vgl. Ruhe et al. 2010b: 238-240, FN 24, 254f.). Auch wenn damit die Whig-Interpretation anscheinend kein explizites Ziel von Lotmans kritischen Überlegungen zur Geschichtswissenschaft war, können mehrere Anknüpfungspunkte zwischen der Whig-Auslegung der Geschichte und Lotmans Ausführungen gefunden werden

⁵ Durch sein Genealogiekonzept und indem Nietzsche das historische Ereignis als „Ergebnis unhistorischer Augenblicke“ (Klaas 2004: 44, zit. n. Ruhe et al. 2010b: 257) auffasst und im Zusammenhang mit geschichtlichen Akteuren bzw. schöpferischen Persönlichkeiten metaphorisch die Begriffe ‚Ereignisse‘ und ‚Explosion‘ verwendet, weist er Ähnlichkeiten zu Lotman auf, insbesondere wenn Letzterer die „Möglichkeit und [...] Macht des Individuums, durch unvorhersehbares, schöpferisches Handeln zum Akteur der Kulturgeschichte zu werden“, betont (Ruhe et al. 2010b: 257, vgl. 257-258).

(z. B. bei den Konsequenzen des retrospektiven Blicks und dem Ziehen von Kausallinien, das durch das moderne Kulturbewusstsein hervorgerufen wird). Vor dem Hintergrund, dass man die beiden Hauptmerkmale des Erinnerns (d. h. den Gegenwartsbezug und den konstruktiven Charakter) in der Whig-Interpretation erkennen kann, sind außerdem Verbindungen zu gedächtnistheoretischen Ansätzen oder zu Aspekten des kollektiven Gedächtnisses wie den in diesem Kapitel relevanten erinnerungskulturellen Schemata herstellbar. Daneben trägt die Whig-Interpretation, Davies zufolge, dazu bei, einen Mythos (d. h. einen ebenso unter dem kollektiven Gedächtnis verhandelten Sachverhalt [vgl. A. Assmann 2006: 30]) oder, präziser ausgedrückt, den ‚englischen Mythos‘ (‘English myth’) (N. Davies 1999: 502)⁶ zu transportieren. In den nachfolgenden Abschnitten werden bündig die Entstehungsgeschichte der Whigs bzw. des Begriffs und Kennzeichen der Whig-Auslegung der englischen Geschichte und der Bürgerkriegszeit skizziert. Dabei stehen die Ursachen des ersten Bürgerkrieges im Vordergrund.

3.1.2. Die Whig-Interpretation der englischen Geschichte und der Zeit der Bürgerkriege

Der Begriff ‚Whig‘ leitet sich von ‚whiggamore‘ ab, der abwertenden Bezeichnung für die schottischen Covenanters (vgl. Cannon 2009: 676). Man erhält bei *Merriam-Webster Online* die folgende Definition: „whiggamore’: a member of a band composed largely of inhabitants of the southwestern part of Scotland that in 1648 marched to Edinburgh to oppose the king, Duke of Hamilton, and court party” (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/whiggamore>). Den entsprechenden Einträgen im *Dictionary of British History* zufolge waren die Whigs zusammen mit ihren Rivalen, den Tories, eine der beiden politischen Hauptparteien in Britannien vom späten 17. bis Mitte des 19. Jahrhunderts. Es waren die Tories, die den Begriff ‚Whigs‘ während der ‚Exclusion Crisis (1679-81) zum ersten Mal gebrauchten, um die Gegner des Duke of York James verächtlich zu kennzeichnen.⁷ ‚Whiggery‘ repräsentierte allgemein zu Beginn eine oppositionelle sowie populistische Ideologie, die die politische Herrschaftsgewalt als vom Volke ausgehend verstand. Zwischen dem König und dem Volk bestehe ein „Vertrag“, durch den man Widerstand gegen den König leis-

⁶ Davies schreibt über diesen Folgendes: „The myth was set running by Thomas Cromwell [...], clothed in golden words by William Shakespeare, reinforced by the Protestant Establishment of the seventeenth and eighteenth centuries, and set in stone by the dominant ‘Whig Interpretation’ of history” (1999: 502).

⁷ In der Tory-Version hatten die gewöhnlichen Leute kein Recht, sich in Regierungsangelegenheiten einzumischen, und es wurde von ihnen von Natur aus erwartet, gehorsam gegenüber dem Monarchen, der Kirche und einem Parlament zu sein, das von Bürgern gewählt wurde, die wegen ihres Eigentums das Recht dazu hatten, während die Whig-Version folgendermaßen lautete: „The Whig version was that the Glorious Revolution of 1688 had been all that would ever be needed to secure the ‘ancient constitution’ against the threat of monarchical tyranny, and that the ‘Revolution Settlement’, with its enactment of toleration and its guarantee of parliaments [...], was enough of a shield for the liberties of the free-born Englishman” (Schama 2009b: 36-37).

ten konnte, wenn er die Interessen des Volkes übergang (vgl. Cannon 2009: 250, 634, 676). Weil die Whigs nicht in der europäischen, sondern der britischen politischen Geschichte auftauchen, sind Butterfields kritische Ausführungen zu der Whig-Interpretation als Kommentar auf eine Schule britischer Historiker gesehen worden (vgl. Bentley 1999: 64). Passenderweise wurde der britischen Geschichte von den Whig-Historikern ein exklusiver Status zugewiesen: „[I]t was the Whig historians who were so determined to insist on the insularity of British history and who took as a truism that the meaning of British history was synonymous with its separateness“ (Schama 2000: 16). In Bezug auf die britische Geschichte zeichnet sich die Whig-Interpretation der Geschichte im Allgemeinen durch einen Stolz auf englische Freiheiten und einen Glauben an die Überlegenheit der zentralisierten englischen Institutionen (wie die Monarchie, das Parlament und die Kirche von England) aus. Aus diesem Grund legten Whig-Historiker großen Wert auf die englische Verfassungsgeschichte, galt diese doch als antreibendes Narrativ des Staates (vgl. O’Leary 2004: 216). Die von diesen Historikern vorgenommene Betonung des charakteristisch Englischen der britischen Schlüsselinstitutionen und die Beschäftigung der Verfassungshistoriker wirkte sich folgendermaßen aus: Man legte Kontinuitätslinien der englischen Institutionen sowie ihre prägende Rolle bei der Schaffung des britischen Staates dar, was unter anderem auch den Ausschluss von nicht-englischen ethnischen Gruppen rechtfertigen sollte (vgl. Harrison et al. 2004: 46). Dementsprechend sind im Zusammenhang mit dem vorhin zitierten und von der Whig-Interpretation transportierten „englischen Mythos“ in der Literatur und Geschichtsschreibung die nachfolgenden drei immer wiederkehrenden Themen identifizierbar: das Abwerten der spätmittelalterlichen Zeit/der Kirche, die Deifikation der englischen Monarchie als Ausgangspunkt für den englischen Protestantismus und Patriotismus sowie der Ausschluss von allen nicht-englischen Elementen in den Beschreibungen der Wurzeln für die spätere Größe Britanniens (vgl. N. Davies 1999: 502-503).

Somit sind möglicherweise in den zu analysierenden Dokumentarfilmen die Betonung von englischen Institutionen, die Hervorhebung des englischen Charakters bei der Darstellung der Ursachen und des Verlaufs des Krieges und/oder allein schon die Bezeichnung *English Civil War* für die Kriegszeit Anzeichen für die Verwendung von Schemata, die durch die Whig-Interpretation inspiriert wurden. Es muss dennoch bei diesem Sachverhalt vor voreiligen Schlüssen gewarnt werden. Trotz der schottischen und irischen Verbindungen war der (erste) Krieg nach Peter Gaunt, der anscheinend die Ansichten vieler Historiker ausdrückt, im Wesentlichen ein Englischer Bürgerkrieg (vgl. 2000: 49). Der von ihm herausgegebene Band *The English Civil War* sowie andere Ende des 20. oder Anfang des 21. Jahrhunderts erschie-

nene Publikationen (z. B. von dem *revisionist* Russell [1990], Bennett [1995], Braddick [2008], Worden [2009] und Adamson [Hg. 2009]) tragen auch die Bezeichnung (*The English Civil War(s)*) in ihrem Titel bzw. Untertitel, obwohl sie den Beitrag der Ereignisse in Schottland und Irland berücksichtigen. Aus diesem Grund kategorisiert die vorliegende Arbeit Dokumentationen mit dieser Bezeichnung im Titel nicht per se als Beispiele für die Whig-Auslegung.

In *The Whig Interpretation of History* verweist Butterfield zudem immer wieder auf die (Auslegung der) Reformation oder auf die Protestanten und Katholiken im 16. Jahrhundert. Anfangs wird die Whig-Version mit der protestantischen Interpretation gleichgesetzt: „[...] Protestant or whig interpretation“ (1968: 5). Dies wird von Norman Davies kritisiert, der sich ansonsten positiv über Butterfield äußert. Davies zufolge wurde die Whig-Interpretation von Butterfield in gewisser Weise in ein schlechtes Licht gerückt, da das Hauptziel seiner Kritik nicht so sehr die Whigs bzw. die Befürworter des englischen Konstitutionalismus waren, sondern die Historiker der Reformation und des englischen Protestantismus, deren Werk die Whig-Ideologie unterstützte (vgl. 1999: 637). Außerdem muss gerade im Hinblick auf die Historiographie der Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts auf einen von Blair Worden angedeuteten Unterschied zwischen dem Standpunkt der Whigs im 18. Jahrhundert und den veränderten Sichtweisen im 19. Jahrhundert hingewiesen werden. Während die Whigs im 18. Jahrhundert versuchten, den religiösen Fanatismus der Puritaner aus der Geschichte „herauszuschreiben“, inspirierten die religiöse Erneuerung im 19. Jahrhundert sowie das Bündnis zwischen der überzeugten Bewegung des Nonkonformismus und der Liberal Party eine erneute Beschäftigung mit der puritanischen Vergangenheit (vgl. 2009: 163-164).⁸ In der Mitte des 19. Jahrhunderts war „Whiggery“ ohnehin größtenteils in den Bereich des Liberalismus einzuordnen und die Bezeichnung ‚Whig‘ verschwand aus dem politischen Vokabular (vgl. Cannon 2009: 676). Bezeichnenderweise benutzt Philip Edwards einige Male den Begriff „Whig-Liberal“ (z.B. 2001: 258, 293), wenn er unter anderem die Sicht der Whig-Historiker wiedergibt.

Nach dem Erfolg der Whigs im Jahre 1689 – im Zuge der Glorious Revolution (vgl. z. B. Cannon 2009: 289) – wurden die sich durchsetzenden pro-parlamentarischen Meinungen zu einem der Eckpfeiler des britischen Liberalismus. Die von dem protestantischen Establishment verbreitete Whig-Interpretation der Geschichte wurde lange Zeit nicht ernsthaft angefochten (vgl. N. Davies 1999: 637). Zu den Whig-Historikern der Zeit der Bürgerkriege

⁸ An dieser Stelle sind einige Anmerkungen von Burgess zitierenswert: „Religion was not absent from these [Whig] histories; but it was often tamed. [...] Gardiner was [...] typical of the Whiggish tendency to make Puritan zeal into something more liberal and more moderate than it actually was“ (2011: 6).

gehören Thomas B. Macaulay, die erste britische Historikerin Catharine Macaulay sowie allen voran Samuel R. Gardiner und sein Student Charles H. Firth (vgl. Karsten 1978: 138; Underdown 1996: 2; Gaunt 2000: 35-36; Edwards 2001: 258; Hicks 2002: 171; Schama 2009a: 17-18; Adamson 2009: 5, 8, 9-11⁹). Die ältere Whig-Sichtweise präsentierte das Jahrhundert der Kriege als einen kontinuierlichen Marsch in Richtung konstitutioneller Monarchie (vgl. Keeble 2001: 6). Gleich zu Beginn seines Buches *A Freeborn People* werden von David Underdown Elemente der Whig-Sichtweise bezüglich des 17. Jahrhunderts genannt, die laut ihm in J. R. Tanners Buch *English Constitutional Conflicts of the Seventeenth Century* von 1928 mit den für die Whigs typischen Wertungen zum Ausdruck kommen: Durch die Dummheit¹⁰ des pedantischen James I gelangte man von der akzeptablen Tudor-Doktrin des königlichen Hoheitsrechtes zur inakzeptablen Theorie des Gottesgnadentums; das House of Commons bewegte sich auf der „high road to civil war“ und erließ eine Reihe von großen rechtsstaatlichen Erklärungen wie die Petition of Right; die Tyrannei der elf Jahre folgte nach der stürmischen Auflösung des Parlaments im Jahre 1629; es kam in Folge des Bürgerkrieges zur Republik sowie zur Restauration (der Monarchie) und letztendlich zur Bestätigung der parlamentarischen Regierung nach der Revolution von 1688; aus dem Konflikt entstand Stabilität, Ordnung und schließlich viel später eine liberale Demokratie (vgl. 1996: 1). Eine noch umfassendere Darlegung der Prinzipien der Whig-Historiker mit Blick auf die Ursachen des (ersten) Bürgerkriegs wird von Peter Gaunt in dem von ihm herausgegebenen Band *The English Civil War* geboten:

For historians working in the Whig tradition, *the civil war marked a key stage in the constitutional, political and religious development of England, part of a long, evolutionary struggle to achieve the liberal democracy and religious toleration which these historians found in Victorian and Edwardian England. The civil war was the almost inevitable result of conflict stretching back several decades between an authoritarian crown which had absolutist tendencies and ambitions, and a House of Commons which was seeking a greater or more secure share of power in order both to curb monarchical ambitions and to preserve and enhance the rights and liberties of the people. [...]* [F]or many Whig historians, *England embarked on the high road to civil war in the early seventeenth century, with the political and constitutional clashes between James I and his parliaments, a conflict which intensified under his successor and eventually led to breakdown and war.* (2000: 36; Hervorhebungen vom Verfasser)

Die durch ihre Zeit oder „Gegenwart“ (d. h. durch das Viktorianische und auch Edwardianische Zeitalter) beeinflussten Whig-Historiker betonten tatsächlich die Wichtigkeit sowie die Unvermeidbarkeit des konstitutionellen Konfliktes in der Stuart-Zeit und in der traditionellen Historiographie hat man die Regentschaft von James I (1603-1625) mit dem Wissen interpretiert, dass weniger als zwanzig Jahre nach seinem Ableben ein Bürgerkrieg ausbrach (vgl. Edwards 2001: 257-258).

⁹ Vgl. zu Gardiner auch Holmes 2006: XI-XIII.

¹⁰ Diese Ausführungen geben direkt die Ansichten und Wertungen dieses historiographischen Ansatzes wieder. Diese Ansichten entsprechen nicht den Meinungen des Verfassers dieser Arbeit.

In erster Linie ist es jedoch wichtig, die große Bedeutung und die Unvermeidbarkeit des Bürgerkrieges in der Whig-Version zu unterstreichen. Damit wird die Parallele zu Lotmans Geschichtstheorie klar, da laut Lotman der retrospektive Blick des Historikers von der Gegenwart in die Vergangenheit dem historischen Geschehen das Zufällige nimmt und das Ereignis zur einzig möglichen, unausweichlichen Option transformiert bzw. der Historiker mit Hilfe der sich in seinem Gedächtnis befindenden Fakten eine Kontinuitätslinie konstruiert, welche zuverlässig zu einem Endpunkt oder einem abschließenden Ziel führt, den/das unter anderem anscheinend überzeugende Kausalverbindungen überlagern (2010b: 27-28). Mehrere der bisher präsentierten Denkstrukturen und Elemente der Whig-Interpretation mit ihrer teleologischen Ausrichtung können mit diesen Ausführungen problemlos in Beziehung gesetzt werden. Die Komponenten dieser historiographischen Auslegung eignen sich auch als narrative Schemata, was in der Version über die Ursachen des Konfliktes im England des 17. Jahrhunderts ersichtlich ist: Es ist nämlich eine kausal bzw. linear ausgerichtete „Geschichte“ eines evolutionären oder eines sich entwickelnden Kampfes bzw. Konfliktes, der die politische, religiöse und konstitutionelle Entwicklung Englands umfasst, deren unvermeidbares Ergebnis der sich lange anbahnende Bürgerkrieg ist. Diese Geschichte mündet schließlich in einer liberalen Demokratie sowie einer religiösen Toleranz. Von einer solchen auf der Whig-Interpretation basierenden Erzählstruktur ist in einigen in dieser Arbeit beleuchteten Dokumentarfilmen zumindest in Teilen auszugehen. Zwar übernehmen sie sicherlich nicht alle Elemente oder Schemata des Whig-Narrativs, doch beinhalten manche oder mehrere der einzelnen Darstellungen wahrscheinlich mindestens einige dieser Schemata oder Versatzstücke der Whig-Version, gerade wenn es um das Aufzeigen der Ursachen für den ersten Bürgerkrieg geht. Daher sollen sie in der Analyse herausgestellt werden.

In diesem Kontext sind noch einige Anmerkungen zur relativen Langlebigkeit der Whig-Interpretation oder bestimmter Teile dieser Auslegung angemessen. Die Werke des Whig-Historikers Gardiner über den Bürgerkrieg sind lange Zeit eine Art Standardnarrativ geblieben. Nach Ansicht des Historikers Peter Lake basieren zu einem gewissen Grad fast alle ‚großen Modernisierungsnarrative‘ auf seinem politischen Narrativ oder werden zumindest als völlig vereinbar damit wahrgenommen (vgl. Adamson 2009: 20f., 24). Zum Beispiel stellt Underdown in *A Freeborn People* ebenfalls fest: „In spite of [the] challenges, until the last twenty years [...] residual bits of the Whig interpretation could still be found in most narratives of the seventeenth century. The ‘Victorian’ assumptions of historians like S. R. Gardiner might be out of fashion, but the broad outline of their narrative [...] remained secure“ (1996: 2). Bemerkenswerterweise ließen sich die besonders im 20. Jahrhundert aufgestellten soziolo-

gischen Ansätze Max Webers und R. H. Tawneys oder die marxistische historische Theorie eines Christopher Hills aufgrund einzelner Gemeinsamkeiten mit der Whig-Version verknüpfen: der Glaube an die fortschrittliche Kraft des Protestantismus, die Vorstellung, dass die Mitglieder des House of Commons sowie *the (landed) gentry* die Kräfte des Fortschritts waren, und die Akzeptanz der Unvermeidbarkeit des Konfliktes, obwohl die marxistisch bzw. soziologisch ausgerichteten Historiker die *Whig(-Liberal)*-Sichtweise für eine unzulängliche Erklärung hielten und in den ökonomischen sowie sozialen Veränderungen die eigentlichen Gründe für den Konflikt sahen und der Whig-Ansatz im 20. Jahrhundert generell angefochten wurde (vgl. Gaunt: 36f.; Edwards 2001: 258; Adamson 2009: 8, 10-12, 21-22)¹¹. Wegen der relativen Langlebigkeit einzelner Komponenten des Whig-Narratives in der britischen Geschichtsschreibung ist es gerechtfertigt, diese als erinnerungskulturelle narrative Schemata bzw. Geschichtsbilder auszuweisen.

Ein anderes nennenswertes Schema der Whig-Interpretation kristallisiert sich im Konflikt zwischen den Royalisten und Parlamentariern heraus. Die moderne Geschichtsforschung hat Schama zufolge den Historikern des Viktorianischen Zeitalters wie Gardiner unter anderem vorgeworfen, sich zu sehr auf die parlamentarische Partei fokussiert und dabei Geschichte rückwärts gelesen zu haben, damit das Parlament, der treibenden Motor des britischen Imperiums im 19. Jahrhundert, immer geschichtlich gesehen als ein Instrument des Fortschritts erscheint. Daraus ergibt sich ein nationalistisch, parlamentarisch gefärbtes Narrativ mit Helden wie Pym oder Hampden, die England vor dem europäischen Despotismus bewahrten: „The very worst that can now be said of any account of the origins and unfolding of the civil wars is that it suffers from the delusions of ‘Whig’ history, in which the parties of ‘progress’ and ‘reaction’, of liberty and authority, are cleanly separated and programmed to clash“ (2009a: 18, vgl. 17-18). In der Tat akzentuierte der Whig-Ansatz den Kampf um Souveränität und Freiheit zwischen dem immer mächtiger werdenden Parlament und der Krone, welcher im Englischen Bürgerkrieg zum Ausbruch kommen sollte und in der Glorious Revolution von 1688-89 mit der Errichtung einer wahren konstitutionellen Monarchie sowie der Einrichtung eines alljährlich stattfindenden Parlaments sein erfüllendes Ende erreichte (vgl. Edwards 2001: 258). Die Religion war in dieser Interpretation des Bürgerkrieges ein zentrales Ele-

¹¹ Philip Edwards schreibt: „[B]y the mid-twentieth century the dominant view was a mixture of Whig-Liberal and Marxist ingredients [...]“ (2001: 258). Bezeichnenderweise nahm Lotman eine kritische Haltung gegenüber dem Geschichtsdeterminismus der marxistischen Geschichtsschreibung ein (siehe oben). Es vermischten sich also die historiographischen Ansichten, die Elemente enthalten, welche von Lotman kritisch betrachtet worden sind.

ment¹² und es wurde eine klare, auch im weitesten Sinne von den soziologisch ausgerichteten Versionen geteilte Gegenüberstellung vorgenommen: Auf der einen Seite standen die reformorientierten, fortschrittlichen Protestanten, die dem *gentry* angehörenden Puritaner und Parlamentarier und auf der anderen Seite befand sich die statische, konservative, rückwärtsge wandte und intolerante Krone zusammen mit der königlichen Partei, was später unter anderem zu einer „Puritanischen Revolution“ führte (vgl. Gaunt 2000: 36; Adamson 2009: 8-12). Diese „schematische“ Gegenüberstellung ist gerade im Hinblick auf das im nächsten Kapitel vorgestellte narratologische Modell Lotmans interessant, da es von zwei in Opposition zueinander stehenden semantischen Räumen ausgeht. Jedenfalls stellt die Whig-Version ein Schema für die narrative Darstellung eines historischen Konflikts bereit und bildet insgesamt eine Grundlage oder Quelle für narrative, erinnerungskulturelle Schemata. Das trifft in gewisser Hinsicht auch auf die nun im Vordergrund stehenden *revisionists*¹³ zu.

3.2. Revisionism und andere moderne historiographische Sachverhalte

3.2.1. Die „verneinenden Thesen“ der *revisionists*

In den 1970ern und 1980ern wurden der Whig-Ansatz, die (Rest-)Bestände der Marxistischen Theorie, die Konzepte, welche ökonomische und soziale Veränderungen im Vorfeld des Bürgerkrieges als bedeutsam verstanden, sowie deren Grundannahmen, Schlüsselemente und/oder deren „große Narrative“ von dem so genannten *revisionism* frontal attackiert und abgelehnt, wenngleich die *revisionists* die motivierende Kraft der religiösen Inbrunst/Begeisterung oder der libertären Bestrebungen im Zusammenhang mit der Bürgerkriegszeit nicht leugneten (vgl. Underdown 1996: 3f.; Gaunt 2000: 38-39; Edwards 2001: 259; Keeble 2001: 6; Adamson 2009: 21-23). Der *revisionism* beschränkt sich jedoch nicht auf die Widerlegung von „traditionellen Narrativen“ der Bürgerkriegszeit. Einige als *revisionists* bezeichnete Historiker¹⁴ wie zum Beispiel Christopher Haigh (1993, 2004) oder Eamon Duffy (vgl. 2012: 5, 7, 2005 [1992]) zweifelten auch traditionelle – wohl den Whig-Ansätzen zuzuordnende (vgl. dazu Jones 1998: 19-21, 42; N. Davies 1999: 502-505) – Interpretationen

¹² Das trifft wohl insbesondere auf die historiographische Sicht im 19. Jahrhundert zu (vgl. Worden 2009: 164; siehe oben).

¹³ Die vorliegende Arbeit bevorzugt, die englischen Begriffe *revisionist* und *revisionism* beizubehalten, da die entsprechenden Übersetzungen „Revisionist“ oder „Revisionismus“ in der deutschsprachigen Historiographie irreführend wirken und sich auf andere Sachverhalte der deutschen Geschichte beziehen.

¹⁴ Duffy setzt die Bezeichnungen *revisionists* und *revisionism* in Anführungszeichen und schreibt, dass wegen eines sich verbreitenden Medieninteresses durch seine und Haighs Publikationen Befürworter einer eher fragenden Sicht auf die Englische Reformation unter dem Begriff *revisionists* zusammengefasst wurden (vgl. 2012: 5, 7).

zur Englischen Reformation¹⁵ an. Bei den unter der Kategorie *revisionists* zusammengefassten Historikern der Bürgerkriegszeit wie Conrad Russell, John Morrill oder Kevin Sharpe handelt es sich um Personen mit sehr verschiedenen Ansichten und mit keiner speziellen Ideologie oder Methodologie, sodass der *revisionism* eher eine (weit) umfassende Perspektive als eine geschlossene Bewegung ist (vgl. Gaunt 2000: 39; Adamson 2009: 21-22). Gemäß einiger Sekundärquellen zu den Merkmalen des *revisionism* besteht die Gemeinsamkeit dieser Historiker primär in dem Hervorbringen von einer Reihe negativer Thesen in Bezug auf die Grundelemente der erwähnten älteren Ansätze: die Ablehnung oder die Skepsis gegenüber den von den Whigs und auch den Marxistischen Theoretikern bevorzugten langfristigen Ursachen des Krieges sowie gegenüber der ebenfalls von diesen historiographischen Positionen geteilten Annahme, dass der Krieg ein unvermeidbares Resultat tief verwurzelter Probleme war. Weitere Merkmale der *revisionists* sind das Verneinen einer tiefen sozialen Spaltung der Gesellschaft, die den Konflikt unausweichlich machte, und das Negieren eines durch ideologische Kämpfe verursachten unvermeidbaren Zusammenbruchs des Systems, das generelle Abschwächen der Rolle der säkular-ideologischen Kontroversen vor dem Bürgerkrieg oder das (völlige) Herunterspielen des angeblich revolutionären Charakters des Vorkriegsjahres 1641, die Position, dass die Zeit von 1603-29 viel weniger von Konfrontationen als von dem Streben nach Konsens geprägt war, sowie die Behauptung, das Parlament sei eine schwache Institution und England sei unrevolutionär gewesen (vgl. ebenda; Underdown 1996: 3-4; Edwards 2001: 259). Ferner griffen die *revisionists* bei der Whig-Interpretation den Anachronismus an (vgl. Morrill 2011: 313) und lehnten bei ihr und der ebenfalls ein Narrativ des Fortschritts suggerierenden Marxistischen Theorie (vgl. z. B. N. Davies 1999: 637) die von beiden implizierte Teleologie ab (vgl. Adamson 2009: 22). Aus Sicht der *revisionists* machten sich also beide Ansätze schuldig, teleologisch vorzugehen, indem sie Abhandlungen mit dem festen Blick auf das Ziel verfassen und damit ihre Geschichten oder Storys auf eine bestimmte Weise anfertigen würden, um diese als sich entwickelnde Wege zu vorher festgelegten oder erwünschten Zielen erscheinen zu lassen (vgl. Gaunt 2000: 39). An diesem Punkt ist ein nochmaliger Verweis auf Lotmans Überlegungen zur Geschichte naheliegend. Bei den teleologisch ausgerichteten Theorien sind nämlich die Verbindungen zu Lotmans bereits oben aufgeführten Beschreibungen der infolge des retrospektiven Blicks hervorgerufenen Konstrukti-

¹⁵ Danach war der Erfolg der Reformation ein mehr oder weniger *unvermeidbares* Resultat des Nichtfunktionierens und der Unbeliebtheit des spätmittelalterlichen Katholizismus, weswegen dieser zusammenbrach und eine befreite Bevölkerung eine einfachere, reinere und englischere Form des Christentums annahm. Diese Version und die Entstehung dieser sowie anderer Aspekte in diesem Kontext werden mittlerweile kritisch hinterfragt (vgl. Duffy 2012: bes. 4, 4-7, 16-20, 26-28, 30, 33-40, 45-46; siehe auch Schama 2000: 276ff.). Die Reformation ist in dieser traditionellen Darstellung wie der Bürgerkrieg in der Whig-Interpretation unvermeidbar.

onen des Historikers offenkundig (vgl. 2010a: 310f., 322-323, 2010b: 27-28). Abgesehen davon scheint der *revisionism* mit seiner Kritik und den negativen Thesen auf den ersten Blick narrative erinnerungskulturelle Schemata zu verwerfen. Doch anstelle dessen liefern die *revisionists* eine Grundlage für andere bzw. „neue“ Schemata.

Den *revisionists* zufolge war der erste Bürgerkrieg das Ergebnis von kurzfristigen religiösen wie politischen Schwierigkeiten und Missverständnissen und der Ausbruch erfolgte demgemäß plötzlich. Dieser Umstand verdeutlicht laut den *revisionists* die größtenteils zufällige Natur des Konflikts und lässt einen deutlichen Abstand zu dem Bild der „high road to civil war“ erkennen¹⁶ (vgl. Underdown 1996: 3; Gaunt 2000: 39-40; Edwards 2001: 259-260; Adamson 2009: 22). Das wird auch in einem Beitrag über die Ursachen der Kriege des zu den *revisionists* zählenden Historikers John Morrill bestätigt, in dem er zu Beginn auf den Mangel an Beweisen für einen (in einen Bürgerkrieg mündenden) politischen Zerfall in den 1630er Jahren aufmerksam macht (vgl. 2001: 13-14). Bei den frühen *revisionists* sah man generell die Tendenz, den Friedenszustand, die allgemeine Ordnung sowie die relative Stabilität der englischen Gesellschaft vor 1640 zu untermauern, auch wenn es gelegentlich, aber selten zwischen Parlament und Krone zu untypischen Konfrontationen kam (vgl. Gaunt 2000: 39; Adamson 2009: 22). Die *revisionists* halten außerdem James' I Regentschaft im Gegensatz zu den traditionellen Historikern und den Whigs für erfolgreich, was sich bei modernen populären Historikern ebenfalls niederschlägt (vgl. Edwards 2001: 259f.; Starkey 2011: 325, 327-330).

Viele *revisionists* verweisen bei der Erklärung der Ursachen des bewaffneten Konfliktes und dem Verlauf der Kriegsjahre in der Mitte des 17. Jahrhunderts (d. h. zwischen den 1640ern bis in die 1650er oder sogar bis 1660) zudem auf den britische Charakter und besonders die Verwicklung oder Beteiligung Schottlands und Irlands vor sowie während der Kriegszeit: „There were civil wars in each of the kingdoms, but there was for much of the time *in addition* a single war being fought out across all three kingdoms“ (Morrill 2001: 23, vgl. 18-21, 23f.; Gaunt 2000: 46f.;). Jedoch wird die Kriegszeit gegen Mitte des 17. Jahrhunderts auch in den Arbeiten weiterer Historiker oder Akademiker in den britischen Kontext eingebettet (vgl. z. B. Bennett 1995: 101f., 1997: xi; West 2009: 105f.). Auch eine der angegebenen Arbeiten (Bennett 1997) trägt den Titel *The Civil Wars in Britain & Ireland* und in einer weiteren der aufgeführten Quellen (West 2009) wie auch in dem schon genannten Bei-

¹⁶ Außerdem scheint eine Untersuchung der Regentschaften von James I möglich, ohne dabei ständig den Bürgerkrieg im Blick zu haben. In der traditionellen Historiographie stach allgemein der starke Kontrast zwischen der reinen, keuschen *Virgin Queen* Elizabeth I und dem faulen, dreckigen alten Mann mit Handicaps aus Schottland hervor, der die englische Lebensweise nicht verstand, dem Land ein absolutistisches System aufdrücken wollte und den Weg für die späteren Katastrophen bereitete (vgl. Edwards 2001: 257-260).

trag Morrills (2001) wird die in dieser Arbeit bevorzugte Bezeichnung *British Civil Wars* im Titel verwendet. In Arbeiten des zu den *revisionists* gehörenden und sich speziell auf die Jahre 1637-42 konzentrierenden Historikers Conrad Russell über die Ursachen dieser Bürgerkriege wird das „britische Problem“ oder das „Problem der mehreren Königreiche“ (engl. „the problem of multiple kingdoms“) jedenfalls ausführlich dargelegt. Dieses Problem bezeichnet die Schwierigkeit des Stuartkönigs Charles I, über drei gesellschaftlich, ökonomisch und religiös sehr unterschiedliche Reiche zu herrschen (vgl. 5-6, 23; Russell 1987 in Gaunt 2000: 79-103; Russell 1990: 2. Kapitel, 213f.; Underdown 1996: 3, 5; Gaunt 2000: 46-49; Edwards 2001: 310-311). Ironischerweise war es schon dem als Whig-Historiker klassifizierten Gelehrten Samuel R. Gardiner Ende des 19. Jahrhunderts bewusst: „Gardiner had long since been fully aware of the way in which developments in one of Charles I’s kingdoms had knock-on effects in the other two“ (Adamson 2009: 6). Russell gebraucht in diesem Zusammenhang den Begriff „billiard-ball effect“ (zit. n. Underdown 1996: 5). Laut Russell verursachte das Problem der mehreren Königreiche wahrscheinlich ab 1603 – dem Jahr der Thronbesteigung des schottischen James I bzw. der „union of the crowns of England and Scotland“ (z. B. Marriott 2013a: 92) – Instabilität (vgl. 1990: 213). Des Weiteren werden von *revisionists* die finanziellen Spannungen vier Jahre nach Charles’ I Thronbesteigung in der Folge der Kriege mit Spanien und Frankreich, in welcher der Duke of Buckingham eine mehr als unglückliche Rolle spielte, und die unpopulären religionspolitischen Handlungen des Königs für die Schwierigkeiten vor dem bewaffneten Konflikt verantwortlich gemacht (vgl. Underdown 1996: 4; Gaunt 2000: 39-40).

Die religiöse (oder religiös-politische) Dimension des (bewaffneten) Konfliktes und seiner Ursachen wird allgemein nicht von den *revisionists* vernachlässigt und sie schenken zusätzlich – bis zu einem gewissen Grad durchaus im Einklang mit der älteren Whig-Version – den problematischen Eigenschaften und Handlungen des Monarchen Charles I Beachtung (vgl. z. B. ebenda; Morrill 2001: 15f., 24, 26f.; Russell 1990: 212; Adamson 2009: 23). Für John Morrill fanden in der Bürgerkriegszeit englische Religionskriege statt (vgl. 1985 in Gaunt 2000: 184-206, auch 154-156). Diese Bezeichnung ist – ungeachtet des Abstandnehmens vieler Historiker von der „Puritanischen Revolution“ der Whigs (vgl. ebenda: 44) – in der Geschichtsschreibung zu Beginn des 21. Jahrhunderts anscheinend auf Resonanz gestoßen, wie der 2011 von Prior und Burgess herausgegebene Essayband *England’s Wars of Religion Revisited* und die wichtige Rolle, welche die meisten Historiker der Religion bei den Ursachen des Konfliktes und im Krieg zuweisen (vgl. Gaunt 2000: 49; Adamson 2009: 26), belegen. Morrill bezeichnet Charles aufgrund seiner Persönlichkeit als „a problem King“

(2001: 15), einen autoritären Mann mit schwachem Urteilsvermögen, verhängnisvoller Unentschlossenheit und gleichzeitigem Überehrgeiz (vgl. Adamson 2009: 23), der vom erhabenen Wesen seines Amtes überzeugt war. Er zeichnete sich durch einen Hang zu selbstgerechter Überheblichkeit sowie zu autoritären Beratern wie Thomas Wentworth, 1st Earl of Strafford, oder dem Erzbischof von Canterbury William Laud aus (vgl. Morrill 2001: 15-17). Trotz der reibungslosesten Thronnachfolge seit dem 14. Jahrhundert erzeugte er zudem wegen seines Umgangs mit Katholiken (u. a. der Königin) bei den Menschen Angst, traf unglückliche Entscheidungen und handelte (zusammen mit William Laud) religionspolitisch unpopulär (vgl. ebenda). Russell nennt in seinen an der Oxford Universität präsentierten Ford Lectures *The Causes of the English Civil War* (1990) drei langfristige Ursachen für die Instabilität in den drei Königreichen, die mittlerweile einen relativ breiten Konsens genießen: das Problem der mehreren, von einem Monarchen regierten Königreiche, das Problem der religiösen Spaltung und der Zusammenbruch des Finanzsystems sowie des politischen Systems angesichts der Inflation und der steigenden Kriegskosten, obwohl der Eventualität oder dem Zufall in diesem Kontext noch eine Hauptrolle eingeräumt wurde. Allerdings brachte erst ein anderes zufälliges Element, die Persönlichkeit des Königs, dieses metaphorisch gesprochen entzündliche Material tatsächlich zum Explodieren (vgl. Adamson 2009: 23). Schließlich fügt Adamson nach einer belobigenden Bemerkung zu Russell folgenden bemerkenswerten Kommentar hinzu: „[A]s a summary of the underlying problems that resulted in the Civil War, there is nothing here that would have startled an Oxford audience in the 1880s [i. e. the Victorian era]“ (ebenda; vgl. 23-24). Mit dem Wissen, dass Gardiner, dem ebenfalls das „britische Problem“ bewusst war (siehe oben), und andere Whig-Historiker Viktorianer waren, kann man vielleicht in gewisser Hinsicht auf Verbindungen zwischen den Whigs und den *revisionists* in Bezug auf diese Sachverhalte schließen. Im Hinblick auf die Dokumentarfilme über die Bürgerkriege ist außerdem eine Verwendung (zumindest einiger) dieser historiographisch langlebigen Aspekte in den jeweiligen Darstellungen wahrscheinlich. Sie sind mit anderen Worten potentielle erinnerungskulturelle narrative Schemata.

Obwohl laut Edwards *revisionism* heutzutage besonders in Britannien die orthodoxe Lehrmeinung zu sein scheint, ist der Ansatz nicht überall akzeptiert worden. In Opposition zu den *revisionists* sind die so genannten *post-revisionists* getreten, die zwar die alten Generalisierungen wie die Vorstellung von revolutionären oder sich aggressiv gegen den Monarchen positionierenden Parlamentariern verneinen, aber nicht von den negativen Schlüssen des *revisionism* überzeugt sind. Stattdessen wollen sie die Idee der ideologischen Differenzen und Spannungen als Hauptcharakteristikum der Regentschaften von James I sowie Charles I wie-

der in den Mittelpunkt rücken. Aus Sicht der *post-revisionists*, so Edwards weiter, stimmten die Parlamentarier bei grundlegenden oder prinzipiellen Sachverhalten mit dem König tatsächlich nicht überein, wenngleich diese konservativen Männer keinem Modell einer Revolution anhängen, sondern ein ruhiges Leben anstrebten (vgl. 2001: 260).¹⁷ Darüber hinaus gibt Peter Gaunt zufolge „das britische Problem“ für viele Historiker keine Antworten bei der noch andauernden Suche nach den Ursachen des Bürgerkrieges. Dieser war nach ihnen im Wesentlichen ein englischer Bürgerkrieg mit schottischen und irischen Verbindungen oder Einflüssen, der infolge einer ungelösten englischen Krise als Konflikt zwischen zwei Armeen von Engländern und Walisern ausbrach und nur vor dem Hintergrund einer tiefen Spaltung in England wie Wales geschehen konnte (vgl. 2000: 49). Allerdings ist zu Beginn des dritten Jahrtausends kein Konsens darüber erkennbar, was den Bürgerkrieg verursacht hat, und viele Historiker bevorzugen bei der Suche danach eine Reihe oder Kombination von Faktoren gegenüber der Bestimmung einer übergeordneten Ursache (vgl. ebenda). Dementsprechend ist damit zu rechnen, dass die Dokumentationen ebenfalls mehrere Ursachen angeben und auf verschiedene erinnerungskulturelle Schemata aus den beschriebenen Ansätzen zurückgreifen werden. Gerade weil sich die eigentlich gegensätzlichen Versionen der Whigs und der *revisionists* in manchen Punkten überschneiden (z. B. hinsichtlich der problematischen Persönlichkeit des Königs), besteht ebenso die Möglichkeit, in den jeweiligen Darstellungen mit einer Mischung aus Schemata der unterschiedlichen historiographischen Interpretationen oder überwiegend mit Schemata aus einer dieser verschiedenen Ansätze konfrontiert zu werden. Neben diesen Schemata sind potentiell natürlich weitere Aspekte der modernen historiographischen Forschung oder andere geschichtsbezogene Sachverhalte in den Dokumentarfilmen vorzufinden. Im folgenden Unterkapitel werden sie kurz vorgestellt. Begonnen wird mit der Diskussion über den Begriff der sozialen Revolution im Kontext der Bürgerkriegszeit.

3.2.2. Andere historiographische Sachverhalte

Historiker wie Bennett (vgl. 1995: 104f.) oder Braddick diskutieren den Begriff der sozialen Revolution kritisch. Nach Braddick kann im Hinblick auf die Bilanz des Bürgerkrieges in den Jahren 1642-46 weder ein Beweis für einen bedeutenden strukturellen sozialen Wandel noch für eine soziale Revolution ausfindig gemacht werden (vgl. 2008: 404-405, 412). Generell hat man wohl in der Geschichtsforschung zumindest Schwierigkeiten, sozio-ökonomische Trends oder Spannungen mit dem politischen wie militärischen Konflikt zu verbinden. Im späteren 20. Jahrhundert wurde dann auch davon Abstand genommen, den Krieg mit sozio-

¹⁷ Adamson und Gaunt gehen auch auf die Kritik gegen die *revisionists* ein (vgl. 2000: 40-44, 48-49; 2009: 22f.).

ökonomischen Mustern zu erklären, auch wenn solche Interpretationen immer noch vorkommen (vgl. Gaunt 2000: 37-38, 50-51) und in einigen Dokumentationen sicherlich feststellbar sind. Nach dem Zweiten Weltkrieg brachte man in der historischen Forschung den einzelnen Grafschaften sowie den jeweiligen Gemeinschaften in der Bürgerkriegszeit Aufmerksamkeit entgegen (vgl. Adamson 2009: 18-19). In diesem Zusammenhang ist ein Hinweis auf die persönlichen Narrative während dieser Zeit sinnvoll: „In some places [the] personal narratives match the grand narrative of the war [...] but they also provide a broader view of what the period meant to those involved. Small-scale sieges and individual acts of violence towards the people of the four nations make their narratives distinctive, pushing them beyond the limits of the grand narrative” (Bennett 1997: 361). Es stellt sich die Frage, ob und wie solche persönlichen Narrative in den Dokumentationen eingesetzt werden. Wenn man außerdem bedenkt, dass die Literatur des 17. Jahrhunderts eine der ruhmreichen Facetten des englischen kulturellen Erbes ist und Schriftsteller sowie Werke dieses Jahrhunderts zum klassischen literarischen Kanon gehören (z. B. die späten Werke William Shakespeares, Francis Bacon, die King James Bible oder John Milton [vgl. N. Davies 1999: 634]), fragt man sich ebenfalls, ob zum Beispiel Persönlichkeiten wie Milton in die Narrationen integriert werden. Weitere mögliche, auch von der Geschichtsschreibung behandelte Themen in den Dokumentationen wären neben den üblichen Sachverhalten (u. a. die religiösen und politischen Streitigkeiten) das Schicksal bestimmter Gruppen oder der Menschen allgemein inmitten eines grausamen Bürgerkrieges und die große Bedeutung der Presse – gerade nach der Aufhebung der Zensur im Jahre 1641 (vgl. z. B. Bennett 1997: 360f., 1995: 99ff., 105-107; Achinstein 2001: 51-54, 56-57f.; Holmes 2006: 198-201; Purkiss 2007: 3-6, 40f., 48-52f., 143f., 290f.; West 2009: 106f.).

Zusätzlich sind die bedeutenderen Charaktere der Bürgerkriegszeit wie John Pym, Prince Rupert und vor allem König Charles I sowie Oliver Cromwell einzuschließen, da gerade die letzten beiden Männer in (fast) allen Dokumentarfilmen Berücksichtigung finden. Vorerst soll jedoch Norman Davies’ Feststellung in Bezug auf das 17. Jahrhundert in Britannien/England wiedergegeben werden. Zwar brachte das 17. Jahrhundert die oben erwähnte ruhmreiche englische Literatur hervor, doch hat diese Zeit aus seiner Sicht relativ wenige literarische Werke inspiriert und mit einer großen Ausnahme ebenso wenig eine überragende Figur produziert, die der Fokus eines späteren Nationalstolzes oder einer moralischen Debatte hätte werden können. Diese Ausnahme ist laut Davies Oliver Cromwell (vgl. 1999: 634). Peter Karsten zufolge hatte der *Lord Protector* noch vor dem 19. Jahrhundert einen schlechten oder zweifelhaften Ruf, doch trotz anhaltender Kritik begann eine wachsende Zahl von Demokraten sowie Staatsgläubigen im frühen 19. Jahrhundert damit, für ihn einzutreten. Abge-

sehen von den ihn durchgehend ehrenden Nonkonformisten orientierten sich Menschen aus verschiedenen sozialen Schichten oder Richtungen infolge von sozio-ökonomischen Unruhen in dieser Zeit an seinem Beispiel, sodass Cromwell ungeachtet der Spaltung der öffentlichen Meinung viel Aufmerksamkeit und der Status eines wahren patriotischen Helden zuteilwurde (vgl. 1978: 140-147). Nichtsdestotrotz sind die Meinungen über diese historische Figur durch die Jahrhunderte hindurch gespalten geblieben, wie man beim 400-jährigen Jubiläum seiner Geburt im Jahre 1899 erkennen kann: Das Britische Parlament plante zu Ehren Cromwells, der das Parlament paradoxerweise zu seinen Lebzeiten abgeschafft hatte, ein Denkmal zu errichten. Das Projekt wurde aber aufgrund von Protesten irischer Mitglieder zunächst eingestellt, um dann jedoch durch den Druck von anderen (auch jüdischen) Mitgliedern wieder fortgesetzt zu werden (vgl. N. Davies 1999: 635).¹⁸ Schon S. R. Gardiner vermerkte am Ende des 19. Jahrhunderts: „Cromwell is the typical Englishman of the modern world [...]. To one of [his critics or admirers] he is the champion of liberty and peaceful progress, to another the forcible crusher of free institutions [...]. [H]e is a mirror to ourselves, wherein we may see alike our weakness and our strength” (1897: 113-116, zit. n. Karsten 1978: 139).

Ebenso zieht sein Gegenspieler Charles I sowohl Verachtung als auch Sympathie auf sich. Die Gegenüberstellung von den beiden bleibt im heutigen Britannien kontrovers, weil in ihr der Diskurs zwischen den politisch rechts und links anzusiedelnden Radikalen enthalten ist (vgl. N. Davies 1999: 636-637). Für die Analyse der Dokumentarfilme und mit Blick auf das kollektive Gedächtnis in Britannien ergeben sich dadurch interessante Eindrücke und eine Fragestellung. Zum einen scheint der wahrscheinlich kontroverse Charakter des Bürgerkrieges im kollektiven Gedächtnis Britanniens auf die beiden Hauptakteure in diesem Konflikt übertragbar zu sein. Durch diese Kontroversen wird zum anderen der Eindruck vermittelt, dass keine klaren Heldenfiguren für die Bürgerkriegszeit existieren. Bezüglich der Dokumentationen ist zu fragen, ob diese auf Cromwell und Charles bezogenen Kontroversen auch in den jeweiligen Darstellungen zumindest angedeutet werden. Der hieran anschließende Abschnitt thematisiert aber nicht mehr diese beiden Persönlichkeiten, sondern den Verlauf des (ersten) Bürgerkrieges, wie er in der Historiographie wiedergegeben wird.

Oben wurde schon auf die Einigkeit unter Historikern hinsichtlich des Verlaufs des Bürgerkrieges von 1642 bis 1646 hingewiesen:

¹⁸ An dieser Stelle werden zwei Sachverhalte angedeutet, welche die Kontroverse um seine Person widerspiegeln und verdichten. Einerseits sind seine militärischen Feldzüge in Irland (1649-50) allgemein verurteilt worden. Andererseits erlaubte man unter Cromwell in den 1650ern Juden nach mehr als 350 Jahren wieder nach Britannien zu kommen (vgl. Edwards 2001: 363, 383; Cannon 2009: 188, 362). Es ist außerdem erwähnenswert, dass sich eine Kontroverse an einem Denkmal, das zur materiellen Dimension der Erinnerungskultur gehört, entladen hat.

The broad military outline of the civil war has long been well-established. Most historians accept and retell a similar account of the national war, stressing the campaigns and battles of the major or combined armies – the indecisive campaigning during the opening months, with the drawn battle of Edgehill, the royalist victories and territorial advances of 1643, and the parliamentary fight-back thereafter, including victory in the north in 1644, associated especially with the battle of Marston Moor, and in the midlands in spring and summer 1645, associated especially with the battle of Naseby, and the ‘mopping up’ of the latter half of 1645 and the first half of 1646, especially in Wales, the south and the southwest, culminating in complete military victory. (Gaunt 2000: 147)

Die Parlamentarier waren im Endeffekt geschickter im Mobilisieren von Kriegsressourcen und im Entwickeln einer effektiven Kommandostruktur, während die Partei des Königs letztere vermissen ließ (vgl. Holmes 2006: 73, 92). Einige Historiker suchen nach einem möglichen Wendepunkt des Krieges. Falls man von dem britischen Charakter des bewaffneten Konfliktes überzeugt ist, betont man beispielsweise, wie der Englische (und Walisische) Bürgerkrieg im Winter 1643-44 infolge der Allianz zwischen dem Parlament und den Schotten zu einem Britischen Bürgerkrieg wurde (vgl. Gaunt 2000: 148). Folglich ist bei der Analyse der Dokumentationen zu beachten, ob in den Darstellungen tatsächlich eine Art Wendepunkt festgelegt wird oder der britische Charakter des Kriegsverlaufes tatsächlich unterstrichen wird. Auf jeden Fall sind all die vorgestellten historiographischen Sachverhalte potentielle Schemata oder Elemente, die in den Dokumentationen Verwendung finden können. Da sie potentiell in den Narrativen der Dokumentarfilme in Erscheinung treten, in verschiedenen Geschichtsdarstellungen oder historiographischen Quellen verbreitet werden, somit wohl von mehreren Historikern und anderen Personen geteilt werden und in der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen wird, dass das kollektive Gedächtnis eine statische Wissensbasis von geteilten Inhalten der Vergangenheit ist, kann man sie als erinnerungskulturelle narrative Schemata oder Komponenten ausweisen. Daneben sollte man den allgemeinen narrativen Schemata (ohne historiographische Bezüge auf inhaltlicher Ebene) Beachtung zukommen lassen.

3.3. Lotmans Explosionskonzept im Kontext narrativer Schemata

Als narrative Schemata sind beispielsweise das Drei-Akt-Modell und die Fünf-Akt-Struktur bzw. Freytags Pyramide zu klassifizieren, wie sie in der narrativen Struktur populärer Medienprodukte (d. h. in Hollywoodfilmen) oder klassischer Tragödien/Dramen auftauchen (vgl. Harmon et al. 2000: 167-168, 226). Speziell erstere Form ist durch Joseph Campbells mythologisches (zyklisches) Modell oder die „Reise des Helden“ inspiriert worden, welche grob die drei Phasen Trennung/Aufbruch, Initiation und Rückkehr umfasst sowie üblicherweise an den Übergängen der einzelnen Akte und/oder im zweiten Akt Wendepunkte bzw. einen (zentralen) Wendepunkt aufweist (vgl. J. Campbell 1968: 245-246; Vogler 1998: 30, 50-57f., 159ff.; Krützen 2004: 64-70; 98ff.). Besonders Campbells mythologisches Modell gleicht mancher Ansicht zufolge der menschlichen Psyche und vermittelt aus diesem Grund eine psychologi-

sche Überzeugungskraft sowie eine emotionale Glaubhaftigkeit (vgl. Röhl 1998: 153). Auf solche Modelle könnten einzelne Dokumentationen in ihren Darstellungen oder Narrativen zum Zweck von Verlaufsbeschreibungen oder Repräsentationen von Hauptfiguren der Bürgerkriegszeit zurückgreifen. Allerdings ist hierbei nicht der mythologische oder zyklische Charakter von Belang. In erster Linie gilt es nämlich zu klären, ob sich beispielsweise bei der Verlaufsdarstellung des ersten Bürgerkrieges in den Dokumentationen mit seinen drei Hauptschlachten bei Edgehill, Marston Moor und Naseby eine Art Drei-Akt-Struktur mit Anfang, Wendepunkt und Entscheidung extrapolieren lässt. Einen Anlass zu dieser Annahme gibt unter anderem die oben erwähnte Suche mancher Historiker nach einem Wendepunkt.

In gewisser Weise ist in den historischen Dokumentarfilmen ebenfalls eine Art „Zwei-Welten-Modell“ zu finden. Häufig betritt der in einer vertrauten Welt situierte Protagonist in einem fiktionalen Spielfilm im Verlauf der Handlung eine unbekannte Welt (vgl. Krützen 2004: 70-72f.). Wenn man dieses Schema auf die faktenorientierten geschichtlichen Dokumentationen übertragen möchte, gebietet es sich, die Differenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit sowie den „informativen“ Charakter mitzubedenken. Zwar wird möglicherweise durchaus rekonstruiert, wie damalige Menschen zum Beispiel durch einen Krieg – metaphorisch gesprochen – aus einer vertrauten Welt gerissen wurden und mit einer ungewohnten/unbekannten Situation umgehen mussten, doch wird vielmehr der Zuschauer aus der vertrauten Welt der Gegenwart über die unbekannte Welt der Vergangenheit informiert.

Um weitere für die Analyse der historischen Dokumentarfilme relevante narrative Schemata bestimmen und zusätzliche Überlegungen Lotmans dazu und in Bezug auf die Geschichtswissenschaft besser verstehen zu können, sollte man sich nun allgemeineren Sachverhalten im Hinblick auf die narrative Struktur widmen, denn allein schon mit seinem Anfang und Ende produziert ein Text einen narrativ schematischen Rahmen. Aufgrund der recht banalen Tatsache, dass jeder „diskrete, isolierte Text [...] immer seine eigene Zeit [hat], die durch eine Anfangsformel eingeleitet wird und mit dem letzten Wort des Textes endet“, ist man einerseits mit der Hilfe eines Textes fähig, „ein endliches Modell einer unendlichen Welt darzustellen“ (Lotman 2010a: 331). Andererseits werden durch die narrative Struktur an Textanfang und -ende wichtige Anforderungen gestellt, was sich im Fall des Textbeginns darin äußert, dass die Anfangsformel eines Textes als eine Art „semiotischer Indikator“ dient: „Er gibt dem Publikum entscheidende Hinweise zum semiotischen Schlüssel des nachfolgenden Textes [...]. Wenn man sich die Gesamtheit der Codes einer Kultur als hierarchisch angeordnete Register vorstellt, so spielt der Textanfang die Rolle eines Schalters: Er bestimmt das Register, in dem der ganze restliche Text zu lesen ist“ (ebenda: 330; vgl. 330-331). Weil diese Ar-

beit „narrative Texte“ in Form von geschichtlichen Dokumentationen untersucht, werden in der Analyse der Dokumentarfilme über die Bürgerkriegszeit die jeweiligen Eingangssequenzen oftmals mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht. Lotman zufolge ist das Ende oder der Ausgang eines Textes jedoch noch bedeutender, was man auch an Zuschauer- oder Leserreaktionen auf einen Film oder ein Buch sehen kann, die einem *happy ending* bzw. einem tragischen Ende große Wichtigkeit beimessen. Geschichtsbezogene Texte weisen die gleiche Tendenz auf (vgl. ebenda: 331).

Ausgehend davon, dass Lotmans Geschichtstheorie – wie insbesondere in *Kultur und Gedächtnis* zum Vorschein kommt – ereigniszentriert ist (vgl. Ruhe et al. 2010b: 238), dem Text eine narrative bzw. sujethafte Struktur anhaftet und er sich in bestimmte Einheiten mit Anfang und Ende gliedert, hat in Lotmans Worten die Übertragung dieser Eigenschaft auf geschichtsbezogenes Material eine starke Verzerrung desselben zur Folge, denn der Verfasser eines beliebigen Dokumentes strukturiert es unter Verwendung narrativer Kategorien und verleiht dem Ende eine literarische oder moralisch-philosophische Färbung (vgl. 2010a: 331).¹⁹ Das Denken in narrativen Kategorien und die narrativen Modelle allgemein beeinflussen sowohl das Bewusstsein des Historikers als auch seine Geschichtskonstruktion. Daher neigt der Historiker dazu, die Weltgeschichte als eine Reihe abgeschlossener Perioden oder Kulturen mit Anfängen und Enden wahrzunehmen:

Der Drang des Historikers zur Periodisierung hat mit der Notwendigkeit zu tun, das kontinuierliche Material der Geschichte mit der diskreten Metasprache der Wissenschaft zu erzählen [...]. Ein spezieller Fall ist dann gegeben, wenn der Historiker seine *eigene* Klassifizierung als immanente Eigenschaft des außertextlichen Materials zu betrachten beginnt und die eschatologische Erfahrung von „Anfängen“ und „Enden“ von der Ebene der Beschreibung auf den Bereich des Beschriebenen überträgt [...]. Zwar gliedert sich das historische Material auf natürliche Weise in verschiedene Perioden [...]. Doch selbst bei den radikalsten Umbrüchen, die große historische Stränge erfassen, sind [bis auf ein paar Ausnahmen wie ein Genozid] niemals *alle* Aspekte des Lebens davon betroffen [...]. Das Leben ist auf bestimmten Ebenen diskontinuierlich, auf anderen aber kontinuierlich, und wenn man von Epochengrenzen spricht, muss man dazusagen, wessen Standpunkt man dabei einnimmt [...]. Angesichts der Forschungsergebnisse der modernen Archäologie wird [auch] die Rede von einem absoluten Anfang äußerst fragwürdig [...]. (ebenda: 332-334; Hervorhebungen vom Autor)

Der Einfluss dieser narrativen (schematischen) Strukturen ist also tatsächlich verzerrend oder deformierend im Hinblick auf die historische Realität. Mit Berücksichtigung der vorangegangenen Informationen ist es in der Analyse nicht nur entscheidend zu fragen, wie der Anfang in den Dokumentationen aufbereitet ist und die Ereignisse in ihnen strukturiert werden, sondern auch, wie das jeweilige Ende konstruiert und auf welches Jahr der Bürgerkriegszeit es festge-

¹⁹ Als Beispiele für den Einfluss der literarischen oder gar hagiographischen Tradition nennt Lotman die historischen Dokumente bzw. Quellen über Sir Thomas Mores Leben (z. B. Thomas Stapletons Biographie [1588]) oder das Ende von Fred Zinnemanns Film *A Man for All Seasons* (1966), womit sich Lotman auf die englische Geschichte bezieht: „[Der Film endet] nicht mit dem Schlussbild – Thomas Morus’ Hinrichtung –, sondern mit einem Off-Kommentar [...], der verkündet, sowohl Heinrich VIII. als auch Kardinal Wolsey hätten vom Schicksal ihre verdiente Strafe bekommen [...]. [Diese Information] lässt uns glauben, dass es in der Geschichte eine Gerechtigkeit gibt“ (2010a: 331-332).

legt wird. Wenn man in Erinnerung ruft, dass man oftmals in der Zeit von 1642 bis 1651 von drei Bürgerkriegen in Britannien spricht, die Hinrichtung des Königs sich 1649 ereignete, der Irlandfeldzug Cromwells aber erst danach stattfand und – wie man beobachten wird – das Ende nicht selten mit der Exekution des Monarchen verknüpft wird, liefert die Wahl des Endes in den Dokumentationen auch interessante Einsichten in das kollektive Gedächtnis und das kollektive Vergessen.

Zum Ende dieses Kapitels ist es notwendig, eine andere wichtige Komponente in Lotmans Geschichtstheorie herauszustellen – die „Explosion“. Dabei sind zwei Prozesse zu unterscheiden, welche füreinander unabdingbare, sich abwechselnde Formen bzw. Phasen der progressiven Dynamik oder Entwicklung bilden und zusätzliche Dimensionen mit einschließen. Auf der einen Seite steht die mit Vorhersehbarkeit einhergehende kontinuierliche oder sukzessive Entwicklung, während sich auf der anderen Seite der mit Unvorhersehbarkeit verknüpfte diskontinuierliche oder explosive Prozess befindet. Die explosiven Prozesse stellen die relevantere Art der Dynamik dar, da sie als unvorhersagbare Ereignisse die Kontinuität durchbrechen und über einen informativen Wert verfügen, falls man Unbestimmtheit als eine Maßeinheit zur Bestimmung der Information betrachtet (vgl. 2010a: 308; 2010b: 15-16, 18-19, 21; Ruhe et al. 2010b: 237-238). Ebenfalls sind sie die beiden Arten des historischen Prozesses: „Ein Minenfeld, auf dem die einzelnen Explosionen unvorhersagbar sind, und ein Fluss im Frühling, der seinen mächtigen, aber gelenkten Strom führt – diese beiden Bilder entstehen im Bewusstsein eines Historikers, der dynamische, d. h. explosive und sukzessive, Prozesse erforscht“ (2010b: 16). Für Lotman ist Geschichte (wie jeder dynamische Prozess, an dem Menschen beteiligt sind) im Spannungsverhältnis zwischen bewussten und unbewussten Vorgängen situiert und deshalb ein unbewusster, kontinuierlicher Ablauf mit Eingriffen durch intelligente und bewusst individuell handelnde Menschen. Bei allem, was auf den Menschen einwirkt und von ihm geschaffen wird, leistet daher auch die persönliche Komponente neben den anonymen historischen Prozessen ihren Beitrag und die Persönlichkeit des Menschen ist analog zum Konzept der Semiosphäre isomorph zur Kultur und repräsentiert gleichzeitig nur einen Teil von ihr (vgl. 2010a: 304-306, 316). Insgesamt „versteht Lotman Kontingenz, Unvorhersehbarkeit und Ereignis wesentlich auch als Faktoren des als selbstbestimmt aufgefassten menschlichen Handelns und nicht als etwas, das über den Menschen ‚hereinbricht‘,“ und das Konzept der Explosion erweist sich damit als anthropozentrisch (Ruhe et al. 2010b: 249, vgl. 250).

Trotzdem wird der explosive, diskontinuierliche Prozess mit seiner Unvorhersagbarkeit in der Geschichtsschreibung oder geschichtsbezogenen, faktenorientierten Darstellungen

durch das mögliche Vorhandensein von (erinnerungskulturellen) Schemata infrage gestellt. Ein narrativer Text, der eng mit einem Schema übereinstimmt, ist nämlich nicht beachtenswert und nicht ereignishaft, weil nur das dargestellt wird, was man erwartet oder bekannt ist, und etwas Ereignishaftes eine Abweichung von einem vom Text aktivierten schematischen Muster mit sich bringt (vgl. Hühn 2010a: 6). Lotman vertritt jedoch generell eine ereigniszentrierte Theorie der Geschichte und speziell in seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Geschichtswissenschaft in seinem Werk *Die Innenwelt des Denkens* will er nicht hinnehmen, „dass im Zuge der Kritik an der traditionellen ‚Geschichte großer Männer‘ und durch den Versuch, Narrativität in der Geschichtsschreibung durch Konzepte wie das der *longue durée* zu vermeiden, zugleich der einzelne Mensch als Akteur negiert würde“ (Ruhe et al. 2010b: 239; vgl. 238-239, 250). Heutzutage ist der Sachverhalt des Erzählens in der Historiographie – wie bereits angemerkt – ohnehin unumstritten: „Erzählen im historiographischen Diskurs ist das Vehikel für die Schaffung und Repräsentation historischen Wissens und historischer Erzählung. Die Erzählung gilt als kognitives Verbindungsglied zwischen dem Inhalt der Geschichte [...] und der Form der Geschichte“ (Jaeger 2009: 122, vgl. 121). Im Gegensatz zu Hayden White geht Lotman auch nicht auf kritische Distanz zum narrativen Charakter der Historiographie, unterstreicht die ein sehr großes Möglichkeitsspektrum eröffnende Qualität der einmaligen, unvorhersagbaren sowie die Kontinuität durchbrechenden Ereignisse/Explosionen und erkennt die Narration als faktisches Mittel an, um sich mit Ereignissen kulturell auseinanderzusetzen, obwohl Ereignisse aus Lotmans Sicht immer nachträglich in die historiographischen Kontinuitäten eingefügt werden. Damit erhält die Narration insgesamt den Status einer Kulturfunktion oder eines Modus des kollektiven/kulturellen Gedächtnisses (vgl. Ruhe et al. 2010b: 242). Allein durch die Verwandlung des Ereignisses in einen beliebigen Text wird diesem ein höherer Organisationsgrad zuteil (vgl. Lotman 2010a: 300). In den Worten von Frank, Ruhe und Schmitz charakterisiert Lotman „die ordnende, integrierende und Kontinuität restituierende Historiographie als wesentlichen Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses“, ohne den mit einem Ereignis einhergehenden Kontingenzfaktor bzw. Gedanken an alternative Geschichtsverläufe sowie das Potential von Ereignissen auszuschließen, Möglichkeiten zu eröffnen, aber auch zu verhindern (2010b: 246, vgl. 242-243; Lotman 2010b: 80-81). Auf diese Weise wird außerdem explizit auf die Schnittstelle zwischen Narration, Lotmans Überlegungen zur Geschichtstheorie, der Historiographie und dem Konzept des kollektiven/kulturellen Gedächtnisses hingewiesen. Gleichzeitig legt Lotman großen Wert auf das Explosionskonzept oder die durch den Menschen herbeigeführte Ereignishaftigkeit in seinen Theorien allgemein:

„Explosion“ ist bei Lotman [...] nicht nur ein geschichtstheoretisches, sondern auch ein anthropologisches, ja ein anthropozentrisches Konzept, mit dessen Hilfe die Ereignishaftigkeit menschlichen Handelns als genauso wichtig für die Geschichte der Gesellschaft und der Kultur bestimmt wird wie die reflektierenden und ordnenden Verfahren kultureller Selbstbeschreibung, welche Integration und Kontinuität sichern. (Ruhe et al. 2010b: 250)

Am Ende dieses Kapitels soll der Status des Ereignisses in Geschichtsdarstellungen nicht weiter verfolgt werden. Dieser Punkt wird an entsprechender Stelle im nächsten Kapitel über Lotmans erweiterte Grenzüberschreitungstheorie wieder aufgegriffen. In diesem Ansatz nimmt das Ereignis wie in seiner Geschichtstheorie eine zentrale Stellung ein (vgl. Lotman 1993: 330).

4. Erzähltheoretische Grundlagen zur narrativen Weltmodellierung

4.1. Vorüberlegungen zum Strukturalismus, zur Grenzüberschreitungstheorie und zum Narrativ

Dieses Kapitel widmet sich primär der Darstellung der Grenzüberschreitungstheorie mitsamt der darauf basierenden strukturalen Textanalyse des aus dem heutigen Estland stammenden Literaturwissenschaftlers Jurij M. Lotman. Weil „der Mitbegründer der Moskauer-Tartuer Schule der Semiotik“ (Frank 2009: 65) Lotman laut Selden und Widdowson Typen des Strukturalismus entwickelte, die unter anderem auf den Schweizer Linguisten Ferdinand de Saussure zurückgehen (vgl. 1993: 104, 106), bietet es sich an, Lotmans Modell grob unter die Methoden des Strukturalismus zu subsumieren. Im Folgenden soll ein Überblick über eine modifizierte Form dieser Theorie gegeben werden, um für die Analyse der in der vorliegenden Arbeit behandelten Dokumentarfilme eine Basis zu schaffen bzw. ein anwendungsbezogenes Beschreibungsinventar aufzuzeigen. Da sich Lotmans kultursemiotische Überlegungen mit narratologischen Ansätzen überlagern (vgl. Frank 2009: 65, FN 15), werden in manchen Fällen Bezüge zu seinen kulturtheoretischen Überlegungen und dem Konzept des kollektiven Gedächtnisses hergestellt. Zudem versuchen die einzelnen Unterkapitel, die wichtigen Elemente oder Komponenten der Grenzüberschreitungstheorie zu kontextualisieren und sie philosophisch-geschichtlich einzuordnen, um zum einen ein größeres Verständnis gegenüber diesen Sachverhalten sicherzustellen und zum anderen eine Grundlage für die Diskussion der Kritik an der strukturalen Textanalyse und vor allem auch am Strukturalismus zu schaffen. Hiernach folgen zunächst einige Vorüberlegungen zum Strukturalismus, bevor es um Lotmans Grenzüberschreitungstheorie und die strukturale Textanalyse geht. Allerdings wird in diesem Kontext darauf verzichtet, die einzelnen Typen des Strukturalismus vorzustellen.¹

Obwohl man kulturwissenschaftliche/literaturwissenschaftliche Interpretationen „methodisch nur in Teilen als Abfolge von Regelmäßigkeitsannahmen (Deutungshypothesen) auffassen [kann], die an einer empirischen Datenbasis (dem Text oder seinen Kontexten) prüfbar sind“ (Baasner et al. 2005: 110), benötigt eine Interpretation Kategorien der theoretischen Analyse und Beschreibung (vgl. Titzmann 2003a: 179). Daneben sollten idealerweise die folgenden Voraussetzungen oder Verfahrensweisen beachtet werden:

¹ Überblicksdarstellungen dazu sind beispielsweise die Kapitel in Peter Barrys (vgl. 2009: 38-58) und Selden und Widdowsons (vgl. 1993: 103-124) Büchern.

Interpretationen formulieren Thesen, die zur kritischen Diskussion exponiert werden. Das heißt, wenn einer Interpretationsthese mit Gründen widersprochen werden kann, so ist dies zunächst keine Schwäche, sondern ein Zeichen von Wissenschaftlichkeit. Anzustreben sind exemplarische Aussagen [...], die im Bemühen um Klarheit und Deutlichkeit komplexe Sachverhalte vereinfachen. Bei der Formulierung von Thesen sind Regeln einzuhalten: jede Interpretation muß in sich widerspruchsfrei und zusammenhängend sein (Konsistenz), sowohl im Hinblick auf die aus theoretischen Überlegungen heraus gewählte Erkenntnismethode als auch auf die Darstellung [...]. [Frei gewählte Interpretationsthesen] müssen das relevante Wissen (historisches, ästhetisches, methodisches, aber auch allgemeines Weltwissen) der Disziplin beachten, besonders aber bereits vorliegende andere Interpretationen zum Text berücksichtigen [...]. Zugleich sollen sie in diesem Rahmen etwas Neues bieten. (Baasner et al. 2005: 111)

Im Laufe der Zeit haben sich einige theoretische Schulen, Strömungen und damit zusammenhängende Analyseverfahren zur Interpretation von Texten herausgebildet (vgl. z. B. Culler 2002: 175-190). Sie alle verschaffen verschiedene theoretische Zugänge zu den zu analysierenden Texten. Eine dieser Strömungen ist der Strukturalismus mit seinen jeweils eigenen methodologischen Ansätzen.

Die kritische Beschäftigung mit dem Strukturalismus erfordert üblicherweise zuerst die Einigung auf eine grobe Definition. Jedoch gestaltet sich das Aufstellen einer solchen Definition als schwierig. Das ist damit zu erklären, dass man unter dem Begriff ‚Strukturalismus‘ Theoriebildungen aus verschiedenen Disziplinen neben der Literaturwissenschaft oder Linguistik zusammenfasst und dass „der Strukturalismus“ außerdem Theoriebildungen aus unterschiedlichen Sprach- und Kulturräumen einschließt (vgl. Titzmann 2010: 372). Darüber hinaus ist oft nicht klar ersichtlich, auf welcher Ebene der Strukturalismus als literatur- oder kulturwissenschaftliche Methode operiert (vgl. Spoerhase 2010: 38). Der Strukturalismus wird beispielsweise in manchen Fällen zur datenerfassenden Textanalyse verwendet, fungiert in Form einer Theorie zur Strukturierung von Texten oder ist andernfalls ein Ansatz der bedeutungszuweisenden Textinterpretation (vgl. ebenda). Zur Vereinfachung schlägt Titzmann folgende Definition vor: „[...] ‚Strukturalismus‘ [ist] ein bestimmter Denktyp im Umgang mit den Objekten des jeweiligen Fachgebietes [...], der seine theoretischen Gegenstände als System denkt und durch eine bestimmte Menge methodologischer Praktiken charakterisiert ist“ (2010: 373). Schon in der Vergangenheit war der europäische Strukturalismus nach den frühen Bemühungen des russischen Formalismus darauf bedacht, eine neue Poetik zu entwerfen, die im Unterschied zur vertrauten Poetik der aristotelischen Tradition nicht normativ, sondern beschreibend war und die Möglichkeit bot, die verschiedenen Arten, mit denen Texte konstruiert werden können, zu unterscheiden und zu kategorisieren, ohne subjektive Spekulationen darüber anzustellen, welche Textkategorien anderen überlegen sind (vgl. Titzmann 2003a: 176-177). Titzmann geht dann im Zusammenhang mit dem literaturwissenschaftlichen Strukturalismus weiter ins Detail. Im Hinblick auf den literaturwissenschaftlichen Strukturalismus als „methodische Richtung“ der Literaturwissenschaft sind die nachfolgenden Überlegungen hilfreich:

[Diese methodische Richtung] setzt als fundierende, ‚vorgängige‘ Disziplinen Semiotik – als allgemeine Zeichentheorie wie als Theorie spezieller Zeichensysteme – und Linguistik, inklusive, bei älteren Texten, natürlich der diachronen Linguistik und Sprachgeschichte, voraus. Denn literaturwissenschaftliche Texte bedienen sich sprachlicher und nicht-sprachlicher Zeichensysteme, um eine bestimmte Welt zu entwerfen (innerhalb derer sich dann z. B. anthropomorphe Figuren wiederum sprachlicher und nicht-sprachlicher Zeichensysteme bedienen können) [...]. Sie denkt [darüber hinaus] das jeweils analysierte Objekt (z. B. Einzeltext; Textkorpus: Gattung, Epoche, usw.) als System, innerhalb dessen sich Elemente, Relationen, Strukturen, Subsysteme, Funktionen unterscheiden lassen. (2010: 373-4)

Der bei einer strukturalistischen Analyse zu bearbeitende (narrative) Text soll demnach als Zeichensystem oder Quelle von Zeichensystemen mit sich unterscheidenden Elementen, Strukturen und Entitäten gedacht werden. Diese allgemeinen Vorüberlegungen zum Strukturalismus reichen aus, um sich der strukturalen Textanalyse nach Jurij M. Lotman zuzuwenden.

Allgemein wird die heuristische Qualität einer Analysetheorie Lars Zumbansen zufolge danach beurteilt, ob sie die dargestellte Welt eines narrativen Textes mit all seinen relevanten Elementen, Entitäten, Verbindungen sowie seinen heterogenen Mustern und Varianten modellieren kann. Darüber hinaus sollte eine Analysetheorie neben Kategorien zur theoretischen Analyse und Beschreibung ein transparentes, ökonomisches und hinreichend genaues Vokabular oder Codesystem bereitstellen (vgl. 2008: 109). Ferner muss nach Titzmann eine (literarische) Texttheorie neben literarischen Texten ebenfalls nicht-literarische Texte bzw. fiktive wie nicht-fiktive Texte mit einschließen (vgl. 2003a: 178-179). All diese Kriterien werden von der von Jurij M. Lotman aufgestellten strukturalistischen Grenzüberschreitungstheorie und der daraus hervorgegangenen strukturalen Textanalyse erfüllt. Diese Theorie ist außerdem von Kulturwissenschaftlern wie Michael Titzmann, Hans Krahl und Karl Renner weiterentwickelt bzw. modifiziert worden (vgl. Zumbansen 2008: 109). Die strukturalen Textanalyse stellt den Text selbst in den Vordergrund und beruht auf einem „Begriff von Struktur, der die immanenten Textkomponenten in ihrer Relation untereinander beschreibt, ihre Bedeutung gegeneinander abgrenzt und anschließend in ihrer jeweiligen strukturalen Funktion bestimmt“ (Baasner et al. 2005: 112). Mit Hilfe der Grenzüberschreitungstheorie ist nicht nur eine Mikro- und Makroanalyse komplexer narrativer Texte möglich, sondern auch ein Ausmachen von genre- oder kulturspezifischen Erzählmustern (vgl. Zumbansen 2008: 109; Titzmann 2003a: 190).

Hier bedarf noch der Begriff des Narrativs einer Erklärung. Prototypische Beispiele eines Narrativs zeigen laut David Herman einen strukturierten Zeitverlauf von konkretisierten Ereignissen, die das durch das Narrativ hervorgerufene mentale Weltmodell des Geschichtenerzählers und der Person, die die Geschichte interpretiert, stören oder ins Ungleichgewicht bringen. Dabei ist es unerheblich, ob die dargestellte Welt echt, imaginiert oder geträumt ist (vgl. 2007a: 9). Viele Autoren beschreiben ein Narrativ zudem in ihren Definitionen als eine

Repräsentation von Ereignissen oder einer Ereignisabfolge, während ein Ereignis nach Marie-Laure Ryan wiederum eine Transformation impliziert (vgl. 2007a: 23-24). Auch in Lotmans Modell nimmt das Ereignis hinsichtlich der potentiellen narrativen Struktur eines Textes eine besondere Stellung ein: „Ein Text(segment) hat eine narrative Struktur genau dann, wenn in der dargestellten Welt (mindestens) ein *Ereignis* stattfindet“ (Titzmann 2013b: 124; Hervorhebung vom Autor).

Weil Narration generell einen unentbehrlichen Teil der alltäglichen Kommunikation darstellt – ob sie sich nun mündlich oder schriftlich, literarisch oder nicht-literarisch bzw. linguistisch oder nicht-linguistisch manifestiert –, ist sie in literarischen, mythologischen oder religiösen Texten und den verschiedensten Genres, semiotischen Systemen sowie Medien feststellbar. Das bedeutet, dass all diese Formen der Narration eine Geschichte erzählen, auch wenn sie sich in der Art, wie sie diese präsentieren, unterscheiden (vgl. Titzmann 2003a: 178-179). Mit Verweis auf die in dieser Arbeit analysierten Dokumentarfilme ist das folgende Verständnis Titzmanns von einer narrativen Theorie entscheidend: „In narrative theory [...], it is in the first instance utterly irrelevant whether the texts involved are literary or non-literary, fictive or non-fictive [...]. [Such classifications] have nothing whatsoever to do with the basic structures of narrative“ (ebenda: 179). In den Worten Krahs erweisen sich ebenfalls „[n]arrative Strukturen [...] in ihren zentralen Faktoren generell [als] medienunspezifisch“ trotz der Unterschiede bei den „Medien in ihrer medialen Verfasstheit auch hinsichtlich narrativer und erzähltheoretischer Aspekte“ und der „medienspezifische[n] Konkretisationen“ bezogen auf die gemeinsamen Gesichtspunkte (2004: 10). Folglich betrachtet diese Arbeit die Dokumentarfilme als narrative Texte. Trotzdem ist es für die Analyse förderlich, auf der Darstellungsebene die Aufmerksamkeit außerdem auf die potentiell vorkommenden fiktionalen und authentischen Elemente zu lenken (vgl. Grimm 2002: 371-378).

Der Status der Dokumentationen als narrative Texte im Sinne von Lotmans Modell wird schließlich in der Analyse des Hauptteiles demonstriert. Der nachstehende Teil erörtert die wichtigen Aspekte der Grenzüberschreitungstheorie – Zeit, Raum, den Ereignisbegriff, narratologische Charaktermodellierungen, Erzählsituation/Erzählmodus etc. Aufgrund des Verständnisses, Zeit und Raum als „Grundbedingungen unserer Existenz“ (Fischer 2002: 144) zu sehen, sowie wegen der Stellung der oben aufgelisteten Punkte als Grundkategorien von Erzählmodellen lohnt sich in den einzelnen Unterkapiteln neben der Darstellung der Funktion der jeweiligen Kategorien der Grenzüberschreitungstheorie und dem Aufzeigen, inwieweit sie sich in den analysierten Dokumentarfilmen manifestieren, eine theoretische Kontextualisierung, ohne in diesen Fällen die Bezüge zu dem vorgestellten Analysemodell zu vernachlässi-

gen. Hierbei sollen die Modifikationen oder Weiterentwicklungen hinsichtlich dieses Analyseansatzes sowie Anknüpfungspunkte zum Konzept des kollektiven Gedächtnisses einbezogen werden. Im Verlauf dieses Kapitels – nachdem Kritikpunkte am Strukturalismus wie an der Grenzüberschreitungstheorie diskutiert worden sind – wird sich auch darum bemüht, Arbeitsthesen für die nachfolgende Analyse zu entwerfen. Während der Präsentation der einzelnen Aspekte der Grenzüberschreitungstheorie werden darüber hinaus einzelne eher banale Punkte vorgestellt, welche in den Darstellungen der untersuchten Dokumentationen über die Bürgerkriegszeit durchgehend zu entdecken sind oder sich auf diese anwenden lassen. Auf solche Sachverhalte macht die folgende Abhandlung über die Kategorien des in dieser Arbeit angewandten Analysemodells aufmerksam, um ständige Wiederholungen dieser Punkte im Hauptteil zu vermeiden. Im Gegensatz dazu verdienen die wichtigen Grundkategorien sowie andere Aspekte der auf Lotman basierenden Grenzüberschreitungstheorie eine genaue Beachtung bei der Untersuchung der Dokumentarfilme. In Lotmans Modell werden speziell die Dimension des Raumes und der Ereignisbegriff betont. Zuerst beleuchtet aber der nachfolgende Abschnitt eine andere wichtige Grundkategorie bei der Analyse narrativer Texte, den Analysebegriff *Zeit*, der relevante Punkte für die Grenzüberschreitungstheorie bereithält. Im Allgemeinen sind in Bezug auf die Zeit folgende notwendige Bedingungen erforderlich, um auf narrative Strukturen schließen zu können: „eine *Temporalisierung der dargestellten Welt*“ (d. h. „[e]s muss in ihr verschiedene Zeitpunkte/-räume geben“), die „*Konstanz der Referenzgröße*“ (d. h. „die Aussagen über die unterschiedenen Zeitpunkte/-räume [müssen] sich auf dieselbe Größe beziehen“) und die Existenz von mindestens drei Zeitpunkten/-räumen, um „eine *Zustandsveränderung der Referenzgröße*“ (d. h. einen Ausgangszustand, eine Transformation und eine Art finalen Zustand) oder ein Ereignis zu gewährleisten (Titzmann 2013b: 120, vgl. 120-121; Hervorhebungen vom Autor).

4.2. Zeit und Erzählebenen

In ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* fassen Martínez und Scheffel in einer Definition von Zeit verschiedene Aspekte zusammen, die diese beinhaltet (vgl. 2012: 32-49). Zuerst einmal umfasst Zeit für sie „[a]lle möglichen Formen des Verhältnisses zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit des Geschehens“ (ebenda: 215). Ebenso greift das Einführungsbuch *English and American Studies: Theory and Practice* dieses Verhältnis oder „the relationship between the time of narration and narrated time“ in seinen Ausführungen bezüglich der narratologischen Hauptkategorien auf (Fludernik et al. 2012: 228). Die englischen Begriffe ‚time of nar-

ration' sowie ‚narrated time' korrespondieren mit der von Günther Müller geprägten Unterscheidung zwischen *Erzählzeit* und *erzählter Zeit*; erstere deckt die Zeit ab, die von dem Erzähler oder der Narration für das Erzählen der *story* aufgewendet wird², während letztere den Zeitraum der geschilderten Geschichte meint (vgl. Martínez et al. 2012: 33). Diese klassische Differenzierung ist jedoch kritisiert worden, da sie unter anderem „dem Sprech-/Erzählakt selbst eine temporale Extension zu[schreibt]“ und man die „reale Dauer des Mitteilungsaktes“ in schriftlichen Kommunikations- oder Mitteilungssituationen nie genau messen kann, „denn der quantitative Umfang der Äußerung ist keine temporale Größe“ (Titzmann 2003b: 3074-3075). Trotz des Aufgreifens dieses Kritikpunktes erfährt die Kritik an der Erzählzeit in dem erzähltheoretischen Einführungsbuch von Martínez und Scheffel eine Erwiderung: „Auch wenn das Bemessen von Erzählzeit in Druckseiten nicht sonderlich überzeugend erscheint, ist doch offensichtlich, dass sich Erzählungen als Ganzes oder auch in ihren Teilen durch ein jeweils spezifisches Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit und damit ein besonderes ‚Erzähltempo' auszeichnen“ (2012: 33). Falls die dargestellte Welt eine temporale Strukturierung sowie „unterscheidbare Zeitsegmente“ besitzt und man wie Titzmann unter diesen Voraussetzungen annimmt, dass „der Text die Wahl [hat] zwischen Gleichgewichtung bzw. Ungleichgewichtung dieser Zeitsegmente, die Wahl also, ob er dieselbe Textquantität (nicht Zeit!) auf ihre Darstellung verwendet oder nicht“, kann „die Zeichenquantität pro Zeiteinheit“ als eine Art Maßeinheit dienen: „Diese Maßeinheit erlaubt im übrigen nicht nur den intratextuellen Vergleich der quantitativen Darstellungsextensivität gegenüber Teilzeiträumen [...], sondern auch den intertextuellen Vergleich zwischen Texten derselben oder verschiedener Kulturen/Epochen“ (2003b: 3075). Bezogen auf die in dieser Arbeit als narrative Texte behandelten Dokumentarfilme sind bei der Darstellung von bestimmten Sachverhalten, Situationen oder Zeitpunkten unter anderem die Laufzeit und die dafür vom Off-Erzähler aufgewendete Narration zusammen mit der dafür aufgebrauchten Zeit sowie mit dem dabei gezeigten visuellen Material die Maßeinheiten zur Bemessung der Quantität. Es ist folglich im Großen und Ganzen nicht unerheblich, wie viel Zeit und welche visuellen Mittel die jeweiligen Dokumentationen für das Erzählen von zum Beispiel speziellen Gegebenheiten aufwenden.

Gérald Genette unterscheidet unter Berücksichtigung des Zeitaspektes zwischen retrospektiver, simultaner, prospektiver sowie eingeschobener Erzählweise (*mode of narration*), wobei die meisten Narrationen vergangene Ereignisse erzählen und deswegen retrospektiv sind (vgl. Fludernik et al. 2012: 228). Letzterer Sachverhalt trifft auch auf die Dokumentarfilme über die Britischen Bürgerkriege im 17. Jahrhundert zu. Zu den ebenfalls auf den Struk-

² Grober Maßstab ist die Seitenlänge (vgl. Martínez 2012: 33).

turalisten Genette zurückgehenden konstitutiven zeitbezogenen Parametern zählen Martínez und Scheffel die *Ordnung* (1), die *Dauer* (2) und die *Frequenz* (3), um zu erfahren, in welcher Reihenfolge die Vorkommnisse erzählt werden (1), wie viel Erzählzeit für die Darstellung von bestimmten Geschehnissen bzw. Geschehenselementen aufgewendet wird (2) sowie ob und wie häufig Vorkommnisse in einer Narration wiederholt werden (3) (vgl. 2012: 33-34). Unter diese Parameter werden dann mehrere Unterkategorien subsumiert (z. B. „die traditionelle Vorstellung der Alternativen des ‚zeitdehnenden‘ (Erzählzeit > erzählte Zeit), ‚zeitgleichen‘ (Erzählzeit = erzählte Zeit), ‚zeitraffenden‘ (Erzählzeit < erzählte Zeit) Erzählens“ (Titzmann 2003b: 3075).³ Gewiss „raffen“ die in dieser Arbeit behandelten dokumentarischen Darstellungen über die Britischen Bürgerkriege die präsentierte Zeitperiode im 17. Jahrhundert, enthalten aber auch Sequenzen, die spezielle Geschehnisse ausgiebiger schildern und manche besonderen Begebenheiten sogar in Form von Reenactment-Szenen inszenieren bzw. eine historische Situation nachahmen.

Daneben stehen noch weitere Kategorien für die Bezeichnung von anderen Fällen zur Verfügung. Während die Erzählung bei einer *Pause* das dargestellte Geschehen durch Reflexionen, zusätzliche Anmerkungen oder Beschreibungen unterbricht, liegt bei einer *Ellipse* (oder einem *Zeitsprung*) eine *Aussparung* der narratologischen Darstellung vor, die im Fall von einer groben Zeitangabe *explizit* bzw. *bestimmt* oder, falls die Angabe der Zeit wegfällt, *implizit* bzw. *unbestimmt* sein kann (vgl. Martínez et al. 2012: 45-47, 209, 213). Zwischen der *Ellipse* und der *Nullposition/Leerstelle* sind mögliche Parallelen zu entdecken. Letztere ist durchaus eine Kategorie in der strukturalen Textanalyse. Unter solchen informatorischen Nullpositionen versteht man „Informationslücken [bzw. Stellen], wo ein Text bestimmte Informationen geben könnte, aber nicht gibt“ (Titzmann 2013a: 91). Hans Kraß definiert die Nullposition folgendermaßen:

[Narrative] Texte können *innerhalb* ihres Systems, ihres Rahmens, durchaus ‚unvollständig‘ sein bzw. eine ‚Unvollständigkeit‘ indizieren; sie können also Ebenen/Stellen aufweisen, zu denen sie sich nicht äußern, die offen, ambivalent bleiben, *obwohl* durch den textuellen Kontext (oder ein textexternes, aber durch den Text als bedeutsam propagiertes Modell) diese Ebenen selbst als relevant gesetzt werden. Nur

³ Weil während des Geschehens in einer unendlichen Anzahl von Geschichten die Erzählzeit gemessen an dem Zeitraum des Vorkommnisses bzw. im Verhältnis zur erzählten Zeit entweder umfangreicher, wesentlich kürzer oder wie beispielsweise in der Darstellung einer Szene gleich ist, spricht man, wenn die Dauer gemeint ist, von *zeitdehnendem* (*Dehnung*), *zeitraffendem/summarischem* (*Raffung*) oder *szenischem/zeitdeckendem* Erzählen (vgl. Martínez et al. 2012: 41-44, 46-47, 209, 213, 214). Unter Einbeziehung von Titzmanns vorgeschlagener Maßeinheit „Zeichenquantität pro Zeiteinheit“ ist aber zu bedenken: „Der Eindruck eines ‚zeitdehnenden Erzählens‘, etwa im sogenannten ‚Sekundenstil‘ mancher deutscher naturalistischer Erzähltexte, hieße dann, daß hier in Relation zur Erzählpraxis anderer Texte, eine unüblich hohe Zeichenquantität pro Zeiteinheit verwendet wird, was wiederum dadurch zustande kommt, daß der Text gegenüber den ‚Daten‘ einer fiktiven und präsupponierten Welt einen extrem hohen Spezifizierungsgrad aufweist [...]. Der Eindruck der ‚Zeitgleichheit‘ entsteht am ehesten bei sehr spezifizierter Darstellung sehr kleiner Zeiträume, namentlich bei der Präsentation von Dialogen oder Monologen in direkter Rede. Im Normalfall erscheint jeder Text im Vergleich zur hypothetischen Realität als inhaltlich selektiv und temporal ‚raffend‘, nur eben mehr oder minder“ (Titzmann 2003b: 3075).

in diesem Sinne ist von einer *Leerstelle* (oder auch von einer *Nullposition*) als struktureller Einheit des Textes zu sprechen. (2006: 92)

In dieser Definition der Nullpositionen kommt die Dimension ihrer Relevanz im Kontext des narrativen Textes zum Ausdruck. Dieses Merkmal wird noch in der Diskussion über den Ereignisbegriff von Bedeutung sein. Titzmann sieht eine Nullposition in Abhängigkeit zur Textstruktur sowie zum kulturellen Wissen und wendet sich gegen eine willkürliche Auffüllung solcher Stellen im Kontext der Textanalyse:

Was also [die] Nullposition eines Textes ist, hängt von der *Struktur des Textes* ab (*und* vom kulturellen Wissen [...]): Eine *Nullposition* liegt somit nur genau dann vor, wenn in der dargestellten Welt des Textes Entitäten (Orte, Zeiten, Handlungen, Figuren, usw.) auftreten, über die wir bestimmte Informationen nicht erhalten, bezüglich derer uns also bestimmte Fragen nicht beantwortet werden, die wir im Rahmen unseres kulturbedingten Kategoriensystems zur Weltbeschreibung stellen würden [...]. Nullpositionen dürfen nicht willkürlich-assoziativ von der Interpretation der Äußerung aufgefüllt werden [...]. [Die Nullposition] darf [...] vom Interpretieren nur aufgefüllt werden, wenn eine solche Auffüllung aus (anderen) Textdaten bzw. -stellen, mit oder ohne Hilfe kulturellen Wissens, gefolgert werden kann. (2013a: 92; Hervorhebungen vom Autor)⁴

Potentielle Nullstellen können in den analysierten Dokumentationen über die Bürgerkriege in Britannien auch auftauchen. Dazu muss man das präsentierte Material in den Dokumentarfilmen mit den allgemein zugänglichen geschichtlichen Daten abgleichen. An diesem Punkt könnte man beispielsweise fragen, ob einige dieser englischen bzw. britischen Dokumentationen Oliver Cromwells Irlandfeldzüge berücksichtigen oder ob bei der Darstellung einige Aspekte ausgespart werden. Die potentiellen Aussparungen würden dann möglicherweise auch Aufschluss über die ideologische Ausrichtung dieser narrativen Texte geben. Ebenso würde sich bei solchen möglichen Nullpositionen die Frage nach dem im vorigen Kapitel vorgestellten kollektiven Vergessen anbieten.

Eines der anderen zeitbezogenen Parameter, nämlich die Kategorie der Frequenz, schließt die Frage nach der Wiederholungshäufigkeit von Vorkommnissen auf der Handlungsebene ein (vgl. Martínez et al. 2012: 47, 211): „Man unterscheidet *singulative* („einmal erzählen, was sich einmal ereignet hat“), *repetitive* („wiederholt erzählen, was sich einmal ereignet hat“) und *iterative* („einmal erzählen, was sich wiederholt ereignet hat“) Erzählungen“ (ebenda: 211). Wie die Dimension der Relevanz bei den Nullpositionen sind sowohl die Kategorien der *Dauer* als auch die verschiedenen Ebenen der *Frequenz* bedeutsam für den später vorgestellten Ereignisbegriff. Das gilt außerdem in gewisser Weise für den im Anschluss hieran dargestellten zeitbezogenen Parameter der Ordnung.

Gerade für seine Diskussion der Wiederanordnung von Geschehnissen bzw. Ereignissen – den so genannten *Anachronien* – ist Genettes Theorie berühmt geworden (vgl. Fludernik

⁴ Sollten es der engere oder auch weitere Kontext der Narration sowie Andeutungen im Text gestatten, das Fehlende im weitesten Sinne zu erfassen oder zu rekonstruieren, ist Kraus zufolge von einer *auffüllbaren* Leerstelle die Rede. Ansonsten hat man von einer *echten* Leerstelle auszugehen (vgl. 2006: 93-94, 98). Titzmann erwähnt darüber hinaus folgende Kategorien von Nullstellen: temporale, lokale, motivationale, narrative und personale (vgl. 2013a: 92). Solche Unterscheidungen sind allerdings Nebenasspekte.

et al. 2012: 228). Das bedeutet, dass eine Narration das Geschehen nicht nur in einer chronologischen Sequenz wiedergibt, sondern die Erzählung auch vom Ende her beginnen kann oder zwischen früheren und späteren Vorkommnissen hin und her wechseln kann (vgl. ebenda). So schildert eine Erzählung nicht selten zu einem späteren Zeitpunkt ein früher stattgefundenes Ereignis bzw. Geschehen, was man *Rückwendung* oder *Analepse* nennt (vgl. Martínez et al. 2012: 35). Geläufiger scheint der englische Begriff *flashback* zu sein: „A device by which a work presents material that occurred prior to the opening scene of the work“ (Harmon et al. 2000: 215). Umgekehrt wird eine Antizipation bzw. *Vorausdeutung* zukünftiger Ereignisse zu einem gegenwärtigen Zeitpunkt in der Narration als *Prolepse* bezeichnet (vgl. Martínez et al. 2012: 35; Fludernik et al. 2012: 228). Die Geschehnisse können in der narratologischen Darstellung entweder *chronologisch*, *anachronisch* oder *achronisch* angeordnet sein (vgl. ebenda: 213). Die analysierten Dokumentarfilme in dieser Arbeit offenbaren eine größtenteils durchweg chronologische Struktur. Allerdings sind die in einer chronologischen Abfolge angeordneten Szenen oder Sequenzen sozusagen disjunkte Einheiten, in denen die (Off-)Erzählung bestimmte Sachverhalte oder Geschehnisse/Ereignisse thematisiert bzw. betont oder nur kurz anspricht. Außerdem beziehen sich die Eingangssequenzen oftmals auf eine spezielle Gegebenheit im Zusammenhang mit den Bürgerkriegen, nehmen diese also vorweg und/oder gewähren allgemeine Informationen über die behandelten Sachverhalte oder die thematisierten Personen. Ein Beispiel dafür ist die Anfangssequenz von *Charles I: The Royal Martyr*, in der die im Verlauf der Dokumentation nochmals aufgeführte Kriegserklärung des Königs bei Nottingham mit Hilfe einer Reenactment-Szene und des Erzählers aus dem Off dargestellt wird. Bezüglich der zeitlichen Ordnung einer Erzählung müssen allerdings noch weitere Ebenen Beachtung finden.

Besonders während der Auseinandersetzung mit strukturalistischen Theorien wie der Grenzüberschreitungstheorie ist es vorteilhaft, auf den Unterschied zwischen *Discours* und *Histoire* einzugehen, da darauf in der fachwissenschaftlichen Literatur im Kontext von narrativen Strukturen und Literatursemiotik eingegangen wird (vgl. Titzmann 2003a: 186-187, 2003b: 3069-3072, 2013b: 118-119; Kraß 2004: 9-10, 2006: 286-287; Zumbansen 2008: 107-108). Die Erzählweise bzw. Darstellungsweise ist mit der *Discours-Ebene* gleichzusetzen, während die *Histoire-Ebene* das Äquivalent zur erzählten Geschichte darstellt (vgl. z. B. Titzmann 2013b: 118-119). Für Hans Kraß setzen sich „die verschiedenen Ebenen von Erzählung“ neben dem Erzählakt – dem „kommunikativen Akt des Erzählens, [der] die Ebene der Erzählsituation [...] inkludiert“ – aus den Ebenen des *Discours* und *der Histoire* zusammen (2004:9). Letztere sind die sich gegenseitig bedingenden und potentiellen „Konstitutionsebe-

nen narrativer Texte“ – die „Oberflächenstruktur“ (*Discours*) und „Tiefenstruktur“ (*Histoire*) (Krah 2006: 286). Die *Histoire-Ebene* ermöglicht es Titzmann zufolge, die logischen und chronologischen Datengesamtmengen in ihren zeitlichen sowie räumlichen Positionen zu überblicken, während die *Discours-Ebene* die gesamte Menge der semiotischen Mittel, mit denen man eine Geschichte oder eine Welt übermittelt, bzw. die Art und Weise, in welcher die erzählte Geschichte semiotisch präsentiert wird, offenlegt (vgl. Titzmann 2003a: 186, 2013b: 118-119; Grimm 1996:158f.). Folglich lenkt der *Discours* die Aufmerksamkeit auf die von der Narration gebrauchten Techniken und Repräsentationsstrukturen (vgl. Krah 2006 286-87). Beispielsweise ist Chronologie hier nur eine Option. Üblicherweise wird nämlich in vielen Erzählungen mit Flashbacks oder Analepsen gearbeitet. Die *Discours-Ebene* ähnelt demgemäß dem formalistischen ‚Sujet‘-Begriff und unterscheidet sich von dem mit der *Histoire-Ebene* vergleichbaren ‚Fabula‘-Begriff (vgl. Herman 2007b: 276, 281).⁵ Ursprünglich inspirierte Émile Benveniste die Begrifflichkeit *Histoire/Discours* zur Unterscheidung von zwei Arten der Erklärung/Formulierung in der französischen Sprache. Tzvetan Todorov schlug 1966 vor, die formalistischen Begriffe mit denen von Benveniste zu ersetzen. Damit postulierte er faktisch die grundlegende Einheit zwischen Sprache und Narrativ, was später als die Grundlage der Narratologie galt (vgl. Pier 2003: 80-81). Speziell die auf den russischen Formalisten Wladimir Propp zurückgehende Theorie der *Histoire-Ebene* ist eine Theorie der narrativen Struktur, welche unabhängig vom Genre sowie vom Medium ist (vgl. Titzmann 2003a: 186-87; Krah 2006 288). Laut Titzmann gründet sich die Differenzierung zwischen *Discours* und *Histoire* auf eine „theoretische [...] Fiktion“ (2003b: 3070), „da jede Geschichte notwendig auf ein semiotisches System und/oder Trägermedium angewiesen ist, um überhaupt artikuliert, kommuniziert und rezipiert werden zu können“ (Zumbansen 2008: 108).⁶ Auf jeden Fall sind diese beiden Ebenen mit ihren unterschiedlichen Aspekten (d. h. der Darstellungsebene bzw. dem Darstellungsakt, also der *Discours-Ebene*, und den Strukturen der dargestellten Welt, also der *Histoire-Ebene* [vgl. Titzmann 2003b: 3069-3070]) in der Grenzüberschreitungstheorie sowie der Analyse der jeweiligen Dokumentarfilme von Relevanz.

⁵ Trotzdem muss man hier auf John Piers Aussagen hinweisen: „Narrative as *histoire* (unlike *fabula* – a “preliterary material”) is a rhetorical *inventio*, a “convention,” an “abstraction” that does “not exist ‘in itself,’” comprising a logic of actions plus characters and their relations and thus forming the *langue* of narrative. Narrative as *discours*, a rhetorical *dispositio*, but also the *parole* of the individual work, includes the narrative devices of time, aspects (or visions) and modes. The main contribution of these structuralist terms is to have expanded *fabula* beyond a series of actions to include the continuum of the narrated world (“diegesis,” in Genette’s terms, as opposed to actions) and *sjuzhet* beyond the redistribution of events to include all aspects of textual mediation” (Pier 2003: 81; Hervorhebungen vom Autor).

⁶ Vgl. auch FN 5: Pier betrachtet dabei in erster Linie *Histoire* als „rhetorische Erfindung“.

Nach dieser Abhandlung über die verschiedenen Zeitaspekte in der Literatur- und Kulturwissenschaft sowie den Anmerkungen im Zusammenhang mit den analysierten Dokumentationen soll die Zeit aber als eigenständige Analysekategorie in der nachfolgenden Untersuchung der Dokumentarfilme eine untergeordnete Rolle einnehmen. Sie ist eher im Zusammenwirken mit den anderen Kategorien zu sehen. Zum Zeitbegriff im Kontext des Konzeptes des kollektiven Gedächtnisses sind in dieser Arbeit trotzdem ein paar Ausführungen erforderlich. Beispielsweise gibt es verschiedene Arten des (persönlichen) Zeiterlebens, die sich unterscheidenden Zeitqualitäten, -formen, -gestalten oder -strukturen und die institutionell fixierten Zeitrahmen, welche man entweder einer „abstrakt chronologischen Zeit“, einer „konkret an Erfahrungen und Handlungen angelehnten Zeit“ oder einer „kulturell konstruierte[n] Zeit“ zuordnen kann, so dass der konstruktive Charakter der Zeit nicht nur auf der individuellen und psychischen Ebene, sondern auch im kulturell kollektiven Handeln festzustellen ist (A. Assmann 1997: 5, vgl. 5-6). Gerade der letzte Aspekt erlaubt Assoziationen mit dem kollektiven Gedächtnis und seiner inhärenten Konstruktivität. In diesem Kontext sei nur an die politisch, gesellschaftlich oder religiös motivierte Wahl des – dem kollektiven Gedächtnis zuzurechnenden – Kalenders und die damit einhergehende Akzeptanz oder Ablehnung von Reformen erinnert (vgl. Holford-Strevens 2005: vii-viii). Durch jedes räumlich wie zeitlich begrenzte sozio-semiotische Werte- und Regelsystem bzw. durch jede Kultur werden den physikalischen, neurophysiologisch-psychologischen oder biologischen Erscheinungsformen der Zeit unterschiedliche (mystische, religiöse, philosophische und/oder wissenschaftliche) Zeitkonstruktionen und -konzeptionen aufoktroiert, was den Mitgliedern einer Kultur bewusst oder nicht bewusst ist (vgl. Titzmann 1996: 155).⁷ An dieser Stelle ist ein Anknüpfungspunkt zu einer Aussage in Lotmans Werk *Die Innenwelt des Denkens* zu entdecken. Nachdem er Vladimir Vernadskij, der ein spezifisches, vom menschlichen Leben selbst erzeugtes Raum-Zeit-Kontinuum postuliert, zitiert hat, fügt er an: „Das bewusste menschliche Leben, also das Leben der Kultur, setzt gleichfalls eine spezifische Raum-Zeit-Struktur vor-

⁷ Auch wenn Gesellschaften nicht mit dem in der westlichen Zivilisation bekannten Konzept einer unendlich kontinuierlichen Zeitdauer oder sonst einer Vorstellung von Zeit vertraut sind, müssen sie Methoden entwickeln, um einen zeitlichen Ablauf zu messen. Darüber hinaus macht es das Aufzeichnen sowie Koordinieren von menschlichen Aktivitäten erforderlich, ein System dafür zu entwerfen, Ereignisse mit der Abfolge von regelmäßigen, vorhersagbaren und ständig auftretenden natürlichen Vorkommnissen in Beziehung zu setzen, wobei in komplexeren Gesellschaftsformen mehr Ausgereiftheit zur Differenzierung von Jahren, Monaten, Tagen und Tageszeiten sowie zur Herstellung von Verbindungen zwischen den verschiedenen Jahreszeiten nötig ist (vgl. Holford-Strevens 2005: v-vi). Obwohl solche Systeme und Kalender in den Kulturen größtenteils Konstruktionen sind und sie unabhängig voneinander entstanden sind oder in zahlreichen Variationen auftreten, ist das Ausmaß der Unterschiede letztendlich durch Fakten der Natur beschränkt: die Drehung der Erde um die eigene Achse (1), den Umlauf des Mondes um die Erde (2) und die Umdrehung der Erde um die Sonne (3); sie repräsentieren jeweils Einheiten für die Uhr bzw. den Tag (1), den Monat bzw. den Kalender (2) und das Jahr (3) (vgl. ebenda vi, 1, 18-19; Isaacs 2000: 501).

aus. Die Kultur organisiert sich in einer bestimmten räumlich-zeitlichen Form, außerhalb ihrer kann sie nicht existieren“ (2010a: 177, vgl. 176-177). Diese Passagen deuten an, dass Lotman seine Theorieansätze bei der Analyse der menschlichen Kultur einsetzt und dass er vornehmlich die Zeit nicht isoliert vom Raum sowie anderen Kategorien betrachtet. Der (semantische) Raum und die anderen Aspekte der Grenzüberschreitung sind die Schwerpunkte der nächsten Unterkapitel. Begonnen wird mit einem kurzen Überblick über Raumkonzepte in den Naturwissenschaften und auch in der Soziologie, um eine Grundlage für die Darstellung von Lotmans Raumkonzeption zu schaffen.

4.3. Die Konzeption des Raumes und der semantische Raum

Seit der Antike haben sich die Vorstellungen vom Raum in der Mathematik (Geometrie), der Naturphilosophie und den Naturwissenschaften geändert und/oder weiterentwickelt (vgl. z. B. Mainzer 2010: 1-22; die Studie v. Jammer *Das Problem des Raumes* [1980]). Etwa seit dem 18. Jahrhundert bis Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts wurden dann besonders Isaac Newtons (1643-1727) Werk, seine Mechanik bzw. die drei Bewegungsgesetze und sein Gravitationsgesetz die grundlegenden Parameter für das klassische Weltbild, welches in diesem Zeitraum die Naturwissenschaften dominierte (vgl. McClellan et al. 2001: 291-292, 302-306, 312-313, 347-349, 361, 407-408, 410-412; Dewitt 2004: 179-182, 187, 199; Fara 2009: 139-144). Newtons Gesetze brachten auch eine andere Vorstellung vom physikalischen Raum mit sich: „Als physikalischer Raum wird seit Newton das durch Entfernungsmessungen in drei zueinander senkrechten Richtungen exakt ausmeßbare Vakuum verstanden (die Leere), in dem sich Körper der Makrophysik bewegen“ (Krah 1999: 3).⁸ Weil in Newtons Physik der von der euklidischen Geometrie bestimmte Raum als absolut oder als eine Art unsichtbares Millimeterpapier sowie als unabhängig bzw. separat von der absoluten Zeit und der Materie gedacht wird, können die sich darin bewegenden Körper keine Veränderung in ihm herbeiführen bzw. ihn nicht in irgendeiner Weise beeinflussen (vgl. z. B. Isaacs 2000: 460; Fischer 2002: 32-33, 139, 142; Close 2007: 52; Linhard 2008: 68-71, 79; Mainzer 2010: 15-16).⁹ Durch diese absolute Trennung zwischen Körpern (bzw. Materie oder Handeln) und Raum ergibt sich ein Dualismus, der außerdem die Vorstellung von einem bewegungslosen,

⁸ Auch Isaacs *Dictionary of Physics* hält gleich zu Anfang der Definition zum Raum bzw. *space* fest: „A property of the universe that enables physical phenomena to be extended into three mutually perpendicular directions“ (2000: 460).

⁹ Einstein beschreibt die „absolute Rolle“ des Raumes wie folgt: „Absolut ist diese Rolle insofern, als er (als Initialsystem) zwar auf alle körperlichen Objekte wirkt, ohne daß diese auf ihn eine Rückwirkung ausüben“ (1953 [1980]: XVI).

starrten Raum oder einem Behälter bzw. einem Container nährt, der einerseits als leerer Raum oder andererseits als ein mit unterschiedlichen Elementen angefüllter Raum existiert (vgl. Löw 2012: 17-18, 24-25, 27, 63; Löw et al. 2007: 9).

Die Ausbildung des „dreidimensionalen, homogenen und messbaren“ Raumbegriffes durch die newtonsche Physik sorgte dafür, dass dieser „zur Grundlage der Schulgeometrie [...] und die räumliche Containervorstellung zur allgemeinen Wahrnehmungsvoraussetzung auch für die kunst- und architekturgeschichtliche Theoriebildung“ wurde (Ott 2010: 60).¹⁰ Im Übrigen scheint die Auffassung von einem unbeweglichen Raum und einem Behälterraum bis heute im alltäglichen Raumverständnis präsent und dominierend zu sein (vgl. Löw 2012: 25, 27). Dennoch sind die semantischen Räume der Grenzüberschreitungstheorie, welche in diesem Unterkapitel für die Analyse der Dokumentarfilme definiert und dargelegt werden, keine bloßen Container. Vielmehr realisiert sich ein Raum in Lotmans (erweitertem) Modell als „ein semantisch-ideologisches Teilsystem einer dargestellten Welt [...] [, welches] sich [zum Beispiel] als eine beliebig umfängliche *Menge von (untereinander korrelierten) Merkmalen* einer Zeit und/oder eines Raums und/oder einer Figurengruppe [...] beschreiben [lässt]“ (Titzmann 2013b: 124-125; Hervorhebungen vom Autor). Das später offensichtlich werdende Wesen des semantischen Raumes und der Nachweis des „Zusammenspiels“ von einigen hier behandelten Kategorien oder Unterkategorien (d. h. Raum, Zeit, Bewegung der Figuren) in der Grenzüberschreitungstheorie widerlegen außerdem die Gleichsetzung eines semantischen Raumes mit einem reinen Behälterraum. Nun wird zur Kontextualisierung und zur weiteren Einordnung die Konzeption des Raumes in der Relativitätstheorie kurz erläutert. Die hierbei vermittelte Raumkonzeption ist dem Konzept des semantischen Raumes – wie man sehen wird – näher, auch wenn ein exakter Vergleich nicht möglich ist und man ohnehin bei einer Übertragung von naturwissenschaftlichen Kategorien auf geisteswissenschaftliche Inhalte äußerst vorsichtig sein sollte.

Die Raumkonzeption änderte sich durch die Relativitätstheorie Albert Einsteins drastisch, da sie mehrere traditionelle Grundannahmen über Raum, Zeit und Materie in Frage stellte: „Der Raum ist die Beziehungsstruktur zwischen Körpern, welche ständig in *Bewegung* sind [...]. Der [mit der Körperwelt verwobene] Raum, das heißt die *Anordnung der Körper*, ist abhängig vom *Bezugssystem der Beobachter*“ (Löw 2012: 34, Hervorhebungen von der Autorin, vgl. 31-34; vgl. auch z. B. Stannard 2010: 7; Löw et al. 2007: 9; McClellan et al.

¹⁰ In der von Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) vertretenen Gegenposition zu dem newtonschen Raumkonzept wird der absolute Raum hingegen durch den so genannten „relationalen Raum“ ersetzt: „Zentral für Leibnizens Konzeption ist dabei der Umstand, dass der Raum als ein System von Relationen die gleiche Idealität besitzt, die in seiner physikalischen Konzeption, ausgeführt in seiner Kontinuumstheorie, bereits für den Begriff des ‚physikalischen Körpers‘ gilt“ (Mainzer 2010: 14; vgl. auch Carrier 2009: 168-180; Linhard 2008: 67-79).

2001: 410-412).¹¹ Einsteins Physik kombiniert Zeit und Raum als vierdimensionales *space-time continuum* und in der allgemeinen Relativitätstheorie wird Masse dahingehend aufgefasst, eine Wirkung auf den Raum zu haben (vgl. z. B. Isaacs 2000: 460). Nicht nur Zeit, Raum und Materie stehen dabei miteinander durchgehend in Relation, sondern auch Materie ist – ausgedrückt in Einsteins sehr bekannter Formel $E = mc^2$ – äquivalent zu Energie. Damit bilden zum einen „die vier Grundbedingungen unserer Existenz – Raum, Zeit, Materie und Energie – ein zusammenhängendes System“. Zum anderen bedeutet es, dass sich der Raum krümmt, wenn sich in diesem Materie bzw. Masse befindet. Je mehr Masse vorhanden ist, umso stärker ist die Krümmung des Raumes (Fischer 2002: 144, vgl. 34, 143-144).¹²

Während in der Physik der Raum recht klar umrissen ist, kann man dies Krah zufolge in den nicht-naturwissenschaftlichen Fächern nicht feststellen (vgl. 1999: 3). Aufgrund der aus der Physik wie der Philosophie übernommenen Konzeption ist jedoch die traditionelle Dichotomisierung eines dynamischen, mobilen und progressiven Zeitbegriffs und eines Stagnation, Immobilität sowie Festigkeit evozierenden Raumbegriffs (unter anderem in der Soziologie¹³) aufgebrochen worden und poststrukturalistische wie postmoderne Theoretiker (u. a. Michel Foucault [1926-1984]) vertreten ein relationales Raumverständnis bzw. teilen dem Raum wieder eine vordergründige Position zu, ohne dabei allerdings die Zeit außer Acht zu lassen, um den Einbezug der Historizität zusammen mit der Kontingenz bezogen auf räumliche Strukturen sicherzustellen (vgl. Kajetzke et al. 2010: 193, 196).¹⁴ Transdisziplinär wird eine Art Hinwendung zum Raum oder *spatial turn* proklamiert. Den Begriff *spatial turn* prägte der US-amerikanische Stadtplaner Edward Soja, der eine Rekonzeptualisierung des Rau-

¹¹ Die Relativitätstheorie besteht aus der speziellen Relativitätstheorie (1905) mit dem Relativitätsprinzip, welches die Gleichberechtigung aller inertialen Bezugssysteme oder Inertialsysteme ausdrückt, und dem Postulat der Konstanz der Lichtgeschwindigkeit sowie aus der allgemeinen Relativitätstheorie (1916) mit dem Kovarianzprinzip (einer verallgemeinerten Version des Relativitätsprinzips), dem Äquivalenzprinzip (d. h. die Wirkungen der Schwerkraft sind ununterscheidbar von den Wirkungen der Beschleunigung) und dem den absoluten Raum zurückweisenden Machschen Prinzip (vgl. Stannard 2010: 7-8, 10-14; DeWitt 2004: 224-226, 206-208; Carrier 2009: 17-18, 138-144).

¹² Obwohl Newtons absoluter Raum durch das Aufzeigen der speziellen Relativitätstheorie nicht mehr in der Lage war, „ein Bezugssystem für die Geschwindigkeitsmessungen abzugeben“, keine „individuelle Unterscheidung“ mehr besaß und sich die newtonsche Raumvorstellung generell als illusionär herausstellte, bleibt sie aus Sicht von Max Jammer (und auch Einstein) fruchtbar, da „er seine besondere Stellung als ein Trägheitssystem [behielt]“ (Jammer 1980: 192, vgl. auch 192-193; Einstein 1980: XVI).

¹³ Analog zum Raum wird im Übrigen bezüglich der Zeit in der theoretischen Tradition (u. a. in den Sozialwissenschaften) zwischen zwei Achsen unterschieden, die verschiedene Konzeptualisierungen benennen (die absolute/objektive Achse einschließlich der *Uhr-Zeit*-Perspektive, die auf einer externalisierten sowie objektiven Zeit basiert, und die relative/subjektive Achse, die die relative Temporalität der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einschließt [vgl. Adam 2004: 3, 5, 23, 49, 69]).

¹⁴ Zum Beispiel ist der Raum für den französischen Philosophen Henri Lefebvre, dessen Studie „zum zentralen Referenzpunkt der neomarxistischen Sozialgeographie [mit Edward Soja als einem ihrer Hauptvertreter] avanciert [ist]“, auch „sowohl [ein] Teil der Produktionsmittel als auch [ein] Produkt einer sozialen Praxis, die aufs Engste mit kulturellen Machtverhältnissen verwoben ist“ und damit kein bloßer Behälter oder neutraler Rahmen für das Ablaufen historischer Ereignisse (Hallet et al. 2009: 14).

mes einforderte (vgl. Hallet et al. 2009: 11). Das Konzept *spatial turn* lässt sich als Erkenntnis oder Einsicht darlegen, „dass gesellschaftlicher Wandel ohne eine kategoriale Neukonzeption der räumlichen Komponente des sozialen Lebens nicht hinreichend erklärt werden kann“, was auf „die Überwindung [...] der Dominanz des Zeitlichen in geschichtlichen Erzählungen wie im philosophischen Denken“ hinausläuft (Löw et al. 2007: 66). Robert T. Tally sieht demgemäß in dem mit dem Postmodernismus in Verbindung stehenden Begriff *spatial turn* eine Hinwendung zur Welt selbst oder zu einem Verständnis des in einer Reihe von flexiblen sozialen wie räumlichen Beziehungen situierten menschlichen Lebens und ein Eingeständnis der Unterrepräsentation unter anderem der Themen Raum und Ort (vgl. 2013: 3-4, 16-17, 38). Außerdem wird in der Soziologie heutzutage mehrheitlich von der Vorstellung Abstand genommen, den Behälterraum als Normalfall vorauszusetzen oder den Raum als bloßen materiellen Hintergrund für soziale Prozesse zu betrachten, während relationale Raumbegriffe folgendermaßen aufgefasst werden:

Relationale (nicht relativistische!) Konzepte von Raum verzichten heute in der Regel auf die Konstruktion eines umschließenden Raumbehälters als wissenschaftliche Setzung vorab und untersuchen stattdessen, wie Raum in Kommunikationen relevant gemacht wird [...] bzw. wie Raum in Wahrnehmungs-, Erinnerungs- oder Vorstellungsprozessen hergestellt wird und sich als gesellschaftliche Strukturen manifestiert [...]. (Löw et al. 2007: 9; Hervorhebung von der Autorin, vgl. 9f., 51)

Darüber hinaus erfolgt nach Hallet und Neumann bei soziokulturellen und auch literarischen Raumerzeugnissen die Konstituierung des Raumes in der Zeit, weshalb man Raum wie Zeit „als interdependente Kategorien“ begreifen muss, „denn ebenso wie zeitliche Verläufe einer räumlichen Vermittlung bedürfen, gewinnt auch der Raum nur durch seine konkrete Zeitlichkeit an Bedeutung [...]“ (2009: 21). In diesen Ausführungen sind Verbindungen zu der im Folgenden vorgestellten Raumvorstellung Lotmans erkennbar.

Obwohl, geschichtlich gesehen, Raumanalysen in der Literaturwissenschaft oftmals gegenüber der Zeit in den Hintergrund gerückt wurden, erlangen sie in der strukturalistischen Theorie Lotmans eine besondere Bedeutung (vgl. Orosz 1999: 13-14; Frank 2009: 64-66; Sasse 2010: 294, 301-302).¹⁵ Laut Ansgar Nünning sind gerade die Anregungen aus den Feldern der Semiotik „für die Analyse der Formen und Funktionen narrativer Raumdarstellung“ wegweisend und Nünning zählt eine Arbeit Lotmans, „Das Problem des künstlerischen Raums“, „[z]u den Pionierarbeiten“ (2009: 37). Die theoretische Betrachtung des Raums aus verschiedenen Perspektiven ist ein wiederkehrendes Thema bei dem von der visuellen Er-

¹⁵ In einem Beitrag über den Raum in der Narratologie stellt Marie-Laure Ryan fest, dass die meisten Definitionen die Zeit auf Kosten des Raumes hervorheben, indem sie Geschichten als die Darstellung einer Abfolge von Ereignissen charakterisieren (vgl. 2009: 420). Laut Tally ist aber die Räumlichkeit ein Schlüsselkonzept in den Literatur- und Kulturwissenschaften und in diesen Disziplinen ein *spatial turn* zu verzeichnen (vgl. 2013: 3-4, 11-12).

schließung der Welt ausgehenden¹⁶ Literaturwissenschaftler Lotman und wie Michail Bachtin stehen bei ihm die raumbezogene Beschaffenheit der (sich ihrer Ansicht nach aus den Erzähltexten eröffnenden) kulturelleren Wirklichkeitskonstruktionen im Fokus (vgl. Frank 2009: 64-65). Lotman schreibt dem räumlichen Weltbild allgemein die Eigenschaft der Vielschichtigkeit zu, weil es „das mythologische Universum ebenso wie wissenschaftliche Modelle und den alltäglichen ‚gesunden Menschenverstand‘ [umfasst]“ (2010a: 289). Seine Raumkonzeption und besonders dessen Erweiterungen werden im folgenden Teil dieses Unterkapitels genauer erläutert.

Lotman zufolge besteht die dargestellte Welt jedes narrativen Textes aus mindestens zwei oder mehreren voneinander abgegrenzten semantischen Räumen bzw. ideologischen (Teil-)Systemen mit bestimmten, sie konstituierenden Merkmalen, Eigenschaften, Werten, Normen und Regularitäten, welche als Prädikate den jeweiligen Elementen sowie Entitäten im Text zugewiesen werden (vgl. z. B. Lotman 1993: 312-314, 327-328, 349-356; Kraß 2006: 296-298; Titzmann 1993: 401-451, 2002: 181, 2003a: 191, 2003b: 307ff., 2013b: 124-125; Zumbansen 2008: 109).¹⁷ Diese semantischen Räume unterscheiden sich in potentiell mehreren Merkmalen und/oder Regularitäten, zumindest aber in einem dieser Charakteristika oder Regeln. Folglich stehen die Räume in Opposition zueinander und sind durch eine Grenze voneinander getrennt. Diese Opposition kann entweder aus dem Text erschlossen werden oder erscheint bereits vortextuell bzw. kulturell (d. h. im kulturellen Wissen) als relevant und wird damit vom Text präsupponiert oder vorausgesetzt (vgl. Titzmann 2013b: 125, 2003a: 191). Mittels der Rekonstruktion der die dargestellte Welt strukturierenden semantischen Ordnung in einem narrativen Text wird dann der, in Lotmans Worten, „sujetlose Text“ abgebildet. Er dient der Klassifizierung, beschreibt den normativen Rahmen und ordnet die einzelnen Figuren den einzelnen Räumen fest zu, ohne die Möglichkeit einer Veränderung anzudeuten (vgl. Lotman 1993: 336f.; Kraß 2006: 295f.; Hühn 2006: 10; Zumbansen 2008: 109). Um überhaupt als narrativ zu gelten, ist es für einen Text erforderlich, eine Minimalstruktur oder eine binäre Opposition zwischen zwei sich gegenüberstehenden semantischen Räumen aufzuweisen, wenngleich komplexere Texte in Bezug auf semantische Räume komplexere Systeme beinhalten können oder innerhalb eines semantischen Raumes Teilräume mit äquivalenten Merkmalen vorstellbar sind (vgl. bes. Kraß 2006: 298). Natürlich sind dabei nicht nur binäre Systeme oder Oppositionen denkbar, sondern auch ternäre Modelle bzw. Ordnungen mit ei-

¹⁶ Gemäß dieser anthropologischen Grundauffassung bevorzugen Menschen räumliche Modelle, welche nicht vorrangig von Versprachlichung abhängig, sondern vor allem ikonischer Natur seien (vgl. Frank 2009: 65-66; Frank verweist diesbezüglich auf Lotman 1993: 312).

¹⁷ Bezüglich der Darstellung und Auseinandersetzung mit Lotmans (Raum-)Theorie sind auch die Beiträge Reners zu nennen (1983: 25-29, 2004: 358ff.).

nem neutralen Zwischenraum (in dem also keine Merkmale der beiden anderen semantischen Räume vorhanden sind) oder eine Art Schnittmenge (d. h. Merkmale der beiden anderen Räume überschneiden sich darin) (vgl. bes. Titzmann 2013b: 135). In allen Dokumentarfilmen über die Bürgerkriegszeit im 17. Jahrhundert lässt sich allerdings primär ein binäres Oppositionsschema identifizieren: der semantische Raum der Parlamentarier vs. der semantische Raum der Royalisten. Diese Opposition der beiden Räume ist problemlos aus den Darstellungen ableitbar, aber potentiell auch vor dem Sehen der Dokumentationen mit Hilfe des kulturellen Wissens zu erschließen.

Da kulturelles Wissen im Prinzip mit dem kollektiven Gedächtnis gleichzusetzen ist, das kollektive Gedächtnis in dieser Arbeit als statische Wissensbasis von in einer Kultur geteilten Inhalten definiert worden ist und die Dokumentarfilme bzw. die Medien des kollektiven Gedächtnisses in ihrer Darstellung auf diese Wissensbasis zurückgreifen, lassen sich produktive Transfers herstellen. Einerseits ist die grundlegende Opposition (Parlamentarier vs. Royalisten) in Großbritannien wahrscheinlich relativ problemlos aus dem kollektiven Gedächtnis zu extrapolieren. Andererseits ist es möglich, mit Hilfe der vermittelten oder präsentierten Inhalte die beiden semantischen Räume zu bilden und ihnen entsprechende Merkmale zuzuweisen. Mit anderen Worten ordnen oder strukturieren sie die dargestellte Welt oder die präsentierten Sachverhalte, die sich aus geschichtlichen Fakten sowie historiographischen Aspekten bzw. vor allem aus dem in Kollektiven der britischen Kultur (z. B. geschichtlich interessierten Menschen, Historikern, Medien) geteilten bzw. für wahr gehaltenen Wissen (u. a. erinnerungskulturelle Schemata) zusammensetzen. Damit haben die semantischen Räume ebenfalls eine Ordnungsfunktion¹⁸ mit Blick auf die Struktur des kollektiven Gedächtnisses oder auf die in den Dokumentationen bzw. Medien des kollektiven Gedächtnisses vermittelten Inhalte. Neben einer solchen Ordnungsfunktion besitzen die semantischen Räume ebenso einen gewissen Abstraktionsgrad, der im Folgenden behandelt wird.

Beispielsweise sind in der modernen Physik die Eigenschaften des Raumes, der „als kontinuierlich, isotrop, homogen, endlich bzw. unendlich“ charakterisiert wird, in erster Linie das Resultat „eines langen, fortschreitenden Abstraktionsprozesses“ (Jammer 1980: 5; Einstein 1980: XIV-XV). Wie in Kürze aufgezeigt wird, kann man auch bei der Raumkonzeption der (erweiterten) Grenzüberschreitungstheorie einen nicht geringen Abstraktionsgrad nachweisen. Die dargestellte Welt eines narrativen Texts enthält topographisch-geographische und topologische Aspekte bzw. eine Topographie und „die davon abstrahierbaren [...] Merkmale“ oder die dadurch „transportierte *Topologie*, verstanden als mengentheoretisch gebildete

¹⁸ Die Ordnungsfunktion der semantischen Räume wird in den zitierten Beiträgen deutlich (vgl. z. B. Kraus 2006: 296, 302).

Merkmalsmenge“. Die Topographie fungiert jedoch nicht durchgehend als Träger der Topologie und damit muss ein semantischer Raum nicht immer an einen konkreten, topographischen Raum gebunden sein (Krah 2006: 299, Hervorhebung vom Autor). Daher ist es notwendig, zwischen semantisierten topographischen oder „mit nicht-räumlichen Merkmalen versehen[en]“ Räumen und abstrakten semantischen Räumen zu differenzieren (2003b: 3077, vgl. 2013b: 127; Krah 1999: 4f., 2006: 299-300). Nach Lotman ist die Grenze das wichtigste topologische Merkmal des semantischen Raumes, denn sie ist prinzipiell unüberschreitbar und teilt das semantische Feld in zwei disjunkte sowie komplementäre Teilfelder oder -räume (vgl. ebenda: 300; Lotman 1993: 327). Auch in seiner Kulturtheorie und in seinen Analysen der Kultur und der Kulturgeschichte wendet Lotman dieses raumbezogene Vokabular an. Erkennen kann man dies in seinen Ausführungen über den Innen- und Außenraum von Kulturen bzw. Semiosphären sowie in seiner Verwendung des Begriffs der Grenze¹⁹: „Am Beginn jeder Kultur steht die Einteilung der Welt in einen inneren (,eigenen‘) und einen äußeren Raum (den der ,anderen‘). Wie diese binäre Einteilung interpretiert wird, hängt vom jeweiligen Typus von Kultur ab, die Einteilung an sich aber ist universal“ (2010a: 174, vgl. 174-177, 182, 234f.). Generell legt er die Annahme zugrunde, dass im Kulturraum der Mensch „um sich herum zwangsläufig eine organisierte räumliche Sphäre [schafft]“ (ebenda: 289).

Beispiele für semantisierte topographische Räume in der dargestellten Welt der analysierten Dokumentarfilme sind die drei Länder/Königreiche England, Schottland und Irland im Britannien des 17. Jahrhunderts. Alle drei besaßen beispielsweise unterschiedliche konfessionelle Ausrichtungen. So war Irlands Bevölkerung überwiegend katholisch, in Schottland dominierte die presbyterianische Ausrichtung und England hatte die anglikanische Staatskirche. In dieser Hinsicht sind sie historisch semantisiert. Sie manifestieren sich in den Dokumentationen entweder als oppositionelle Räume (z. B. Irland vs. England) oder in einem bestimmten Zeitraum als zwei Teilsysteme desselben Raumes (d. h. Teile der englischen und schottischen Armee kämpften als Truppen des Raumes der Parlamentarier, dessen Repräsentanten gegen den Raum der Royalisten den Bürgerkrieg bestritten). Als abstrakte semantische Räume können wiederum die in der dargestellten Welt der Dokumentarfilme in Opposition zueinander stehenden Räume der Royalisten und Parlamentarier gelten. Diese repräsentieren vornehmlich zwei verschiedene staatspolitische Auffassungen.

Was den Abstraktionsgrad in diesem Kontext betrifft, ist unbedingt auf Karl N. Renner's Modell hinzuweisen. Für Renner ist der semantische Raum eine Grundordnung, die aus

¹⁹ Die Grenze der Semiosphäre hat für Lotman in *Die Innenwelt des Denkens* sowohl eine trennende als auch eine verbindende Funktion zum Beispiel in Bezug auf die aneinander angrenzenden Kulturen. Sie ist aus diesem Grund ambivalent (vgl. 2010a: 174, 182; vgl. auch Ruhe et al. 2010a: 397-402).

einer gewissen Zahl von sich aufeinander beziehenden Ordnungssätzen besteht. Diese Ordnungssätze haben einen absoluten immerwährenden Wahrheitsanspruch, während die so genannten Situationsbeschreibungen die Eigenschaften von Textentitäten zu bestimmten Zeitpunkten wiedergeben. Damit können sie nur eine temporäre, begrenzte Gültigkeit auf Wahrheit beanspruchen. Im Falle eines Widerspruchs oder einer Inkonsistenz zwischen diesen Situationsbeschreibungen und den Ordnungssätzen findet ein Ereignis statt (vgl. 1983: 31-37, 2004: 367, 2013: 271-272; auch Zumbansen 2008: 110-111). Anstatt diese Konzeption eine Menge von Merkmalen (wie bei Lotman) zu nennen, beschreibt Titzmann Renners Konzept des semantischen Raumes „als eine Menge von Regularitäten einer Zeit und/oder eines Raums und/oder einer Figurengruppe“ (2013b: 125, vgl. 124-125).²⁰ Allerdings verzichtet Renner auf den Raumbegriff und benutzt stattdessen „den mathematischen Begriff der Menge“ (2004: 363), „den allgemeineren Begriff der Menge“ (2013: 271) oder „Teilmengen“ (1983: 27, 2004: 364-365).²¹ Eine Reformulierung „Lotmans Konzept unter Aufgabe des Raumbegriffs auf mengentheoretischer Basis“ (Zumbansen 2008: 110) soll aber in dieser Arbeit nicht durchgeführt werden. Die semantischen Räume in Lotmans erweiterter Grenzüber-schreitungstheorie erfassen unterschiedlich relevante Dimensionen oder Aspekte der dargestellten Welt narrativer Texte und eignen sich aus diesem Grund als adäquates Analyseinventar zur Untersuchung der Dokumentarfilme. Hans Kraah legitimiert die Verwendung des Raumbegriffs folgendermaßen: „Die Grenze ist es, die die ‚Übertragbarkeit‘ von räumlicher Topographie auf semantische Topologie ‚ermöglicht‘ und es rechtfertigt, heuristisch sinnvoll von semantischen *Räumen* zu sprechen“ (2006: 300; Hervorhebung vom Autor). In Anbetracht des Untersuchungsgegenstandes (d. h. Dokumentationen über die Bürgerkriege im Britannien des 17. Jahrhunderts) scheint ein raumbezogenes Analysevokabular sogar in gewisser Weise förderlich zu sein, denn trotz der (Haupt-)Konfrontation der zwei abstrakten/topologischen Teilräume/Teilsysteme (d. h. Royalisten vs. Parlamentarier) sind einzelne Länder oder signifikante Teile der Bevölkerung dieser geographischen und gleichzeitig semantisierten *Räume* (d. h. Schottland und Irland) im Verlauf der meisten Darstellungen in den Konflikt involviert. Zudem sind die Anhängerschaft, die Hochburgen sowie die eroberten Gebiete der jeweiligen Konfliktparteien unter anderem *räumlich verortet*.

²⁰ Zu Lotmans und Renners Beschreibungen merkt Titzmann an: „[B]eide Beschreibungen sind logisch äquivalent, nur dass im ersten Falle die Größen der Äußerung auf *semantische Merkmale* hin zu [sic.] analysiert wird, im zweiten Falle eine *propositionale Analyse* vorgenommen wird, um die Quasi-Gesetze, die in diesem Teilsystem gelten, zu rekonstruieren [...]“ (Titzmann 2013b: 125; Hervorhebungen vom Autor).

²¹ Siehe in Bezug auf weitere Unterschiede z. B.: 1983: 26, 31-32, 2004: 364-365, 2013: 271f.

Im Zusammenhang mit der Raumkonstruktion sei noch auf den vom jeweiligen narrativen Text konstruierten Realitätsstatus der semantischen Räume hingewiesen. Krahs definiert die daran gekoppelte Modalisierung von Räumen wie folgt:

Ein Raum kann im Text als ‚real‘ gesetzt sein – dies dürfte dem unmarkierten Standard entsprechen, der anzunehmen ist, wenn nichts gegen diesen Realitätsstatus spricht –; er kann einen anderen Modus seines Realitätsstatus erhalten: als ‚imaginiert‘, ‚geträumt‘, ‚erinnert‘, ‚fantastisch‘ [...], ‚utopisch‘ oder ‚metaphysisch‘. Dies kann aus der Perspektive eines Einzelnen [...], mehrerer Figuren, vom Textganzen gedacht wie auch selbst bereits Merkmal eines Genres sein (so der ‚Utopie‘ [...]). (1999: 6)

Dabei sind insbesondere im Rahmen von Dokumentationen unterschiedliche Modi in Betracht zu ziehen. Im Zuge dessen und gerade in Bezug auf das Konzept des kollektiven Gedächtnisses wäre es beispielsweise interessant zu erfahren, ob überhaupt und, wenn ja, inwieweit eine historische Dokumentation die „erinnerte“ Rekonstruktion von Vergangenheit als Inszenierung bzw. historische Hypothese ausweist oder als faktisch gegeben annimmt. Alles in allem sind die semantischen Räume wichtige Elemente des Analyseinventars, mit welchem narrative Texte oder in dieser Arbeit Dokumentarfilme und damit auch Strukturen des kollektiven Gedächtnisses untersucht werden können.

Im Hinblick auf das Konzept des kollektiven Gedächtnisses stehen zudem Erinnerungsräume im Vordergrund. Obwohl bereits in der Antike räumliche Vorstellungen Erinnerungsräume darstellten, Literatur beispielsweise bedingt durch die Intertextualität als Sicht der Kultursemiotik als Erinnerungsort verstanden wird und auch Dokumentationen (d. h. Medien des kollektiven Gedächtnisses entsprechend dem in dieser Arbeit postulierten Begriff) neben anderen Medien sowie sämtlichen weiteren kulturellen Phänomenen dieser Status zukommt (vgl. Rupp 2009: 181, 183-185; Erll 2011a: 27, 166)²², sind mit diesem Begriff hier und in der Analyse der Dokumentarfilme in erster Linie repräsentierte physische oder geographische Orte gemeint. Dazu fasst Jan Rupp einen bedeutenden Sachverhalt folgendermaßen zusammen:

[B]ei der Analyse der Repräsentation außerliterarischer Erinnerungsräume und *lieux de mémoire* [ist] jene zentrale Einsicht der Forschungen zum *spatial turn* leitend, dass es eben nicht zuletzt *Repräsentationen* sind, die für die Konstitution solcher Räume und Orte verantwortlich sind. Auch die Gedächtnisorte sind stets materiell *und* symbolisch [...] und auf die Interaktion dieser beiden Dimensionen angewiesen. Literarische und andere Repräsentationen halten das physisch verbürgte Gedächtnispotential von Orten wach und reichern es an. Ein nicht repräsentierter Gedächtnisort ist hingegen dem Vergessen anheim gegeben. (2009: 183)

Betont wird in diesen Passagen eher die materielle wie symbolische Dimension und nicht die funktionale Dimension (d. h. welche Funktion eine kulturelle Objektivation in der Gesell-

²² Der sich auf Renate Lachmann beziehende Jan Rupp schreibt zur Intertextualität in der Literatur: „[Die] Raummetaphorik von Intertextualität als literarischem Gedächtnis, durch das sich aus kultursemiotischer Sicht immer auch ein kulturelles Gedächtnis artikuliert [...], gehört zu den einflussreichsten Konzeptualisierungen der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung“ (2009: 181). Astrid Erll konstatiert in ihrer Darstellung über Pierre Noras *lieux de mémoire*: „So stellt sich für viele Kritiker die Frage, was denn alles zum Erinnerungsort werden kann [...]. Die Antwort lautet vermutlich: alle kulturellen Phänomene (ob material, sozial oder mental), die auf kollektiver Ebene bewusst oder unbewusst in Zusammenhang mit Vergangenheit oder nationaler Identität gebracht werden“ (Erll 2011a: 27).

schaft erfüllt) der Erinnerungsorte (vgl. Erll 2011a: 26). Für einen Erinnerungsort ist das Zusammenspiel der drei Dimensionen essentiell. Dies wird in der nachfolgenden Aussage Jan Rupps angedeutet: „Wirkungsvolle Gedächtnisorte müssen mit narrativem Sinn angereichert und in einen Bedeutungszusammenhang kollektiver Erinnerung gebracht werden [...]“ (2009: 182). Wegen dieses Wechselverhältnisses bietet sich auch ein Verweis auf die Kultursemiotik oder die drei Dimensionen der Erinnerungskultur an (vgl. Erll 2011a: 116-117), in der es ebenfalls eine materiale Dimension sowie die mit der funktionalen Dimension vergleichbare soziale Dimension gibt und dazu die mentale Dimension existiert, welche das gemeinsame Erinnern mit Hilfe symbolischer Vermittlung gewährleistet und damit der symbolischen Dimension ähnelt. Ferner thematisiert Rupp in seiner Abhandlung über Erinnerungsräume in der Literatur die Semantisierung von Räumen und die damit verbundene Kontrastierung unterschiedlicher Räume, was eindeutige Ähnlichkeiten zu den semantisierten topographischen Räumen in Lotmans (erweiterter) Theorie aufweist. Bei den repräsentierten Erinnerungsorten in den Dokumentationen wird darauf geachtet, wie sie inszeniert oder welche Mittel eingesetzt werden, um den jeweiligen (materiellen) Ort (auf symbolischer Ebene) als topographischen Erinnerungsraum auszuweisen.²³ Damit der geographische Raum den Status eines Erinnerungsortes erhält, bedarf es aber einer besonderen Begebenheit, die dort stattgefunden hat. Folglich sind nun einige Ausführungen zum Begriff des Ereignisses angebracht.

4.4. Das Ereignis

Es ist bereits aufgezeigt worden, dass Lotmans Geschichtstheorie ereigniszentriert ist und Lotman dem ereignishaften menschlichen Handeln eine große Bedeutung beimisst (vgl. Ruhe et al. 2010b: 238, 250). Ebenso repräsentiert das Ereignis im Sinne Lotmans die kleinste, unteilbare Einheit und die Basisvoraussetzung für eine narrative Textstruktur (vgl. 1993: 330; Zumbansen 2008: 109; Titzmann 2003a: 191, 2003b: 3077, 2013b: 124). Solch eine besondere Begebenheit wird genau dann erzeugt, „wenn eine Textentität – ob belebt oder unbelebt, ob menschlich oder nicht-menschlich – über die *Grenze zwischen zwei semantischen Räumen* versetzt wird, sei es aktiv als Subjekt einer Handlung [...], sei es passiv als Objekt einer Handlung [...] oder eines Geschehens“ (ebenda; Hervorhebung vom Autor; vgl. auch Titzmann 2003a: 191, 2003b: 3077; Lotman 1993: 332; Kraß 2006: 307). Eine Grenzüberschreitung, welche Lotmans Theorie ihren Namen gibt, ist immer „eine bedeutsame Abweichung von der Norm“ (Lotman 1993: 333) oder ein sujethafter, nicht trivialer und/oder revolutionä-

²³ Die funktionale Dimension wird bei den repräsentierten Orten nicht beachtet. Sicherlich könnte man das Bekanntmachen eines Ortes in der medialen Darstellung dieser Dimension zuordnen.

rer Akt (vgl. Titzmann 1993: 263-273, 2003b: 3077, 2013b: 125; Zumbansen 2008: 109-110). Diese signifikante Normabweichung oder Norm verletzende Grenzüberschreitung lässt sich mit einem Beispiel Titzmanns leicht illustrieren: Wenn X Y ermordet und Mord in der dargestellten Welt sanktioniert wird, überschreitet X die Grenze zwischen Normeinhaltung und Normverletzung, während Y die Schwelle zwischen Leben und Tod überquert (vgl. 2002: 181-182, 2003a: 191, 2003b: 3077). In den Dokumentationen oder der Historiographie werden der Prozess und die Hinrichtung des Königs als bedeutende Ereignisse dargestellt: „On 20 January 1649 Charles Stuart was put on trial in the name of the people of England: a revolutionary event indeed, unparalleled in English history [...]. [...] The execution of Charles I was the most important political event of seventeenth-century England” (Edwards 2001: 359). Gerade mit Blick auf die Exekution des Monarchen und mit Berücksichtigung der beiden in Opposition zueinander stehenden semantischen Räume (d. h. der parlamentarische Raum vs. der royalistische Raum) sind Titzmanns illustratives Beispiel und andere oben aufgeführte Sachverhalte anwendbar. Durch die Hinrichtung des Hauptrepräsentanten des royalistischen Raumes wichen die Vertreter des parlamentarischen Raumes eindeutig von den damaligen Vorstellungen ab, verletzten klar die Normen des royalistischen Raumes bzw. tilgten ihn sogar und überschritten aktiv als Subjekte eine topologische Grenze, während der König passiv als Objekt vom Leben in den Tod befördert wurde.²⁴ Die Exekution des Monarchen kann man mit dem explosiven Prozess oder dem anthropozentrischen Konzept der Explosion in Lotmans Kultur- und Geschichtstheorie vergleichen oder auch gleichsetzen (vgl. z. B. Lotman 2010b: 15-25; Ruhe et al. 2010b: 237-237, 249-250). Auf den ersten Blick kann man das geschilderte historische Ereignis durchaus mit Stephan Jaegers Aussagen über das historische Ereignis in Verbindung bringen: „Historische Ereignisse sind Begebenheiten, die eine geschichtliche Veränderung herbeiführen. Sie wirken dabei sinnbildend an der Entstehung einer Geschichte mit, die nur durch Erzählung ausgedrückt werden kann“ (Jaeger 2009: 121). Allerdings handelt es sich bei der geschilderten Grenzüberschreitung um ein geschichtliches oder vergangenes Ereignis, das in der vorliegenden Arbeit in den historischen Dokumentarfilmen erscheint. Dadurch wird wohl zumindest aus Sicht des Rezipienten in der Gegenwart der Grad der Unvorhersehbarkeit – eine wichtige Eigenschaft in Lotmans Explosionskonzept – gemindert, auch wenn der Vergleich zwischen der Hinrichtung des Königs und einem explosiven Prozess nicht unangebracht zu sein scheint.

Hühn unterscheidet im Zusammenhang mit Veränderungen zwischen zwei Arten von Narrativität. Die erste, allgemeine Art der *process narration* setzt nur eine bloße Änderung

²⁴ Einigen Sichtweisen zufolge scheint Charles durch seinen Tod sogar den Status eines königlichen Märtyrers zu erlangen. Dies unterstreicht die Bedeutung dieses Ereignisses.

des Zustandes oder eine Abfolge solcher Änderungen voraus und wird unter anderem in den Naturwissenschaften, der *Historiographie*, im Recht, in Tagebüchern/Reiseberichten, im Sport und vielen Instruktionen verwendet, während die zweite Art von Narration etwas Bedeutenderes wie eine einzigartige und überraschende Wendung bzw. Abweichung für notwendig erachtet: „Recipients expect some such decisive change or turn [...]. Such decisive crucial turns will here be called “events” and accordingly this narrative text-type may be distinguished as “eventful narration”, as opposed to process narration“ (2010a: 2, vgl. 1-2). Diese Form der radikalen Wendung ist vor allem in Witzen, Anekdoten, Unterhaltungen, alltäglichen Geschichten über persönliche Erfahrungen sowie in allen literarischen Gattungen und in audio-visuell vermittelten Erzählungen gegenwärtig (vgl. ebenda). Letztere Art der Narrativität stimmt deshalb mit dem Ereigniskonzept der Grenzüberschreitungstheorie überein, die eine deutliche Veränderung oder Abweichung von der Norm bedingt. Wenn man diese beiden Prozesse betrachtet, sind Parallelen zu den zwei unterschiedlichen Arten der progressiven Dynamik in der Theorie Lotmans (vgl. z. B. 2010b: 15-16) herstellbar. Die *process narration* entspricht folglich der vorhersehbaren, kontinuierlichen sowie sukzessiven Entwicklung, während die eine radikale Veränderung implizierende Form der Narrativität mit dem unvorhersehbaren, diskontinuierlichen und explosiven Prozess vergleichbar ist. Jedoch ist Lotmans Unterscheidung zwischen diesen beiden Prozessen „nicht nur eine zwischen verschiedenen Modi von Dynamik, sondern auch eine zwischen unterschiedlichen Phasen, wobei Explosionen – als Kontinuität durchbrechende Ereignisse [...] – primär, sukzessive Entwicklungen hingegen als Folgeerscheinungen von Ereignissen sekundär sind“ (Ruhe et al. 2010b: 237-238).

Trotz der größeren Relevanz der explosiven Prozesse ist gerade im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit zu konstatieren, dass die mit sukzessiven Entwicklungen vergleichbare *process narration* den vorigen Ausführungen zufolge unter anderem in der Historiographie anzutreffen ist. In der Geschichte der Historiographie war das Ereigniskonzept erst eine üblicherweise nicht explizit definierte, aber akzeptierte historiographische Kategorie, bis sie zur Wende des 19. Jahrhunderts einer zunehmenden theoretischen Kritik erst in Frankreich und später in Deutschland ausgesetzt war (vgl. Hühn 2009: 85). Allgemein scheinen die explosiven Prozesse, wie schon erwähnt, in der Geschichtsschreibung und in historischen bzw. faktenorientierten Darstellungen wie Dokumentarfilmen einen erheblichen Grad ihrer Unvorhersagbarkeit einzubüßen. Dieser Aspekt erhält außerdem vor dem Hintergrund der von Titzmann aufgeführten Grundvoraussetzungen für narrative Strukturen eine gewisse Bedeutsamkeit bzw. Brisanz, denn laut ihm können Geschehen nur zu Ereignissen

werden, wenn in einer dargestellten Welt alternative Möglichkeiten bestehen oder wenn statt eines bestimmten Geschehnisses etwas anderes sich hätte ereignen können, womit bloße „*Regularitäten eines Teilzeitraums* [...] der dargestellten Welt [...] niemals ereignishaft“ sind (2013b: 121, Hervorhebungen vom Autor). Logischerweise gab es in der Vergangenheit viele Punkte, an denen die Geschichte hätte anders verlaufen können, worauf unter anderem Lotman eingeht und was später thematisiert wird (vgl. 2010b: 80-81; Ruhe et al. 2010b: 243). Doch vorerst ist festzuhalten, dass das historische Ereignis natürlich *geschehen* und aus diesem Grund seinem Wesen nach einmalig (vgl. Lotman 2010b: 80) sowie nicht mehr änderbar ist. Zusätzlich unterminieren möglicherweise (erinnerungskulturelle) Schemata (vgl. dazu Hühn 2010a: 6) – wie schon im vorigen Kapitel gezeigt wurde – das Ereignishafte in historiographischen oder geschichtsbezogenen Darstellungen. Aufgrund dieser Sachverhalte ist es berechtigt, nach Kriterien zur Bemessung von Ereignishaftigkeit zu fragen.

Die Grenzüberschreitungstheorie erlaubt generell eine Hierarchisierung der im narrativen Text vorkommenden Ereignisse. Ob ein Ereignis bedeutsam oder eher nicht relevant ist bzw. als ranghöher oder rangniedrig gilt, hängt von spezifischen Kriterien ab (vgl. z. B. Titzmann 2003a: 191, 2003b: 3080f., 2013b: 134; Zumbansen 2008: 111-112).²⁵ Fünf Kriterien für Ereignishaftigkeit, durch die sich der variierende Grad der Ereignishaftigkeit bestimmen lässt, werden von Wolf Schmid angeboten (vgl. 2003: 24-29). Der sich darauf beziehende Hühn listet sie kurz auf: „Schmid adds five relative or gradational criteria: relevance, unpredictability, persistence, irreversibility and non-iterativity, i. e. changes can be more or less relevant, unpredictable, persistent, irreversible and singular, and their degree of eventfulness will vary accordingly“ (2010a: 4). Der Grad der Ereignishaftigkeit bemisst sich also daran, ob eine Veränderung mehr oder weniger relevant, unvorhersagbar, andauernd, irreversibel und einmalig ist. Wieder ist hier die in Bezug auf die historischen Dokumentationen fragwürdige Kategorie der Unvorhersagbarkeit zu finden. Darüber hinaus kann man bei den Fragen, wie häufig und wie lange ein Ereignis vorkommt bzw. andauert, auf die schon unter dem Abschnitt „Zeit und Erzählebenen“ subsumierten Parameter *Dauer* und *Frequenz* verweisen. Obwohl auch Titzmann das Kriterium der kulturellen oder textuellen Reversibilität bzw. Irreversibilität eines Ereignisses als wichtig erachtet, ist es daneben für ihn bei der Hierarchisierung eines Ereignisses bzw. von Ereignissen entscheidend, ob ein Ereignis im kulturellen oder textuellen Sinne möglich bzw. unmöglich, wahrscheinlich oder unwahrscheinlich ist und eine

²⁵ Hühn führt dazu noch folgende Kategorien auf: „[E]ventfulness as the differentiating criterion of narrativity is both a binary category (a text is either narrative or not narrative, i. e. either features or does not feature events) and a scalar category (texts can be more or less narrative and thus rank higher or lower on the scale of eventfulness)“ (2010a: 3). Da bereits aufgezeigt wurde, wie in der Grenzüberschreitungstheorie Ereignisse ermittelt werden, ist im weiteren Verlauf in erster Linie die skalare Kategorie von Belang.

Norm verletzt oder nicht. Irreversible, unmögliche, unwahrscheinliche und eine Norm verletzende Ereignisse werden ranghöher eingestuft, während reversible, mögliche, wahrscheinliche und keine Norm verletzende Ereignisse als rangniedrig gesehen werden (vgl. Titzmann 2013b: 134, 2003a: 191, 2003b: 3080-3081). Insgesamt erscheinen die Kriterien der Unvorhersagbarkeit, Unwahrscheinlichkeit und Unmöglichkeit in einer Analyse von historischen Dokumentarfilmen (die längst vergangene Ereignisse thematisieren) eher fragwürdig, auch wenn vielleicht einige Dokumentationen bestimmte vergangene Ereignisse so inszenieren, dass sie den Anschein erwecken, unmöglich, unwahrscheinlich und/oder unvorhersagbar zu sein. Die Frage danach, wie lange ein Ereignis andauert bzw. wie viel Zeit die Darstellung dafür aufbringt und ob eine bestimmte Veränderung nur einmal oder häufiger vorkommt, sowie die sonstigen Kategorien der Irreversibilität und der Relevanz könnten hingegen bei der Bestimmung von ereignishaften Vorkommnissen oder Ereignishaftigkeit in den Dokumentationen hilfreich sein.

Wolf Schmid's Darlegungen zufolge sind noch zwei notwendige Bedingungen für Ereignishaftigkeit einzubeziehen – die „Faktizität“ sowie die Resultativität/Abgeschlossenheit von Ereignissen (vgl. 2003: 24). Das heißt, dass ein Ereignis real bzw. faktisch/wirklich sein muss sowie nicht imaginiert, erwünscht oder geträumt sein darf – wenngleich der Akt des Träumens oder Wünschens als Ereignis gelten könnte – und zusätzlich vollständig erzählt sein sollte (vgl. ebenda). Insbesondere in Dokumentarfilmen scheinen diese Bedingungen erfüllt zu sein. Analog zur Abgrenzung zwischen literarischem und historiographischem Erzählen unterscheidet sich laut Jaeger zum Beispiel ein die historische Handlung erzeugendes Ereignis vom fiktionalen Ereignis durch ein Referentialitätskriterium. Gemäß diesem Kriterium müssen die erwähnten Namen, Sachverhalte und Daten eine referentielle Äquivalenz in der tatsächlichen Geschichte haben und der Historiker darf nichts dazu erfinden bzw. muss den Fakten²⁶ treu bleiben, obwohl es ihm gestattet ist, eine literarische Darstellungsweise zu verwenden und auch mögliche nicht auf den Fakten basierende Szenarien zu entwerfen, sofern er sie als solche kenntlich macht, um dem historiographischen Wirklichkeitsanspruch gerecht zu werden (vgl. 2009: 112-113, 122). Eine wichtige Frage ist aber, ob ein Ereignis in Narrativen real sein muss. Es wurde bereits unter Berufung auf Kraus aufgezeigt, dass die eine Grenzüberschreitung voraussetzenden semantischen Räume entsprechend modalisiert werden und deshalb in einem narrativen Text für die Erzählung signifikante Erinnerungsräume oder ge-

²⁶ Auf die von Lotman aufgeführten Schwierigkeiten in Bezug auf das historische Faktum soll hier nicht eingegangen werden.

träumte Räume auftauchen können (vgl. 1999: 6).²⁷ Insofern kann man an der Dimension der Faktizität als eine notwendige Bedingung für Ereignishaftigkeit zweifeln. Ähnliche Zweifel sind bei der notwendigen Vollständigkeit von Ereignissen in der Narration angebracht, da ein narrativer Text oder darin auftretende Figuren wichtige Ereignisse oder ereignishaft Veränderungen manchmal unvollständig konstruieren (vgl. Hühn 2010a: 4). Trotz dieser bedenkenswerten Punkte wird man wahrscheinlich in Dokumentationen aufgrund ihres Anspruchs durchgehend mit tatsächlichen und komplett dargestellten Ereignissen konfrontiert.²⁸

Außerdem sollte man bezüglich der Grenzüberschreitung und der Ereignishaftigkeit den historischen, sozialen sowie kulturellen Hintergrund mit bedenken (vgl. Hühn 2006: 10).²⁹ Letztendlich ist für Hühn in seinen einführenden und abschließenden Beiträgen zu dem von ihm herausgegebenen Band *Eventfulness in British Fiction* die relative Bedeutung der Kriterien zur Festlegung der Ereignishaftigkeit von radikalen Veränderungen oder das Scheitern dieser in narrativen Texten hauptsächlich vom Kontext bzw. außer- oder kontextuellen Faktoren abhängig (der historischen Epoche, den sozio-kulturellen Phänomenen, den politischen, moralischen, religiösen oder ideologischen Diskursen in der Zeit der Entstehung oder der Handlung des zu analysierenden Textes, dem jeweiligen Genre und/oder sogar von den jeweiligen Charakteristika im Gesamtœuvre eines Autors) (vgl. Hühn 2010a: 3-4, 2010b: 208). Um die Ereignishaftigkeit vor diesem Hintergrund beurteilen zu können, greift Hühn auf Schemata zurück, indem er darauf achtet, inwieweit ein Ereignis von ihnen abweicht (vgl. Emmott et al. 2009: 414; Hühn 2010a: 5-6). Doch auch die in Britannien produzierten Dokumentarfilme der jüngeren Gegenwart enthalten einerseits möglicherweise erinnerungskulturelle Schemata und andererseits sind auch bei der Präsentation von Ereignissen oder Ereignishaftigkeit allein schon wegen der technischen Aufbereitung Einflüsse der gegenwärtigen Zeit offensichtlich. Wie aber bereits festgestellt wurde, zeugt die Übereinstimmung einer Darstel-

²⁷ Zum Akt des Wünschens und Träumens bemerkt Hühn: „[T]he mental act of wishing or dreaming as such may prove eventful under certain circumstances, even without the actual achievement of what is being wished or dreamt of“ (2010a: 4).

²⁸ In diesem Zusammenhang wären noch einige Anmerkungen zum Objektivitätsgrad des Ereignisses allgemein sinnvoll. So hält der Historiker Egon Flaig es für abwegig, „ein ‚Ereignis‘ auf Grund von objektiv ihm anhaftenden Qualitäten als solches zu identifizieren“ (z. B. kann ein Seitensprung für die betreffende Person mehr Relevanz haben als ein welthistorisches Großereignis), wenngleich es zu reduktionistisch wäre, alle Ereignisse aufgrund ihrer sozialen Konstituierung als rein subjektiv oder bloße Konstrukte wahrzunehmen (vgl. 2003: 184). Ohnehin nimmt Thomas Rathmann an, dass jedem Ereignis eine gewisse Objektivität zu Grunde liegt: „Eine Umfrage würde wohl zu Tage fördern, daß ein *Ereignis* als Einbruch oder Einschnitt begriffen wird, etwas, das überrascht und wonach das eigene Leben, das Umfeld, die Lebenswelt nicht mehr die sind, die sie vorher waren“ (2003: 3, Hervorhebung vom Autor).

²⁹ Hühn schreibt zum Beispiel: „The concept of the semantic field is shaped by Lotman’s belief that artistic language represents a ‘secondary modelling system’ [...], that is, that its function in creating world structure is culturally and historically specific [...]. Whether or not a change (e. g. the marriage of a female servant and a nobleman) is eventful depends on the historically variable class structure of society (such a marriage was eventful in [18th] century England; it would be so to a far lesser degree, if at all, in the [21st] century“ (2006: 10).

lung mit bestimmten (erinnerungskulturellen) Schemata überhaupt nicht von Ereignishaftigkeit (vgl. ebenda: 6). Es ist daher weiterhin nach Kategorien oder Aspekten zur Bestimmung von repräsentierten historischen Ereignissen zu fragen, wenngleich Kriterien wie die Relevanz, Einmaligkeit und die Irreversibilität bei der Bemessung des Grades der Ereignishaftigkeit schon eine Rolle spielen können.

Dabei ist eventuell der andere eben genannte Punkt – die Präsentation von Ereignissen – von entscheidender Bedeutung. Im Kontext der Geschichtsschreibung oder der Wirklichkeitserzählung der Geschichte untermauert Stephan Jaeger zum Beispiel die Wichtigkeit der Eingebundenheit von historischen Ereignissen in größere narrative Zusammenhänge. Mit dem Verweis auf Lubomír Doležel hebt er die Möglichkeit der Geschichtsschreibung hervor, (z. B. im Rahmen der *counterfactual history*) geschichtliche Welten zu konstruieren, um gleichzeitig im Unterschied zu fiktionalen Texten einen Wahrheitsanspruch zu postulieren (vgl. Jaeger 2009: 121-123). Ebenfalls kann in der jüngeren Historiographie eine Renaissance des Ereignisses beobachtet werden, welche unter anderem mit der Einsicht zusammenhängt, dass Ereignisse eindeutig relevante Aspekte der historischen Prozesse sind und historische Veränderungen nicht einfach durch strukturelle Zustände stattfinden, sondern – ganz im Sinne Lotmans – durch Individuen oder individuelle Handlungen in Gang gesetzt werden und unvorhersagbare sowie einzigartige Geschehnisse sind (vgl. Hühn 2009: 85). Obwohl hier wieder die bezogen auf geschichtliche Narrative problematische Kategorie der Unvorhersagbarkeit auftaucht, schlagen die von Hühn zitierten Suter und Hettling drei Kriterien vor, um historische Ereignisse von einfachen Geschehnissen zu unterscheiden und die lange Zeit für unvereinbar gehaltenen Kategorien *Struktur* und *Ereignis* als relational darzustellen: a) Zeitgenossen müssen eine Abfolge von Handlungen als beunruhigend bzw. erschütternd und mit den Erwartungen brechend erfahren; b) die Wichtigkeit eines sozialen Erwartungshorizonts wird betont (d. h. die Maßstäbe, mit denen besondere von normalen Geschehnissen unterschieden werden, müssen kollektiver Natur sein); c) eine Handlungssequenz führt notwendigerweise zu Strukturveränderungen, welche von den involvierten Menschen wahrgenommen werden (vgl. ebenda: 85-86; Suter et al. 2001: 23-26). Diese Definitionen beziehen sich jedoch primär auf das Bewusstsein von in der Vergangenheit situierten Zeitgenossen, während die Narratologie zwischen mehreren Bezugs- oder Referenzpunkten differenziert (z. B. kann eine Veränderung für Charaktere, den Erzähler oder den Leser ereignishaft sein).³⁰ Auch wenn die Dokumentarfilme die Relevanz eines Ereignisses für die Zeitgenossen in der Präsentation zum Ausdruck

³⁰ Hühn fügt aber an: „Equally, though, since incidents may turn out to be eventful only in retrospect, the historian or a later generation can be postulated as a possible frame of reference in the case of historical events“ (2009: 86).

bringen können, ist auch in Bezug auf den für das Konzept des kollektiven Gedächtnisses relevanten Gegenwartsbezug nach einem Kriterium der Ereignishaftigkeit zu suchen, das die Ebene des gegenwärtigen Rezipienten berücksichtigt.

Die Historiographie hat das Potential, ihre „eigene Narrativität [zu] entfalten“ und auf „den Konstruktcharakter von Geschichte“ zu verweisen, der dabei behilflich ist, Geschichtsschreibung oder historiographische Texte nicht als bloße Nachahmung der außertextlichen Wirklichkeit zu begreifen, sondern als Konstruktion von Geschichte oder Strukturen, die durch die Inszenierung von Texteffekten begleitet werden. Dadurch wird „die traditionelle Unterscheidung von erzählenden und mimetischen Texten [durchbrochen] und [...] die traditionelle Unterscheidung zwischen historisch und fiktiv zu einem triadischen Schema von Historie, Text und Fiktion [erweitert]“ (Jaeger 2009: 120-121). Die Erwähnung des Konstruktcharakters der Geschichte eröffnet wieder einen Bezug zu einem Hauptmerkmal des Erinnerns und zum Konzept des kollektiven Gedächtnisses. Für Lotman sind sowohl die Narration als auch die Historiographie allgemein wichtige Elemente des kulturellen/kollektiven Gedächtnisses, denn sie ebnen den Weg für eine kulturelle Auseinandersetzung mit dem Ereignis und stellen Ordnung sowie Kontinuität wieder her, ohne den Kontingenzfaktor und deshalb „die Geschichte der Möglichkeiten“ oder das Explosions- bzw. Ereigniskonzept zu negieren (vgl. Ruhe et al. 2010b: 242-243, 246, 250). Ein Ereignis kann nach Lotman immer aus zwei Perspektiven betrachtet werden. Der Ausgang eines Ereignisses war also vor seinem Eintreten unvorhersagbar, während wiederum das (von vielen nicht zustande gekommenen Ereignissen bzw. Möglichkeiten umgebene) tatsächlich geschehene Ereignis anders hätte ablaufen oder ausgehen können. Jedoch bleiben die alternativen Wege, welche in diesem Ereignis hätten münden können, nach dem Stattfinden dieses Ereignisses unrealisiert. Daraus ergibt sich gerade mit Blick auf das historische Ereignis Folgendes:

Bewegung realisiert sich hier also nicht nur als neues Ereignis, sondern auch in einer neuen Richtung. Ein solcher Ansatz ist am aussagekräftigsten, wenn es um historische, ihrer Natur nach einmalige Ereignisse geht, in denen eine zufällige Begebenheit die Grundlage für eine neue, unvorhersagbare Gesetzmäßigkeit legt [...]. So kann ein und dasselbe Ereignis in eine vorhersagbare Reihe und in die Umstände einer Explosion eingebunden sein. Jedes ‚große‘ Ereignis eröffnet nicht nur neue Wege, es unterbindet auch ganze Bündel zukünftiger Wahrscheinlichkeiten. Wenn man das in Betracht zieht, sind Beschreibungen der verlorenen Wege für den Historiker keineswegs müßige Überlegungen zu vernachlässigbaren Themen. (2010b: 80-81)

Ob der Prozess gegen Charles I sowie seine Hinrichtung zufällige Begebenheiten waren, sei dahingestellt. Zweifellos handelt es sich aber um „große“ Ereignisse mit weitreichenden Folgen (d. h. Abschaffung der Monarchie). Vor diesem Hintergrund wäre beispielsweise eine Unterscheidung zwischen einem Initialereignis³¹ und einem Folgeereignis sinnvoll. So ziehen

³¹ Eckhard Pabst benutzt unter anderem diesen Begriff im Zusammenhang mit Lotmans Theorie (vgl. publikationen.uni-frankfurt.de: 6).

wahrscheinlich bedeutende Grenzüberschreitungen wichtige Folgeereignisse oder einfach Folgen nach sich und signalisieren auf diese Weise eine hohe Ereignishaftigkeit. Wenn man diese Aspekte auf den Prozess gegen den König und seine Exekution anwendet, könnte der Prozess als Initialereignis und die Exekution als Folgeereignis ausgelegt werden. Weil aber beide Ereignisse gewiss bedeutsam sind, erscheint es angemessen, sie als revolutionären Ereigniskomplex³² zu definieren, welcher trotzdem außerordentliche Konsequenzen hat. Darüber hinaus ist es ratsam zu bedenken, an welcher Stelle in der Narration ein Ereignis vorkommt, wenn man Lotmans Ausführungen über die zwangsläufige Einteilung des sujetorientierten Textes in Anfang, Mittelteil und Ende mit einschließt. In der Analyse der Dokumentarfilme wird insgesamt darauf geachtet, wie das Ereignis in den narrativen Kontext eingebunden worden ist und wie es präsentiert wird, um unter Rückgriff auf andere Kategorien wie die Relevanz oder die Irreversibilität den Grad der Ereignishaftigkeit zu ermitteln. Bei Berücksichtigung all dieser Kriterien bewahrt ein potentiell großes historisches Ereignis oder ein Ereigniskomplex wie der Prozess gegen Charles I und seine Hinrichtung im Sinne Lotmans den „explosiven“ und sinnbildenden (vgl. Jaeger 2009: 121) Charakter, wenngleich es in die Ordnung sowie Struktur stiftende Geschichtsschreibung eingefügt wird oder in einem „strukturierten“ narrativen Text (d. h. auch in Dokumentarfilmen) vorkommt. Schließlich schafft das explosive Ereignis auch eine Basis „für eine neue, unvorhersagbare Gesetzmäßigkeit“ (Lotman 2010b: 80), womit diese Art von Ereignis nicht nur für die Historiographie oder die Geschichtswissenschaft ein interessanter Untersuchungsgegenstand bzw. Gegenstand der Auseinandersetzung und Reflexion ist, sondern auch für das kollektive Gedächtnis.

Abgesehen von Kriterien von Ereignishaftigkeit existieren noch drei verschiedene Typen von Ereignishaftigkeit (vgl. Hühn 2010a: 9-10, 2009: 93-94), die im weiteren Verlauf kurz beschrieben werden. Zum einen finden nach Peter Hühn Ereignisse auf der *Histoire*-Ebene (d. h. *events in the happenings*) statt, wenn während der erzählten Vorkommnisse der Protagonist als Akteur oder Betroffener einen ereignishaften Wandel erfährt (vgl. 2010a: 9). Das ist häufig in klassischen Märchen der Fall, während bei den Ereignissen auf der *Discours*-Ebene (d. h. *presentation events*) der Erzähler den Protagonisten verkörpert und eine Veränderung in seiner Einstellung oder seinem Bewusstsein erfährt (vgl. ebenda). Im Falle des dritten Typus von Ereignishaftigkeit, den *reception events*, wird weder von einer Figur in der Geschichte noch von dem Erzähler ein Wandel erlebt; eine Veränderung wird hierbei auf der Ebene des Lesens als wünschenswert oder notwendig impliziert und der Rezipient ist angehalten, die nicht vorkommenden Ereignisse in seinem Bewusstsein zu durchleben (vgl.

³² Laut Titzmann kann „[e]in Geschehen [...] mehrere Ereignisse implizieren“ (2013b: 124, Hervorhebungen vom Autor).

ebenda: 9-10). Auf den ersten Blick ergibt solch eine Differenzierung zwischen den Typen von Ereignishaftigkeit gerade in fiktionalen Geschichten durchaus Sinn. Doch insbesondere was Dokumentarfilme betrifft, sind weitere Aspekte ebenfalls zu bedenken. Unter der Voraussetzung, dass die *Histoire*-Ebene, wie schon erwähnt wurde, als die Abfolge von logischen und chronologischen Ereignissequenzen in ihren zeitlichen sowie räumlichen Positionen definiert wird und die *Discours*-Ebene als die Art und Weise, in welcher die erzählte Geschichte semiotisch aufbereitet wird, angesehen wird, ist es denkbar, dass Ereignisse oder radikale Veränderungen auf beiden Ebenen gleichzeitig passieren und die *Discours*-Ebene nicht auf den Erzähler bzw. dessen Sichtweise zu beschränken ist.

Speziell bei der Präsentation narrativer Texte in visuellen Medien oder performativen Genres wie Filmen, Dokumentationen oder Dramen können Veränderungen oder Ereignisse in der Darstellung durch den Einsatz von Bildern signalisiert werden. Zum weiteren Verständnis dieses Aspektes und eines auf beiden Ebenen auftretenden Ereignisses ist es hilfreich, sich das nachfolgende Szenario in einem historischen Dokumentarfilm über einen in der Geschichte stattgefundenen Krieg vorzustellen: Anfangs schafft eine Dokumentation durch Bilder von einer idyllischen Landschaft sowie durch dementsprechende Kommentare des Erzählers eine friedliche Atmosphäre, um plötzlich kurz danach Kampfszenen folgen zu lassen. In diesem Moment geht der Erzähler ebenso auf den Ausbruch des in der Dokumentation thematisierten Krieges ein. Im Verlauf dieser Szenen³³ „ereignet“ sich demnach ein wahrnehmbarer Bruch auf der *Discours*-Ebene. Gleichzeitig ist aber auch ein historisches Ereignis (der Ausbruch des Krieges) zu erkennen und damit auf der *Histoire*-Ebene zu verorten, obwohl letzteres natürlich einen recht allgemeinen Charakter hat, keiner klassischen Grenzüberschreitung eines Protagonisten gleichkommt und zuerst der Bruch auf der Darstellungsebene ins Auge springt. Dennoch liegt auf beiden Ebenen eine für den Rezipienten klar erkennbare Verletzung (Kriegsszenen) einer vorher etablierten Norm (Sequenz einer friedlichen Landschaft) vor. Folglich wird darüber hinaus die Rezeptionsebene miteinbezogen. Zwar ist der Rezipient nicht wie bei den *reception events* darauf angewiesen, nicht stattgefundenere Ereignisse oder radikale Veränderungen imaginativ zu vollziehen. Jedoch konfrontiert ihn die Dokumentation in der erwähnten Szenesequenz mit dieser „ereignishaften Veränderung“. Ohnehin werden Ereignisse oder klare Abweichungen von der Norm auf der *Histoire*-Ebene durch Techniken auf der *Discours*-Ebene zumeist verstärkt, was dann den Grad der Ereignishaftigkeit von erstgenannten Ereignissen erhöht und unter den oben angesprochenen Bereich „Präsentationsweise von Ereignissen“ fällt. Deswegen ist der Gebrauch von Darstel-

³³ Ähnliche Szenen kommen tatsächlich zu Beginn des Dokumentarfilms *The English Civil Wars* vor. Dieser wird in einem der folgenden Kapitel der Dissertation genauer untersucht.

lungstechniken (z. B. der Einsatz von bestimmten Bildern, gewisser [sprachlicher] Ausdrücke oder von Musik) möglicherweise ein weiteres Kriterium zur Bestimmung der Ereignishaftigkeit. Solche inszenierten Ereignisse berühren demzufolge selbstverständlich auch wieder die Rezeptionsebene.

Der von Lotman inspirierte strukturalistische Ansatz stellt außerdem Kategorien für bestimmte Arten von Ereignissen bereit. Hierbei muss man zwischen normalen Ereignissen bzw. von textuellen Entitäten vollzogenen Grenzüberschreitungen und so genannten Meta-Ereignissen differenzieren, welche im Gegensatz zu den normalen Ereignissen die topologische Struktur oder Ordnung der dargestellten Welt transformieren und ranghöher eingestuft werden können (vgl. Titzmann 2013b: 133-134, 2003b: 3081; Kraß 2006: 310; Zumbansen 2008: 112). Dennoch ist nicht jede Raumtransformation ein Meta-Ereignis (vgl. Kraß 2006: 310). Diese Form des Ereignisses „wird entweder durch ein vorangegangenes Ereignis innerhalb der bisherigen Weltordnung [...] oder durch ein Geschehen von ‚außerhalb‘ der dargestellten Welt (z. B. Zusammenbruch einer sozialen Ordnung durch ein Erdbeben oder Verwandlung der Welt durch einen ‚übernatürlichen‘ Eingriff)“ verursacht. Solch ein Ereignis ruft eins der nachfolgenden drei Szenarien hervor: 1. eine zwischen den beiden semantischen Räumen stattfindende Grenzverschiebung, bei der die bisherigen Merkmale dieser aber bestehen bleiben; 2. eine Grenztilgung zwischen den oppositionellen Räumen bzw. eine Neutralisierung der bis dahin bestehenden Opposition; 3. eine Ersetzung der bis zu einem bestimmten Zeitpunkt existierenden Räume durch eine andere Raumstruktur mit neu geschaffenen Grenzbeziehungen, was „einer quasi-revolutionären Umstrukturierung der dargestellten Welt“ gleichkommt (Titzmann 2013b: 133). In den Dokumentarfilmen wird der Verlauf des ersten Bürgerkrieges als langsame Raumtransformation hin zum Meta-Ereignis dargestellt. Dieser innerhalb der dargestellten Welt ausgelöste Bürgerkrieg endete sozusagen in einer Grenzverschiebung, bei der der parlamentarische Raum nach dem für die Parlamentarier erfolgreichen Krieg gegen den royalistischen Raum die Vorherrschaft gewann und somit die Machtverhältnisse geändert wurden.³⁴ In der Analyse der Dokumentarfilme werden folglich an einigen Stellen die Meta-Ereignisse oder die Varianten dieser Ereignisse dargelegt.

4.5. Narratologische Charaktermodellierung

Neben den Ereignissen werden bei der Grenzüberschreitungstheorie auch die textuellen Entitäten oder Figuren unterschiedlich kategorisiert. Grundsätzlich sind nach Lotman zwei Typen

³⁴ Vor dem Bürgerkrieg war der royalistische Raum oder dessen Hauptrepräsentant in einer dominanten Position.

von Charakteren zu unterscheiden. Einerseits gibt es in einem narrativen Text viele unbewegliche Figuren, die an der sujetlosen Textschicht verweilen, die Ordnung der dargestellten Welt bestätigen und damit im Laufe der Narration weder ihre Bindung zu einem Raum brechen noch irgendwelche Grenzen überschreiten (vgl. 1993: 336f., 345f.; Renner 1983: 28f.; Krah 2006: 308). Sie werden allgemein als eindimensionale Charaktere (engl. *flat characters* [vgl. Abbott 2002: 126]) bezeichnet. Andererseits kommt in einem narrativen Text logischerweise mindestens ein *Held* oder beweglicher Charakter vor, der sich deutlich von den eindimensionalen Figuren in der Narration abhebt, indem er mit den Ordnungsprinzipien eines Raumes in der dargestellten Welt bricht bzw. aktiv oder passiv erleidend eine topologische Grenze überschreitet und sich hinsichtlich mindestens eines wichtigen Merkmals verändert (vgl. Lotman 1993: 338-339, 341-346; Krah 2006: 308; Zumbansen 2008: 110). Eine solche Figur entspricht dem so genannten *round character* (vgl. Abbott 2002: 126-127). Das Ereignis ist jedoch auch von der Perspektive der Figuren abhängig, denn das gleiche Geschehen kann von bestimmten Figuren als ereignishaft bewertet werden und von anderen wiederum nicht (vgl. Titzmann 2013b: 121).

Hans Krah verdeutlicht bezüglich des Heldenbegriffs ein zentrales Kennzeichen und ein mögliches Unterscheidungsmerkmal dieses Ansatzes gegenüber den etablierten Figurenmodellen der Narratologie: „Unter Held wird [...] primär [das] ‚strukturelle Heldenkonzept‘ verstanden, nicht ein Heldenkonzept in einem emphatischen Sinne, das dem Helden inhaltliche, semantische Merkmale zuschreibt und ihn hierüber definiert [...]“ (2006: 308). Wenn die beweglichen Figuren das Kriterium der Grenzüberschreitung erfüllen, sind sie dennoch nicht sofort heroische Charaktere oder Helden, da zuweilen auch so genannte Anti-Helden oder Antagonisten auftauchen, die wie die Protagonisten topologische Grenzen überschreiten (vgl. Wulff 2002: 442f., 446).³⁵ Um die „problematischen Aporien des ‚Heldischen‘“ (Zumbansen 2008: 110) zu vermeiden, wird von Krah der neutralere Begriff des Protagonisten vorgeschlagen (vgl. 2006: 308). Dieser Begriff ist gerade im Hinblick auf die ambivalenten Charaktere der Bürgerkriegszeit im Britannien des 17. Jahrhunderts – Charles I und Oliver Cromwell – sinnvoll.

³⁵ Helden oder heroische Figuren sind demgegenüber vielfach in klassischen Sagen, Mythologien oder Hollywood-Filmen anzutreffen, in denen sie üblicherweise als kulturelle Träger positiv besetzter Werte sowie Ideologien handeln und ihre Handlungen auf die Durchsetzung, Bewahrung und/oder Wiederherstellung von sozial sanktionierten Ordnungen abzielen (vgl. Campbell 1968: 245f., aber auch 315ff., 387-391; Vogler 1998: 87-104; Krützen 2004: 61-72, 85-97, Zumbansen 2008: 110).

4.6. Das Konsistenzprinzip und die Extrempunktregel

Ein narrativer Text schafft laut Karl Renner immer spezielle Mechanismen, um die Verletzungen der Ordnungsprinzipien aufzuheben oder den Konflikt zwischen den Protagonisten sowie den ordnenden semantischen Systemen aufzulösen. In Anlehnung an Todorov bezeichnet man diesen Grundsatz, der die Aufhebung narrativer Konfliktsituationen verlangt, als Konsistenzprinzip (vgl. 1983: 42f., 2004: 372f., 2013: 272; Grimm 1996: 186; Titzmann 2003b: 3080; Krahl 2006: 312-315; Zumbansen 2008: 111). Demnach ist eine Narration aus Renners Sicht ein „sich selbst regulierendes System“ (Renner 2004: 372). Renner führt verschiedene Varianten an, wie Verletzungen von semantischen Ordnungen sowie deren Aufhebungen realisiert werden können (vgl. ebenda: 373-374)³⁶. Nach einer Grenzüberschreitung hat der Protagonist zum Beispiel die Möglichkeit, a) in den alten/vertrauten Raum zurückzukehren, b) in dem anderen Raum aufzugehen oder c) den Veränderungen in dem nicht vertrauten Raum ausgesetzt zu werden. Im Fall b) verliert er die ihn an den vertrauten Raum bindende Eigenschaft und im Fall c) hebt die Raumtransformation die Ordnungsverletzung der Anwesenheit des Protagonisten auf (vgl. ebenda: 373). In den Darstellungen der Dokumentarfilme verblieben die Protagonisten der beiden oppositionellen Räume im Grunde in diesen (z. B. Pym³⁷, Cromwell im parlamentarischen Raum und Charles I im royalistischen Raum), bis der König hingerichtet wurde. Auf diese Weise wurde der König irreversibel von der dargestellten Welt mit den beiden semantischen Räumen (SR³⁸ a und SR b) getilgt bzw. vom Leben zum Tod (SR c) befördert und eine Raumtransformation oder eine Veränderung der dargestellten Welt fand statt. Aufgrund der häufigen Wiederholung dieses Musters in den Dokumentarfilmen wird das Konsistenzprinzip in der Analyse nicht beachtet.

Im Gegensatz zu dem Konsistenzprinzip, welches die auf die Grenze bezogenen Bewegungen erfasst, konzentriert sich die Extrempunktregel auf die Bestimmung der Bewegungen der Protagonisten innerhalb des semantischen Raumes, die auf einen Extrempunkt oder Endpunkt einer semantischen Hierarchie ausgerichtet sind (vgl. Renner 2013: 272, 2004: 375f.; Grimm 1996: 187; Krahl 2006: 325f., Zumbansen 2008: 111). Dieser Extrempunkt kann nicht nur metonymisch die Ordnung eines semantischen Raumes oder den Raum im Allgemeinen widerspiegeln, sondern ebenfalls den Wende- oder Endpunkt einer narrativen Struktur markieren (vgl. ebenda; Renner 2004: 375-376; Krahl 2006: 325). Grob gesagt sind nach Ren-

³⁶ Obwohl andere angegebene Werke diese Varianten auch aufführen, wird hier ausschließlich Renners Artikel „Grenze und Ereignis“ (2004) konsultiert.

³⁷ Pym starb im ersten Bürgerkrieg eines natürlichen Todes. Dies ist aber keine besondere Grenzüberschreitung.

³⁸ SR steht für ‚semantischer Raum‘.

ner verschiedene Extrempunkte in einem narrativen Text auszumachen. Auffällige topographische Gebiete wie beispielsweise die Spitze eines Berges fungieren, auf der einen Seite, häufig als Endpunkt einer semantischen Hierarchie. Oft werden aber auch textuelle Entitäten, wie zum Beispiel ein Familienoberhaupt, als Extrempunkte eines sozialen Raumes funktionalisiert (vgl. bes. 2004: 375-376). Ein treffendes Beispiel in den Dokumentarfilmen ist wieder die Exekution des Königs, der repräsentativ für den royalistischen Raum steht und sich in der Hierarchie (des Raumes) weit oben befindet. Die Exekution fällt dann in der Darstellung häufig mit dem Endpunkt zusammen. Wenn durch Ereignisse (wie bei der Hinrichtung des Königs) ein Wende- oder Endpunkt eingeläutet wird, ist das ein Anzeichen für eine hohe Ereignishaftigkeit des Ereigniskomplexes. Im Anschluss an diese Darlegung der erweiterten Grenzüberschreitungstheorie folgt eine Diskussion über die Kritik am Strukturalismus und Lotmans Theorie.

4.7. Kritikpunkte am Strukturalismus und der Grenzüberschreitungstheorie

Die wissenschaftliche Redlichkeit erfordert es, jeden methodologischen Ansatz stets kritisch zu überprüfen. Auch der Strukturalismus allgemein und die aus ihm hervorgegangenen strukturalistisch-literatursemiotischen Ansätze sind folglich immer wieder der Kritik ausgesetzt. Da die strukturalistische Grenzüberschreitungstheorie Lotmans häufig nicht in Einführungsbüchern über literarische Interpretationsansätze besprochen³⁹ oder nur in Fachliteratur erläutert wird, die auf den Strukturalismus oder die Erzähltheorie spezialisiert ist (vgl. z. B. Busse 2004: 41-42; Haupt 2004: 79f., 84, 86), ist es schwierig, kritische Standpunkte zu diesem spezifischen strukturalistischen Ansatz ausfindig zu machen. Deshalb stehen in diesem Unterkapitel in erster Linie kritische Stimmen zum Strukturalismus allgemein im Fokus. Hierbei finden vor allem die literaturwissenschaftlichen Rezeptionen seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts sowie Kritikansätze in Einführungsbüchern Berücksichtigung (vgl. u. a. Sommer 2010: 105-106).

Die ersten Vorbehalte gegen den Strukturalismus sind insbesondere im Kontext von Wilhelm Diltheys Bestimmung von Hermeneutik verständlich (vgl. Titzmann 2010: 377f.). Eine Definition des Begriffs der Hermeneutik lautet wie folgt: „[D]er Begriff bezeichnet sowohl die literar[isch]-philologische Kunstlehre der Textinterpretation als auch die philosophische Theorie der Auslegung und des Verstehens überhaupt“ (Ahrens 2013: 297). Nach Dil-

³⁹ Lotman findet in den entsprechenden Kapiteln bei Culler (vgl. 2002: 176, 179f.), McGowan (vgl. 2006: 3-13), Wake (vgl. 2006: 14-27) sowie Barry (vgl. 2009: 38-58) keine Berücksichtigung und auch Selden und Widdowson erwähnen ihn und seine Theorie nur kurz (vgl. 1993: 106), während Eagleton Lotmans literaturtheoretischen Werke ausführlicher diskutiert (vgl. 1997: 80-82).

theys Überlegungen ist die Hermeneutik eine Art Wissenschaftstheorie, welche die Geisteswissenschaften in Opposition zu den Naturwissenschaften setzt (vgl. Titzmann 2010: 377). Solch eine strikte Unterscheidung erscheint auf den ersten Blick und mit Rücksichtnahme auf die unterschiedlichen Untersuchungsgegenstände durchaus sinnvoll. Jedoch beließ es Dilthey, Titzmann zufolge, nicht bloß bei dieser Wissenschaftsklassifikation, sondern verknüpfte sie darüber hinaus mit einem Postulat zu wissenschaftlichen Vorgehensweisen. Weil, laut Dilthey, für die beiden erwähnten Klassen von Wissenschaften völlig verschiedene Normen gelten würden, wäre es, aus der Sicht der Geistes- und Naturwissenschaften, erforderlich, nach gänzlich unterschiedlichen Methoden vorzugehen und verschiedene Anforderungen an sie zu stellen (vgl. ebenda).

Dem Alltagsverständnis nach grenzen sich insbesondere die Naturwissenschaften von nicht-wissenschaftlichen Disziplinen durch die Verwendung spezieller Untersuchungsmethoden ab, zu denen beispielsweise Experimente gehören (vgl. Okasha 2002: 1-2). Ferner wird von Michael C. Frank angemerkt: „Ein einheitliches Weltbild, wie es Kuhn seinen *scientific communities* unterstellt, kann für die postmodernen Kulturwissenschaften nicht postuliert werden [...], bei denen statt von einem strikten Nacheinander – im Sinne vollkommener Ablösungen – eher von der Koexistenz und Pluralisierung von Paradigmen auszugehen ist“ (2009: 55). Eine strikte Trennung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften hinsichtlich der theoretischen/wissenschaftlichen Vorgehensweise ist jedoch hinfällig. So können innerhalb der Geistes-, Sozial- oder Naturwissenschaften verschiedene methodologische Ansätze in Frage kommen (vgl. z. B. Okasha 2002: 2)⁴⁰. Beispielweise unterscheidet sich die Medizin – welche man dem Bereich der Naturwissenschaften zuordnet – hinsichtlich ihrer Methoden und wissenschaftlichen Konzeption von anderen naturwissenschaftlichen Disziplinen (vgl. Schäfer und Schnelle 1980: XIX-XXI). Das Erkenntnisinteresse in der Medizin liegt nach Schäfer und Schnelle zum einen auf dem vom Normalzustand Abweichenden (d. h. Krankheiten) und nicht, wie in den Naturwissenschaften allgemein üblich, auf gesetzmäßigen Erscheinungen. Zum anderen sind im Gegensatz zu den weiteren naturwissenschaftlichen Disziplinen auf dem Gebiet der medizinischen Forschung Diskrepanzen im Bereich der Beobachtungsmöglichkeiten zu verzeichnen.⁴¹ Schäfer und Schnelle folgern demgemäß: „Ist in anderen

⁴⁰ Okasha schreibt: „Not all the sciences are experimental though – astronomers obviously cannot do experiments on the heavens, but have to content themselves with careful observation instead. The same is true of many social sciences“ (2002: 2).

⁴¹ Diese Unterschiede lassen sich mit Bezugnahme auf die Untersuchung eines Krankheitszustands verdeutlichen. Aufgrund ihrer Abhängigkeit vom konkreten Moment und weiteren Voraussetzungen sowie ihres spezifischen Zeitverlaufs ist die Betrachtung einer Krankheit und ihres Verlaufs aus verschiedenen Blickwinkeln erforderlich. Somit ist es schwierig (oder manchmal sogar unmöglich), in der dem Veränderungsdruck unterworfenen

Disziplinen – wie etwa mit der Atomistik in der Chemie oder der Energetik in der Physik – die Formulierung eines die Ganzheit der Disziplin umfassenden Ansatzes möglich, gibt es eine einheitliche Betrachtungsmöglichkeit in der Medizin nicht“ (ebenda: XXI).

Der Kulturwissenschaftler Michael Titzmann hält Diltheys Postulat ebenso für völlig abwegig. Seine Aversion wird in den folgenden Passagen recht deutlich:

Dass [...] der Unterschied der Gegenstandsbereiche jeweils andersartige Normen für Wissenschaftlichkeit von Aussagen in der einen und der anderen Klasse von Wissenschaften erforderlich mache, ist vollends schlicht Nonsens. Es ist beim besten Willen nicht einzusehen, warum die Anforderungen an Definition bzw. Explikation von Begriffen, an die Logik der Argumentation, an Bestätigung bzw. Widerlegung von Hypothesen in verschiedenen Wissenschaften verschieden sein sollten. (2010: 378)⁴²

Die Anforderungen an die empirische Methodik (d. h. die Formulierung und das Austesten von Hypothesen, das Erfassen und Auswerten von Daten sowie die Argumentationslogik oder die schlüssige Interpretation) sollten also entgegen Dilthey gleichermaßen für alle wissenschaftlichen Disziplinen gelten. Nichtsdestotrotz ist, Titzmann zufolge, die Dilthey-Hermeneutik (gerade im deutschsprachigen Raum) die Basis für weitere Kritikpunkte am Strukturalismus: „Aus dieser Grundeinstellung einer Dilthey-Hermeneutik erklären sich [...] unschwer einige weitere Einwände, die gegen den Strukturalismus vorgebracht wurden [...]“ (ebenda). Die Kritikpunkte gegen strukturalistische Ansätze sind allgemein in zwei Bereiche – Schematisierung und Historisierung – zu unterteilen. Unter der ersten Kategorie kann man die Kritik gegen die strukturalistische/„schematische“ Terminologie bzw. Methodik oder den „klinischen Zugriff auf die Mysterien der Literatur“ (Eagleton 1997: 88) aufführen.

4.7.1. Schematisierung

Die Kritiker sprechen genau genommen von einer Tendenz des Strukturalismus, systematische Klassifizierungen vorzunehmen, die nicht berücksichtigen, ob die hierbei entstehenden Differenzierungen in der (literarischen) Praxis relevant sind (vgl. Sommer 2010: 105). Diese kritische Sichtweise ist mit einem zusätzlichen Einwand bezüglich der strukturalistischen Erzählgrammatik verknüpft. Es wird nämlich behauptet, diese Erzählgrammatik sei nur bei relativ schematischen oder handlungsorientierten Genres (z. B. Märchen oder Rachetragödien) anwendbar, während in komplexeren narrativen Texten mit ausgefeilten Diskursstrukturen eine auf bestimmte Kategorien oder wiederkehrende Erzählmuster fokussierte Analyse nicht funktionieren und als reduktionistisch angesehen würde (vgl. ebenda 106). Ähnlich verhält es sich mit dem Vorwurf, die „Individualität“ eines innovativen literarischen Textes widersetze sich einer strukturalistischen Terminologie oder Theorie (vgl. Titzmann 2010: 378). Inse-

Medizin Kausalzusammenhänge zur Erklärung ihrer Phänomene zu liefern und Krankheitsverläufe als eindimensionale Entwicklungen darzustellen (vgl. ebenda).

⁴² Obwohl diese Arbeit sich häufig auf Titzmann bezieht und seine Standpunkte an einigen Stellen übernimmt, stimmt sie nicht mit jeder seiner Sichtweisen überein und teilt auch nicht seine teils drastische Wortwahl.

samt sind diese kritischen Stimmen davon überzeugt, dass die Schematisierung narrativer Texte oder eines individuellen Textes mit all seinen unterschiedlichen Entitäten kaum möglich ist. Indem der Strukturalismus in der Vergangenheit die Oberflächenstruktur eines Textes als bloßes Abbild der Tiefenstruktur ansah und sowohl das eigentliche Objekt als auch das Subjekt des Menschen nicht in Betracht zog, vernachlässigte dieser das individuelle Subjekt völlig (vgl. Eagleton 1997: 88, 93).

Solche Einwände stellen sich aber bei näherer Betrachtung als fraglich heraus. Schon der Argwohn gegenüber der strukturalistischen Terminologie (vgl. Titzmann 2010: 379f.) und der systematischen Einordnung von textuellen Entitäten in Klassen kann infrage gestellt werden. Prinzipiell wird man in jedem wissenschaftlichen Feld mit Fachbegriffen oder Klassifizierungen zur Bestimmung von verschiedenen Phänomenen konfrontiert. Falls die jeweiligen Untersuchungsgegenstände mit der zur Verfügung stehenden Terminologie nicht mehr fassbar oder erklärbar sind, sollte sie modifiziert bzw. erweitert werden. Die gleiche Verfahrensweise müsste demnach auch in der Literatur- bzw. Kulturwissenschaft von Relevanz sein. Von vornherein zu argumentieren, methodologische Fachbegriffe und Klassifikationen könnten einen narrativen Text nie richtig fassen, erscheint als recht unwissenschaftlich.⁴³ Nach einer solchen Argumentationslogik wären letztendlich wissenschaftliche Theorien undenkbar, denn „Theorien sind nicht ohne Terminologien zu haben, und eine Wissenschaft ohne Theorien ist keine“ (ebenda: 379). Gleichermäßen erweist sich die Behauptung, die Individualität eines komplexen Textes macht eine Schematisierung unmöglich, als gegenstandslos. Um zum Beispiel einen individuellen Charakter in einer Erzählung annähernd zu bestimmen, benötigt man eine ganze Reihe von theoretischen Begriffen oder Begriffsklassen. Daneben ist die Rekonstruktion der Individualität eines Textes laut Titzmann nur mit Hilfe eines Mengendurchschnitts von Klassen machbar. So etwas ist umso leichter, je mehr Begriffe oder Terminologien bei einer Analyse zur Verfügung stehen und auf das jeweilige Untersuchungsobjekt angewandt werden können (vgl. ebenda). Ebenso widerspricht beispielsweise Lotmans anthropozentrisches Explosionskonzept, das auch in seiner Grenzüberschreitungstheorie impliziert wird, dem gegen den Strukturalismus erhobenen Vorwurf, das menschliche Subjekt oder das Individuum würden vernachlässigt.

Möglicherweise erzeugt Lotmans Auffassung, jede kulturelle Ordnung in der Welt oder die dargestellte Welt eines Textes seien räumlich strukturiert oder das sich abspielende Leben werde vom Menschen räumlich erfasst bzw. begriffen, zusätzliche Kritikpunkte (vgl.

⁴³ Eine solche Argumentation wäre geradezu skurril, wenn man sie auf die Naturwissenschaften überträgt. Man könnte nach dieser Argumentationslogik behaupten, wissenschaftliche Begriffe sind abzulehnen, da sie die Natur sowie viele ihrer Phänomene nicht ausreichend erklären.

2010a: 289, 1993: 311-313, 329-330; Frank 2009: 64-65). Bevor mögliche Kritiken daran formuliert werden, ist es angemessen, einigen kognitionspsychologischen Forschungsansätzen Aufmerksamkeit zu schenken, welche die Strukturierung der menschlichen Wirklichkeitserfahrung untersuchen und Lotmans These durchaus bestätigen. Denn tatsächlich generiert den von Martínez und Scheffel zitierten Downs und Stea zufolge der menschliche Geist räumliche Vorstellungen, räumliche Gedächtnisstützen sowie räumliche Bilder und Metaphern, um Aufgaben im Alltag zu bewältigen (vgl. 2012: 159-160). Zusätzlich sind so genannte *mental spaces* (d. h. kleine beim Denken und Sprechen konstruierte konzeptuelle „Packungen“ zum Zweck des Verstehens und als eine Art Basis für Handlungen) Grundelemente in wissenschaftlichen kognitionstheoretischen Ansätzen wie dem *conceptual blending* (vgl. Fauconnier et al. 2002: 40f.; Stockwell 2007: 96f.). Allerdings äußern Martínez und Scheffel im Hinblick auf die bei der Analyse von narrativen Texten anzuwendende Grenzüberschreitungstheorie einige kritische Fragen und ziehen den Geltungsanspruch von Lotmans Modell in Zweifel:

Doch gibt Lotman kein Argument für sein Postulat, dass Erzählungen *notwendigerweise* topologisch strukturiert sind. Weist wirklich jeder bedeutungshaltige narrative Text eine klassifikatorische Grenze auf? Ist jede Geschichte einer Normalverletzung immer auch die Geschichte einer räumlichen Grenzüberschreitung? Man darf bezweifeln, dass die von Lotman beschriebene Sujet-Raum-Struktur ein notwendiges Merkmal bedeutungshaltiger narrativer Texte darstellt. (2012: 160; Hervorhebung von den Autoren)

Obwohl Busse anhand von Beispielen aus englischsprachigen Werken (z. B. Ray Bradburys *Fahrenheit 451*, George Orwells *1984*) die Anwendung von Lotmans Modell demonstriert und Haupt Lotmans strukturalistisches Raummodell als aufschlussreich betrachtet, übernehmen sie diese oben zitierte Kritik in ihren Beiträgen zur Erzähltextanalyse, indem sie behaupten, dass sein Modell nur in Erzählungen mit räumlichen Strukturen sowie einer Grenze anwendbar ist (vgl. 2004: 41-42, 84). Trotz dieser kritischen Äußerungen wäre es kontraproduktiv, die Grenzüberschreitung aufzugeben. Die erwähnten Kritiken übersehen anscheinend den Abstraktionsgrad von semantischen Räumen und *topographisieren* Lotmans Raummodell.⁴⁴ So können die semantischen Räume abstrakt formuliert werden. Vor diesem Hintergrund repräsentieren mögliche Normverletzungen dann potentielle (topologische) Grenzüberschreitungen. Neben diesen Aspekten sind zusätzlich Martínez' und Scheffels Anmerkungen nach ihren kritischen Ausführungen bedenkenswert. Auch wenn sie den Geltungsanspruch von Lotmans Modell einschränken, verweisen sie interessanterweise auf den, trotz dieser Einschränkungen, nicht aufzuhebenden heuristischen Wert und Nutzen der Lotmanschen Analysemethode (vgl. 2012: 160).

⁴⁴ Hier muss man aber sofort hinzufügen, dass sie sich ausschließlich auf Lotmans Modell fokussieren und die Erweiterungen der Grenzüberschreitungstheorie nicht mit einbeziehen.

Ein weiterer Vorwurf ist gegen die im Strukturalismus vorherrschende Orientierung an binären Oppositionen gerichtet. Sie werden häufig als zu schematisch und starr empfunden (vgl. Sommer 2010: 105). Obwohl diese Kritik auf einige binäre Oppositionsstrukturen zutreffen mag, erweist sie sich letztlich als zweifelhaft. Argumente gegen solche Kritikansätze liefern die Raumkonzeption in der erweiterten Grenzüberschreitungstheorie und Lotmans Gedanken zu den semiotischen Systemen/Räumen in seiner Kulturtheorie. In einem funktionierenden wie realen semiotischen System sind für Lotman selbstverständlich Binarität sowie Asymmetrie „notwendige Strukturgesetze“ und „der semiotische Dualismus die kleinste Organisationsform“ (2010a: 164). Diese in Opposition zueinander stehenden semiotischen Systeme oder Räume können laut ihm, wie bereits erläutert, in der menschlichen Kultur (vgl. ebenda: 163ff., 289-290) und in narrativen Texten bestimmt werden (vgl. 1993: 312f., 327f.). Man sollte aber bei den oppositionellen semantischen Räumen oder semiotischen Systemen gewisse Überlappungen bzw. eine Äquivalenz von Merkmalen⁴⁵ (vgl. z. B. Kraß 2006: 298) oder eine Verständigung zwischen ihnen nicht ausschließen, was besonders in Lotmans kulturtheoretischen Überlegungen zur Semiosphäre oder seiner Definition der ambivalenten Grenze zwischen zwei Kulturen bzw. Semiosphären ausgedrückt wird: „Eine Grenze grenzt immer an etwas und gehört folglich gleichzeitig zu beiden benachbarten Kulturen [...]. Die Grenze ist immer zwei- oder mehrsprachig. Sie ist ein Übersetzungsmechanismus [...]; sie ist der Ort, wo das ‚Äußere‘ zum ‚Inneren‘ wird, eine filternde Membran [...]“ (2010a: 182). Des Weiteren bietet eine dargestellte Welt nicht nur binäre semantische Teilordnungen, sondern auch ternäre Ordnungen. Der sich in dieser Ordnung befindende dritte Raum wird dann entweder als neutraler Zwischenraum oder als Schnittmenge bezeichnet (vgl. Titzmann 2013b: 135). Der Einwand, strukturalistische Ansätze orientieren sich an starren oder sehr schematischen binären Oppositionen, ist damit letztendlich im Zusammenhang mit Lotmans Modell recht unangebracht. Eine Grundlage für viele solcher Kritikpunkte gegen strukturalistische Ansätze bildet die Historisierung des Strukturalismus, die nun kurz skizziert wird, um anschließend aufzuzeigen, mit welchen (kognitionsorientierten) Ansätzen Teile der erweiterten Grenzüberschreitungstheorie vereinbar sind.

4.7.2. Historisierung und Bezüge zu kognitionsorientierten Ansätzen

Der Strukturalismus wird nicht selten als eine historische Bewegung definiert oder „historisiert“. Überblicksdarstellungen über den Strukturalismus stellen Verbindungen zur Semiotik

⁴⁵ Ein recht banales Beispiel für eine solche Äquivalenz kann man problemlos im Hinblick auf die in den Dokumentationen grundlegende Opposition zwischen den Royalisten und Parlamentariern erkennen – die gemeinsame (d. h. englische) Nationalität vieler Repräsentanten der unterschiedlichen Räume.

sowie Ferdinand de Saussure her, fassen kurz ältere Ausrichtungen des Strukturalismus zusammen und beschreiben den Begriff (vgl. z.B. Harmon et al. 2000: 498-499):

[...] ‚Strukturalismus‘ bezeichnet in der Regel eine Gruppe vornehmlich französischer Wissenschaftler, die in den 50er- und 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Sprachtheorie Ferdinand de Saussures dazu übergingen, Konzepte aus der strukturalistischen Sprachwissenschaft auf die Untersuchung gesellschaftlicher wie kultureller Phänomene zu übertragen. (Culler 2002: 179)

Häufig ist die Textzentriertheit des Strukturalismus kritisiert worden (vgl. z. B. Eagleton 1997: 92f.). Im Falle dieser älteren strukturalistischen Modelle mag mögliche Kritik bezüglich der Textzentriertheit berechtigt sein. Allerdings würde eine solche Kritik bezogen auf die Grenzüberschreitungstheorie doch unangemessen erscheinen, weil die damit verbundene strukturelle Textanalyse beispielsweise einen Rückgriff auf kulturelles wie medien- oder genrespezifisches Wissen gestattet. Zwar scheint Lotmans Theorie die Zeit zugunsten des Raumes zu vernachlässigen, auch wenn die Zeit – wie man gesehen hat – nicht völlig isoliert betrachtet wird (vgl. Frank 2009: 71, 75). Jedoch ist es ratsam, den Strukturalismus oder strukturalistische Ansätze nicht als unveränderliches oder monolithisches System ohne ‚Entwicklungspotential‘ aufzufassen. Im Folgenden werden zusätzliche Erweiterungsmöglichkeiten aufgezeigt.

Im Großen und Ganzen zeichnet sich die aufgeführte Grenzüberschreitungstheorie durch eine relativ große Flexibilität für die Verbindung mit anderen syntagmatischen oder rezeptionstheoretischen Ansätzen aus. Man kann zum Beispiel syntagmatische Modelle wie die Drei- oder Fünf-Akt-Struktur (vgl. z. B. Krützen 2004: 64-70, 98ff.; Harmon et al. 2000: 167-168, 226) mit der Grenzüberschreitungstheorie verbinden und dementsprechend reformulieren. In der Drei-Akt-Struktur können beispielsweise die Schwellen zwischen den einzelnen Akten manchmal mit den Grenzen des strukturalistischen Modells gleichgesetzt werden. Doch ein weiterer heuristischer Wert wird vor allem mit Aspekten aus anderen theoretischen Überlegungen gewonnen. Besonders interessant bei der Grenzüberschreitung ist der Rückgriff auf kulturelles oder medien- bzw. genrespezifisches Wissen und die Zuhilfenahme von textuellen Daten, um die Regeln, die Grenzen und/oder die Ereignisse der semantischen Räume zu bestimmen. Eagleton stellt in Bezug auf Lotman fest:

Lotman hat die Lehren der Rezeptionstheorie sehr wohl beherrscht. Die Leser/innen sind es, die mittels bestimmter ‚Rezeptionscodes‘, die ihnen zur Verfügung stehen, ein Element im Werk als ‚Verfahren‘ identifizieren; das Verfahren ist nicht einfach ein interner Wesenszug, sondern einer, der durch einen speziellen Code und auf einem gegebenen Texthintergrund wahrgenommen wird. (1997: 82)

Hier treten besonders kognitive Verarbeitungsmodelle und Erinnerungsprozesse in den Vordergrund (vgl. Gerrig et al. 2003: 33-34, 40-41). Gerade das Konzept des kulturellen Wissens bzw. des kollektiven Gedächtnisses repräsentiert ein potentiell Bindeglied zwischen bestimmten Kognitionsmodellen und der strukturalen Textanalyse oder der Narratologie. Im weitesten Sinne sind an dieser Stelle die im vorigen Kapitel thematisierten erinnerungskultu-

rellen Schemata zu nennen. Daneben sind die ebenfalls erwähnten *mental spaces* weitere Beispiele (vgl. Fauconnier et al. 2002: 40f.).

Im Leseprozess oder der Rezeption von narrativen Texten wird häufig Wissen über bestimmte Situationen, Orte oder Ereignisse vorausgesetzt, das dann aus dem Gedächtnis reaktiviert werden muss (vgl. Gerrig et al. 2003: 33-34, 40-41). Dabei greift der Rezipient nicht nur auf individuelle Wissensbestände, sondern auch auf das in der Kultur geteilte Wissen und damit auf das kulturelle Wissen oder Inhalte des kollektiven Gedächtnisses zurück. Wenn dann im Laufe der Erzählung gewisse Geschehnisse bzw. Szenen stattfinden, bedient sich der Rezipient spezieller Arten von Erinnerungsstrukturen oder Schemata und hat dadurch die Voraussetzungen, die auftretenden Szenen zu strukturieren, ohne einen großen kognitiven Aufwand dabei zu leisten (vgl. ebenda). Neben den Erinnerungsprozessen ermöglichen es auch andere kognitive Informationsverarbeitungsprozesse, während Rezeptionsaktivitäten (z. B. Lesen, Film schauen) *mental spaces* oder *mental frames* bzw. mentale Strukturen zu generieren (vgl. z. B. Fauconnier et al. 1998: 133-137; Jahn 1997: 441-442; Coulson et al. 2000: 176-178; Schneider 2004: 201-202). Mit Hilfe von anderen Einflüssen (beispielsweise aus den persönlichen, kulturellen und sozialen Wissensbeständen oder aus der Sekundärliteratur) kann man bei Rezeptionsprozessen die *frames* modifizieren und/oder erweitern (vgl. Schneider 2004: 203). Trotzdem hängt die Anwendung dieser vorher erwähnten Wissensbestände darüber hinaus von textuellen Informationen ab (vgl. ebenda; Jahn 1997: 448). Daher entsteht die Konstruktion von *mental frames/spaces* immer durch das Zusammenspiel von *Top-down*- und *Bottom-up*-Prozessen (vgl. Schneider 2004: 203-205), in welchem aufgrund von neuen textuellen Informationen das Kreieren neuer *mental frames* manchmal erforderlich erscheint (vgl. Jahn 1997: 442, 448). Dabei stellen *Top-down*-Prozesse die Anwendung von *mental frames* auf die Erzählung dar, während bei *Bottom-up*-Prozessen der Text die Gültigkeit dieser *mental frames* entweder bestätigt oder hinterfragt (vgl. ebenda). Zwischen beiden besteht also ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis – engl. „mutual dependence relationship“ (ebenda). Ein Vorteil dieser komplexen Sphären besteht darin, dass es dem Leser/Rezipienten leichtfällt, potentielle Abweichungen von der Norm oder Grenzüberschreitungen festzustellen.

Mental spaces erlauben dem Rezipienten, Informationen in Konzepte zu unterteilen, die relevant für verschiedene Aspekte eines Szenarios sind (vgl. Coulson et al. 2000: 177). Fauconnier und Turner definieren sie folgendermaßen: „In the neural interpretation of [...] cognitive processes, mental spaces are sets of activated neuronal assemblies, and the lines between elements correspond to coactivation-bindings of a certain kind“ (2002: 40; vgl. auch

Stockwell 2007: 96f.). Diese *mental spaces* sind durchaus mit den abstrakten semantischen Räumen der Grenzüberschreitungstheorie vergleichbar. Sie spielen in der Theorie des *conceptual blending* eine fundamentale Rolle. Üblicherweise ‚verortet‘ man – vereinfacht ausgedrückt – eine konzeptuelle Struktur in einem *mental space* oder *input space* und eine andere solche Struktur in einem weiteren *input space*, während man Gemeinsamkeiten in Bezug auf die Inhalte der beiden *input spaces* in einem *generic space* zusammenführt (vgl. Fauconnier et al. 1998: 137f., 2002: 40f.). Die Inhalte der beiden *input spaces* werden schließlich auf einen *blended space/blend* projiziert (vgl. 1998: 140-142, 2002: 41-46). Somit führt der Rezipient diese Inhalte in seiner Vorstellung zu einem *blend* zusammen. Ein Rückgriff auf die Theorie des *conceptual blending* scheint besonders bei der Analyse einiger Szenen in Simon Schamas *A History of Britain* produktiv zu sein.⁴⁶ Bei der im Anschluss an diesen Theorieteil folgenden Analyse sollen aber vor allem die narrativen Weltmodelle herausgearbeitet werden. Um die Struktur der die Bürgerkriege thematisierenden Episoden und Darstellungen zu untersuchen, wird die Grenzüberschreitungstheorie angewandt.

⁴⁶ Obwohl eine Anwendung der Theorie des *conceptual blending* auch bei der Analyse von Szenen in anderen Dokumentarfilmen möglich ist, wird sie nur bei der Untersuchung einiger Sequenzen von *A History of Britain* angewandt, da diese Theorie nicht der Schwerpunkt des theoretischen Teils dieser Arbeit ist.

5. Mediale Konstruktionen der britischen Bürgerkriege in Dokumentarfilmen

5.1. Simon Schama: *A History of Britain*: Eine subjektive Narration über die Geschichte Großbritanniens

Zwar wurde ‚Geschichte‘ schon in den 1990er Jahren zu einem Teil einer Medienkultur, die, Jerome de Groot zufolge, weniger an dem Faktischen als vielmehr an Narrativen sowie Persönlichkeiten interessiert war; doch durch Simon Schamas Doku-Serie *A History of Britain* (2000-2002) steigerte sich Geschichte zum Medienphänomen und ließ den Historiker in einer bis dahin unbekanntem Weise zu einer öffentlichen Figur werden (vgl. 2009: 17). *A History of Britain* weist daneben weitere Besonderheiten auf, die in den nun folgenden Abschnitten herausgearbeitet werden. Im ersten Teil dieses Kapitels werden mehr oder weniger signifikante Aspekte der gesamten Doku-Serie betrachtet. Solch ein Blick auf die gesamte Serie eignet sich, um allgemein die visuelle und narrative Darstellungsweise von *A History of Britain* aufzuzeigen. Anschließend tritt die Repräsentation der Bürgerkriege in Britannien in den Vordergrund der Analyse. Insbesondere die achte und Teile der neunten Episode – „The British Wars“ sowie „Revolutions“ – sind dabei Gegenstand der Untersuchung.

5.1.1. Die visuellen Codes und die narrative Darstellungsweise in der Doku-Serie

A History of Britain bietet allgemein in chronologischer Reihenfolge wiedergegebene Geschichtserzählungen, die thematisch bestimmte Begebenheiten oder Personen fokussieren. Simon Schama tritt dabei als *master narrator* auf (vgl. Voigts-Virchow 2006: 140-141). Dabei sticht besonders Schamas Präsentationsstil hervor, zu dem seine teilweise legere Kleidung sowie seine relativ direkte, unkomplizierte und einige rhetorische Fragen beinhaltende Vortragsweise beitragen. Allein sein Akzent und sein Verhalten legen einen bildungsbürgerlichen Hintergrund nahe¹ (vgl. de Groot 2009: 18). Laut Müller macht die Serie von der „klassischen Methode“ Gebrauch, die Aufnahmen auf Film oder später Band, die Nutzung von geschichtsträchtigen Lokalitäten und die gelegentliche Verwendung von historischen Rekonstruktionen umfasst. Daneben war es ein Anliegen der Produktion, die Eloquenz sowie die dramatischen Qualitäten des Skripts Schamas mit qualitativ hochwertigen Filmaufnahmen zu verbinden und gleichzeitig ausgefallene Ideen oder Tricks zu vermeiden (vgl. 2013: 307). Da keine weiteren Historiker mit abweichenden Meinungen vorkommen und einige Schauspieler ausschließlich

¹ Hier ist anzumerken, dass er Absolvent der Cambridge University ist und an der Columbia University in den USA Kunstgeschichte/Geschichte lehrt.

historische Dokumente rezitieren, verkörpert Schama in den 15 jeweils ca. 59 Minuten dauernden Episoden den allgegenwärtigen Anker, indem er entweder an bestimmten historischen Lokalisationen Britanniens vor der Kamera auftritt oder aus dem Off erzählt. So führt er durch die in chronologischer Abfolge angeordnete sowie spezielle thematische Aspekte hervorhebende Geschichtsnarration und strukturiert die Komplexität der geschichtlichen Ereignisse (vgl. Voigts-Virchow 2006: 140-141): „Er nimmt [...] durchgängig die Rolle eines evident präsenten heterodiegetischen Erzählers ein, der keineswegs allwissend ist, aber grundsätzlich ein Expertenwissen besitzt“ (Müller 2013: 307).

Allerdings behauptet Schama keineswegs, ein unhinterfragbares oder rein objektives Geschichtsbild zu entwerfen, wie er einige Male betont. So wird von ihm gleich zu Anfang seiner *Promotional Message* für die Doku-Serie und das dazu gehörige Buch der subjektive und persönliche Charakter von *A History of Britain* hervorgehoben, während er, vor einem Bücherregal sitzend, direkt in die Kamera spricht: „[Y]ou see me here virtually under house arrest, until I finish this mighty epic of both the television series and the book – *A History of Britain* – my history of Britain, inevitably a subjective and personal point of view“ (2006a: 0:00:05-18). Im Interview ‚The Rest is History‘ mit Mark Lawson zur Doku-Serie lehnt Schama den Begriff „objektiv“ für seinen Standpunkt ab und verweist auf den vorsichtigen Gebrauch des unbestimmten Artikels im Titel der Serie, um zu verdeutlichen, dass es sich um seine eigene subjektive Interpretation dieses langen Zeitraumes handelt (vgl. 2006b: 0:02:37-43, 0:02:58-03:16). Trotzdem ist der im Zentrum der Aufmerksamkeit stehende Schama in gewisser Weise der Mediator zwischen den Zuschauern und den historischen Protagonisten sowie Geschehnissen (vgl. de Groot 2009: 155). Somit strahlt er Kompetenz aus und verkörpert gewissermaßen eine Autorität, wobei sich der Präsentationsstil der Serie durch eine Unmittelbarkeit auszeichnet (vgl. ebenda).

Generell wählt *A History of Britain* einen epischen Ansatz in seiner Präsentation der Geschichte Britanniens von den frühesten Anfängen bis in die 1960er Jahre, um zu versuchen, das Aufkommen einer britischen Identität zu erklären bzw. zu begründen (vgl. ebenda). Man beabsichtigte darüber hinaus, der Doku-Serie „kinematische Intensität [zu] verleihen, weshalb die Serie unter anderem erheblich mehr Bearbeitung in der Postproduktion erhielt als bei Dokumentationen üblich“ (Müller 2013: 307). In diesem Zusammenhang sind auch die Reenactment-Szenen erwähnenswert. Diese und andere Aspekte liegen im Folgenden im Fokus.

Wie in anderen Dokumentationen „dramatisieren“ die Reenactment-Sequenzen die Narration und die Mischung aus historischen „Fakten“, Mutmaßungen, Musik, Rekonstruktionen sowie die Aufführungen von bestimmten vergangenen Begebenheiten der Geschichte

Großbritanniens tragen zu einem atmosphärischen und „authentischen“ Fernseherlebnis bei (vgl. de Groot 2009: 110-111). Anscheinend haben solche dramatischen historischen Rekonstruktionen zum Teil die Aufgabe, dem Zuschauer einen authentischen Zugang zur Vergangenheit zu bieten und ihn in historische Vorkommnisse eintauchen zu lassen (vgl. hier z. B. Schama 2006c²: 0:27:04-14, 0:30:27-51). Auffällig ist aber die Bandbreite von verschiedenen Reenactment-Szenen bzw. -Einstellungen. An dieser Stelle ist beispielsweise der häufige Gebrauch von *cut-away shots* von Interesse (vgl. de Groot 2009: 110-111, 155).³ Solche Einstellungen bilden gewöhnlich Sachverhalte, Dinge oder Personen ab, die nicht zur ablaufenden Handlung gehören oder im Mittelpunkt der Handlung stehen. Sie sind jedoch nicht immer nur Füllmaterial, sondern können außerdem visuelle Informationen oder Stimmungen vermitteln (vgl. z. B. die Episode „Burning Convictions“, 0:23:19-39, 0:24:50-3, 0:29:05-12).⁴

Außerdem muss hier danach gefragt werden, welche Bedeutung diese recht häufig vorkommenden Einstellungen in der Doku-Serie allgemein für die Darstellung von Geschichte haben. Die Zurückhaltung bei der Inszenierung von historischen Personen wie zum Beispiel von Queen Victoria oder Prince Albert in *A History of Britain* interpretiert Eckart Voigts-Virchow folgendermaßen, wobei er den Totalaufnahmen (engl. *long shots*) die gleiche Wirkung wie den Detailaufnahmen zuschreibt:

[Schama] is hesitant about re-enacting historical persons. The fact, for instance, that he hardly gives Queen Victoria or Prince Albert a ‘full’ face, projecting them either in long shots, from a distance, or *in extreme close-up, providing mere details*, speaks for a respect for the pastness of historical persons, which would be imperilled by mimetic impersonations. (2006: 141-142; Hervorhebungen vom Verfasser)

Voigts-Virchow zufolge hängen sowohl das Vorhaben, den historischen Figuren ein ‚volles‘ Gesicht in den Reenactment-Sequenzen zu verleihen, als auch der aus diesem Grund oftmalige Gebrauch von Totalaufnahmen/*long shots* und – vor allem in diesem Kontext – *extreme close-ups* bzw. Detail Einstellungen damit zusammen, die historischen Personen als Menschen der Vergangenheit darzustellen, was durch eine (noch exaktere oder) mimetische Verkörperung in den Reenactment-Szenen gefährdet würde. Die Personen der Vergangenheit sind, so kann man hinzufügen, also aufgrund ihrer Gebundenheit an frühere Epochen nur bruchstückhaft bzw. fragmentarisch und, bezogen auf die *long shots*, nicht genau oder nur ‚entfernt‘ fassbar. Mit Hilfe der Detailaufnahmen in den Reenactment-Sequenzen oder den historischen Rekonstruktionen generell kann zwar Nähe zu den historischen Figuren hergestellt werden.

² Mit 2006c ist Schamas Vortrag ‚Television and the Trouble with History‘ im Rahmen von ‚The BBC History Lectures‘ gemeint.

³ „A *cutaway* is a shot that’s usually of something other than the current action. It could be a different subject [...], a close up of a different part of the subject (e. g. the subject’s hands), or just about anything else. The *cutaway* is used as a ‚buffer‘ between shots (to help the editing process), or to add interest/information“ (www.mediacollege.com/video/shots/cutaway.html).

⁴ Es werden in diesem Unterkapitel oft englische Begriffe verwendet (vgl. z. B. Bordwell et al. 2008).

Doch diese Nähe ermöglicht es, paradoxerweise, nur, die Personen der Vergangenheit in Fragmenten wahrzunehmen. Besonders die *cut-away shots* in den Reenactment-Szenen erlauben es den Zuschauern, in die Vergangenheit einzutauchen oder in gewisser Weise ganz nahe an die historischen Personen heranzutreten, um gleichzeitig die Schwierigkeit zu suggerieren, in den historischen Rekonstruktionen die Menschen früherer Epochen exakt abzubilden.

Jedoch beschränkt sich die Erzeugung einer Distanz zu den historischen Figuren oder der Vergangenheit generell nicht auf die *long shots* oder *cut-away shots*. Das ist in einigen anderen Reenactment-Szenen festzustellen wie beispielsweise in der Szene der Episode „The British Wars“, als Schama aus dem Off über die Schließung des Parlaments durch Charles I am Ende der 1620er Jahre und über den anschließenden Protest des MP⁵ Sir John Eliot berichtet. Hier wird erst eine Abfolge von schnell geschnittenen Szenen präsentiert (vgl. 0:13:27-44). In der ersten Detailaufnahme sind die Stiefel einer durch einen Saal schreitenden Person auszumachen, während in der zweiten Szene zwei bewaffnete Soldaten der Frühen Neuzeit der schnell hineinfahrenden Kamera die Tür zu einem Parlamentssaal öffnen und schließlich in einem *medium shot* eine Person in frühneuzeitlicher Kleidung eine andere seitlich stehende Person anscheinend wegzerrt. Die darauf folgenden Szenen fokussieren in Nahaufnahmen und halbnahen Einstellungen den Unterkörper sowie gestikulierende Hände. Im Laufe der letzten Einstellung dieser Sequenz präsentiert die langsam nach rechts schwenkende Kamera wieder ausschließlich die Körper und die Hände von in anscheinend frühneuzeitlicher Kleidung dasitzenden Personen. Währenddessen halten zwei mit Handschuhen bekleidete Hände ein Dokument, das, nachdem ein Finger der rechten Hand darauf deutet, – vom Rezipienten aus – nach rechts weitergeben wird. Zusätzlich sind die Bilder größtenteils auch wegen der schnellen Kamerafahrt und der raschen Abfolge der Schnitte unscharf. Durch die (wohl leichte) Tönung des Bildes und der etwas dunkel erscheinenden Farbkomposition wird dem Zuschauer außerdem das Gefühl vermittelt, als ob er gerade mit älteren Aufnahmen konfrontiert ist. Auf jeden Fall erhält man aufgrund der schnellen Schnitte, der Position der Schauspieler sowie der Art der Einstellungen im Laufe dieser Sequenz keine klare Sicht auf die hier vorkommenden historischen Menschen. Diese Aufnahmen bestätigen durchaus den Eindruck, dass bestimmte filmisch inszenierte historische Rekonstruktionen die Vergangenheit zwar in gewisser Weise fassbar machen möchten, doch gleichzeitig durch bestimmte Techniken eine Distanz zu den in der Vergangenheit zu verortenden Menschen und manchen Vorkommnissen in der Geschichte aufbauen wollen. Obwohl solche Szenen oder Einstellungen keinen klaren Blick auf die historischen Figuren gewähren, erzeugen sie doch eine Au-

⁵ MP steht für ‚Member of Parliament‘.

thentizität in der Darstellungsweise, denn die Doku-Serie gibt in diesen historischen Rekonstruktionen nicht vor, die Vergangenheit eindeutig reproduzieren zu können. Somit ist auch eine Parallele zu einem Hauptmerkmal des Erinnerns zu ziehen.

Die verschiedenen Einstellungen, Kameraperspektiven sowie die Positionierung, das Auftreten oder der Kamerablick auf die historischen Persönlichkeiten in den Reenactment-Szenen deuten die Distanz an, die zwischen den vergangenen Geschehnissen und den historischen Personen auf der einen Seite und den Rezipienten der Gegenwart auf der anderen Seite besteht. Auf diese Weise wird außerdem auf die Schwierigkeit hingewiesen, die Vergangenheit in ihrer Klarheit zu rekonstruieren. Mehrmals spielt dabei die Positionierung oder das Auftreten von historischen Protagonisten eine gewichtige Rolle. In den filmischen Sequenzen haben manche der Kamera den Rücken zugekehrt oder nehmen eine Position ein, in der sie nicht eindeutig visuell zu erfassen sind. Bei der Präsentation einiger Begebenheiten (insbesondere Mordszenen) werden auch die Schatten der beteiligten bzw. handelnden Personen an eine Wand projiziert. Zur Illustration eignen sich in der neunten Episode die Szenen von der Erschießung von zwei sich anscheinend ergebenden royalistischen Soldaten in Drogheda, die offensichtlich Cromwells Kriegsverbrechen repräsentieren (vgl. 0:15:25-48). Hinsichtlich dieser Sequenzen erweisen sich die historischen Personen sowie die vergangenen Vorkommnisse, im wahrsten Sinne des Wortes, als nur umrisshaft darstellbar.

Ferner wird die Distanz zwischen den gegenwärtigen und vergangenen Begebenheiten in den Reenactment-Sequenzen durch teilweise dunkel und/oder unscharf gehaltene Bilder, die Übereinanderlegungen von Szenen/Einstellungen, den Filter, die Tönung einzelner Szenen oder die Aufnahmen in Schwarzweiß markiert. In manchen Szenen wird mit dem Filter gearbeitet und es werden relativ dunkle Räumlichkeiten präsentiert, sodass berühmte Persönlichkeiten nur verzerrt oder in Umrissen zu sehen sind. Andere solcher Bilder oder Szenen haben Ähnlichkeiten mit alten Historienfilmen oder Aufnahmen aus früheren Jahrzehnten, wenn nicht einige Male sogar aus der Anfangsphase der Filmaufnahmen. Besonders auffällig ist die Vielzahl der schwarzweißen Reenactment-Szenen in der später im Fokus stehenden Episode „The British Wars“.

Trotzdem stößt man in der gesamten Doku-Serie auf einige scheinbar nicht „modifizierte“ Reenactment-Sequenzen. In diesen filmisch inszenierten Szenen kommen keine unscharfen oder ‚getönten‘ Bilder vor und die historischen Personen sind gut erkennbar. Sie konterkarieren ein wenig den Eindruck, den man in den oben aufgeführten Einstellungen gewinnen kann [vgl. z. B. die Sequenzen über die Kriegszüge von William Wallace in der vierten Episode „Nations“]. Die Ausstattung, Kostüme, Requisiten und die Darstellung der

Schauspieler berechtigen zudem dazu, von einer performativen Authentizität zu sprechen. Der Begriff performative Authentizität trifft natürlich ebenso auf viele übereinander gelegte, schwarzweiße, getönte oder mit dem Filter bearbeitete Reenactment-Sequenzen zu. Authentizität wird demnach performativ auf der visuellen Darstellungsebene vermittelt. Dennoch fallen das Nichtvorhandensein von (dramatischen) Dialogen und die deutlich überwiegende Abwesenheit von Sprechakten in allen Reenactment-Sequenzen auf. Auf der intradiegetischen Ebene vernimmt der Zuschauer nur Geräusche (z. B. Kriegsgeräusche), Wortfetzen und/oder extradiegetische Hintergrundmusik.⁶ Schama bleibt somit in der ganzen Doku-Serie die dominante Stimme. In einigen Fällen verbalisieren Schauspieler wie Samuel West oder Lindsay Duncan (vgl. Müller 2013: 307) aus dem Off Auszüge aus zeitgenössischen Quellen. Es wird generell „immer wieder [...] aus der Perspektive historischer Figuren erzählt, die somit fast selbst über ihr Leben, ihre Zeit und die darin relevanten Probleme, Ereignisse und Weltbilder berichten, was die Darstellung natürlich sehr lebendig macht und den Eindruck eines emotionslosen Berichtes sofort vermeidet“ (ebenda: 308). Bei diesen remedialisierten Quellen oder Personen handelt es sich um relativ berühmte historische Figuren wie Königin Elizabeth I oder oftmals um weniger bekannte Männer und Frauen. Da *A History of Britain* nicht bloß die Geschichte von „großen Männern“ oder berühmten „Geschichtsmachern“ berücksichtigt, hebt sich die Serie von eher traditionellen Geschichtserzählungen ab.

Solche remedialisierten Zeugnisse aus den verschiedenen Epochen der britischen Geschichte sind aus Sicht des Rezipienten zum Teil aufschlussreich im Hinblick auf die Stimmung in den jeweiligen Zeitperioden der Vergangenheit oder z. B. auf die Verhältnisse, denen diese Menschen ausgesetzt waren. Zeitgenossen werden auch in der Episode über die Bürgerkriege und den anderen Dokumentationen über diese Ereignisse zitiert. Wie das Geschlecht wird auch die Herkunft der jeweiligen historischen Person beim Zitieren der geschichtlichen Quellen deutlich [vgl. 4. Episode „Nations“]. Beim Zitieren von Auszügen rekonstruieren Reenactment-Szenen außerdem ein paar Mal den vermeintlichen Entstehungsprozess der Quellen, indem die zu der zitierten Person passenden Hände beim Schreiben dargestellt werden. Mehrfach gleitet die Kamera auch beim Verbalisieren von bestimmten Passagen in Nahaufnahmen über die jeweilige Primärquelle oder fokussiert sie einfach für kurze Zeit. Mit diesen Bild-Text-Bestätigungen und den Verbalisierungen bzw. der Remedialisierung der historischen Quellen generell wird einerseits eine Art performative Authentizität impliziert. Andererseits verleiht das oftmalige Zeigen dieser remedialisierten Dokumente der Doku-Serie auch historische Authentizität, weil diese Dokumente überlieferte materielle Artefakte sind.

⁶ Als Ausnahme kann zum Beispiel eine Schwarzweißsequenz in „The British Wars“ angeführt werden, in der ein puritanischer Prediger von der Kanzel Passagen aus dem Buch Deuteronomium (7,2) zitiert.

Gleichzeitig bleibt die Medialität offenkundig, so dass man von der doppelten Logik der Remediation sprechen kann.

A History of Britain verwendet während Schamas Narration oft zeitgenössische Bilder, Holzschnitte oder Portraits und darüber hinaus einige im Großbritannien der Gegenwart existierende Denkmäler, Statuen oder Abbildungen auf Grabmälern. Gewissermaßen ist der Gebrauch der zeitgenössischen Bilder ebenfalls eine Form der Remediation. Insbesondere beim Referieren oder der Beschreibung von berühmten Figuren wie Thomas Becket, Henry II, Elizabeth I, Mary Stuart, Charles I und Oliver Cromwell greift die Doku-Serie auf diese visuellen Repräsentationen zurück. Anders als in den Reenactment-Sequenzen wird dadurch das Gesicht der bekannten Protagonisten der britischen Geschichte sichtbar. Ebenfalls werden oft historische Ereignisse nur durch zeitgenössische Bildnisse visuell illustriert. Mit anderen Worten versucht man im Verlauf der einzelnen Episoden in den allermeisten Fällen erst gar nicht, das Gesicht der berühmten Personen oder das Ereignis in seiner Ganzheit zu rekonstruieren. Vielmehr ‚vertraut‘ die Serie anscheinend bei der Repräsentation der Gesichter den zum Teil zeitgenössischen remedialisierten Bildern oder plastischen Artefakten. Sie werden vermutlich als authentische Quellen wahrgenommen und sind deshalb Authentizitätssignale. Beispielsweise wird in der Folge „The British Wars“ mehrfach von dem Portrait *Charles I in Three Positions* Gebrauch gemacht, ohne den Hintergrund, geschweige denn die Entstehungsgeschichte des Bildnisses, ein wenig zu erläutern. Einmal lenkt Schama jedoch die Aufmerksamkeit auf die etwas bedenkliche Unnahbarkeit seiner Person, als das von Anthony van Dyck angefertigte Portrait mit einem in Rüstung gekleideten Charles I auf einem offensichtlich kräftigen Pferd zu sehen ist: „[F]rom the beginning, for those who were paying attention, there was something ominously distant about this small man on a big horse, too lofty to bother with a coronation procession. A man who believed that kings were little gods on earth“ (8. Epis. 06:27-42).⁷ Vor dem Hintergrund, dass Schama von Beruf Kunsthistoriker ist, mag das sehr häufige Aussparen von Informationen bezüglich des jeweiligen Künstlers oder der Entstehungsgeschichte bei gleichzeitig häufiger Verwendung oder Remedialisierung der vielen zeitgenössischen Bilder verwundern. Letztlich kann es aber nicht überraschen, wenn die zur Verfügung stehende Zeit für die Narration in den einzelnen Folgen bedacht wird. Schließlich schildert er bei offensichtlich passender Gelegenheit die Hintergrundgeschichte, Bedeutung sowie die Funktion von Bildern oder visuellen Darstellungsformen. Illustrative Demonstrationen sind seine Ausführungen zu Rubens' beeindruckenden Deckengemälden im

⁷ Zusätzlich reißt er zum Beispiel in der Episode „Conquest!“ die propagandistische Funktion des *Bayeux Tapestry* an. Trotzdem orientiert sich die allgemeine wie visuelle Narration im Laufe der Episode ausführlich an diesem Teppich, der somit einer Referenz gleichkommt.

Banqueting House. Letztere gehören zu wichtigen Komponenten in Schamas Erzählung über die Bürgerkriege auf den britischen Inseln, wie später noch einmal deutlicher betont wird.

Auffallend in der visuellen Vermittlung der Vergangenheit ist ebenso der mehrfache Einsatz von Elaborationen und/oder visuellen Metaphern (vgl. Voigts-Virchow 2006: 142). In den verschiedenen Folgen stehen Tiere für einzelne Könige Englands (vgl. Schama 2006c: 0:36:16-37:46-55). Doch nicht ausschließlich Tiere fungieren als metaphorische Repräsentanten für Könige; sie und andere Gegenstände sind nämlich außerdem visuelle Metaphern für spezielle Konzepte oder bestimmte Kollektive von Menschen (vgl. dazu Müller 2013: 316; Voigts-Virchow 2006: 142). Die Bedeutung und der Sinn dieser visuellen Metaphern sowie der Zweck, zu dem sie eingesetzt werden, können grundsätzlich aus der visuellen wie verbalen Narration und mit Hilfe von kulturellem Wissen erschlossen werden (vgl. dazu 2006c: 0:36:27-38:09). Aus diesem Grund sind Szenen von Off-Narrationen, die sich auf die genannten Könige beziehen und dazu die jeweiligen Bilder von den Tieren einblenden, keine Text-Bild-Widersprüche, sondern Elaborationen. Unter diesen Begriff kann man zusätzlich andere Naturaufnahmen subsumieren. Mögliche Beispiele sind die Schwarzweißaufnahmen von dem wolkenbedeckten Himmel mit der Sonne bzw. dem Himmel mit vorüberziehenden Wolken in „The British Wars“. Während dieser Einstellungen äußert sich Schama zum beginnenden und immer lauter werdenden, aber noch nicht zu deutenden Countdown zu den Bürgerkriegen. Folglich erlauben die Aufnahmen die Interpretation, dass das ‚Aufziehen‘ dieser Kriege angekündigt werden soll. In dieser Elaboration bezieht sich Schama also im Zusammenhang mit der Entstehung der Bürgerkriege verbal auf den Hörsinn, während visuell das Aufziehen der Bürgerkriege durch Wolken suggeriert wird.

Abgesehen davon werden sogenannte „kreative Anachronismen“ (engl. *creative anachronism(s)*; Voigts-Virchow 2006: 140) eingesetzt.⁸ Ein Beleg für den Einsatz von kreativem Anachronismus sind die pseudo-mittelalterlichen Gesänge oder die an traditionelle (Volks-)Lieder erinnernden Titelsongs in den einzelnen Episoden und der Doku-Serie allgemein. Die hymnische Melodie und die sphärischen Klänge darin, die teilweise mit Gesang untermalt sind, sind auch Anzeichen für den epischen Charakter der Erzählweise in *A History of Britain*. Extradiegetische (Hintergrund-)Musik und Soundeffekte stellen wichtige Komponenten in Schamas Narration dar. Er setzt nämlich Bilder zusammen mit Musik ein, um Ereignisse, Argumente, historische Themen oder Konzepte zu vermitteln (vgl. z. B. Schama

⁸ In der sechsten Episode „Burning Convictions“ wird das Innere der Holy Trinity Church in Long Melford, Sussex digital bearbeitet und rekonstruiert, um dem Zuschauer eine Vorstellung davon zu geben, wie der Innenraum vor der Englischen Reformation oder der Zeit vor den reformatorischen Bilderstürmern ausgesehen hat (vgl. Voigts-Virchow 2006: 137, 140).

2006c: 0:23:47-25:27; 0:43:29-47:57). Exemplarisch sollen hier einige Arten von Musik in der Folge „The British Wars“ aufgelistet werden. Im Verlauf der Episode vernimmt man unter anderem ‚A-cappella-Gesang‘ bzw. chorartige Musik, Instrumentalmusik, Molltöne, Cello-, Streicher- und Gitarrenmusik. Dazwischen sind außerdem volkstümliche Melodien, sphärische Musik, zur Darstellung des Krieges passende Trommelwirbel, Trompeten, Flötenklänge, eine Art Triumphmusik und (eine sich steigernde) Stakkatomusik zu hören. Alles in allem hat die Musik oder die musikalische Untermalung in der Doku-Serie häufig einen getragenen, spannungsgeladenen, bedeutungsgeladenen und natürlich die behandelten Aspekte in den Szenen unterstreichenden Charakter.

Die Titelmusik und die digitalen Effekte sind beispielhaft für den imaginativen oder die Vorstellungskraft anregenden Ansatz der Doku-Serie, um Geschichte zu präsentieren (vgl. Voigts-Virchow 2006: 140). Eine weitere Veranschaulichung für die Anwendung dieses Ansatzes ist die schon zitierte Rekonstruktion der Schlacht bei Hastings im Jahre 1066. Der ständig in Zwischenschnitten und am Ort des berühmten historischen Ereignisses auftretende Schema appelliert in einem *intercut* interessanterweise an die Vorstellungskraft des Zuschauers: „Imagine yourself then on the morning of Saturday 14th of October, 1066. You’re a Saxon warrior, a huscarl as it happens [...]. You stand on the brow of the hill and look down hundreds of yards away at the opposition“ (2. Epis. 36:15-36). Alles in allem bietet *A History of Britain* den Rezipienten damit eine imaginative und kreative Rekonstruktion dieses wichtigen Ereignisses und einen imaginativen Zugang zur Vergangenheit. Bei einigen Rekonstruktionen von historischen Begebenheiten in *A History of Britain* ist die Vergangenheit demnach für den Zuschauer zugänglich. Der Rezipient kann sich im wahrsten Sinne des Wortes ein ‚Bild‘ von bestimmten längst vergangenen Vorkommnissen bzw. Ereignissen machen. Die Reenactment-Szenen zusammen mit der Narration Schamas, um die rezeptionstheoretische Ebene zu bemühen, helfen dem Zuschauer somit bis zu einem gewissen Grad, einige *Leerstellen* oder *Nullpositionen* hinsichtlich vergangener Begebenheiten aufzufüllen, und ermöglichen ein Verständnis der Vergangenheit. Dem Rezipienten wird sozusagen in diesen Situationen die Gelegenheit gegeben, von der Gegenwart in die Vergangenheit zu blicken.

Sofort muss dabei aber an die bereits deutlich herausgearbeitete Tendenz erinnert werden, mit Hilfe von (audio-)visuellen Mitteln eine Distanz zu den Protagonisten oder auch Vorkommnissen der Geschichte aufzubauen. Auf diese Tendenz deuten ebenso die vielen Überblendungen der filmischen Rekonstruktionen von der Schlacht bei Hastings mit anderen Reenactment-Szenen desselben Ereignisses hin, weil dadurch die unterschiedlichen Kampfsequenzen ein wenig verzerrt werden und der Betrachter keinen klaren Blick auf die Gescheh-

nisse hat. Es ist in der Serie demgemäß von einer Art Spannungsverhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit auszugehen. Eine adäquate Veranschaulichung dafür bietet eine Sequenz am Anfang der Episode „Conquest!“ in Form einer Überblendung von gegenwärtigen Aufnahmen auf dem Feld von Hastings, auf dem unter anderem Schafe weiden, und historischen Rekonstruktionen der Schlacht. Diese Sequenz ist erstens eine Vorausdeutung auf die spätere Präsentation der Schlacht, die einen besonderen Stellenwert in der Folge einnimmt. Zudem wird visuell einerseits eine Analogie zur Gegenwart und andererseits zum geschichtlichen Ereignis hergeleitet und es wird gleichzeitig der Kontrast zwischen beiden signalisiert. Die Analogie entsteht im Hinblick auf den Ort des historischen Geschehens, während der Unterschied anhand der dargestellten Zustände zu erkennen ist. Wo sich nämlich in den Reenactment-Sequenzen Kampfszenen zutragen, zeigen die gegenwärtigen Einstellungen eine friedliche Landschaft mit weidenden Schafen. Bei dieser Überblendung ist ein Rückgriff auf den kognitiven Vorgang des *blending* naheliegend (vgl. z. B. Fauconnier et al. 1998: 133-144). Die beiden übereinander gelegten Aufnahmen sollen folglich die beiden in Opposition zueinander stehenden *mental spaces* bzw. *input spaces* (d. h. *IS*⁹ *1 Gegenwart* und *IS 2 Geschichtliches Ereignis*) darstellen, denen man die gerade herausgearbeiteten unterschiedlichen Inhalte zuordnet, wobei der/die gemeinsame/n Aspekt/e (d. h. der Ort) in einem so genannten *generic space* enthalten sind. Die unterschiedlichen Inhalte der beiden *input spaces* werden schließlich auf einen dritten, den *blended space*, projiziert, was allerdings in der Sequenz bereits visuell umgesetzt worden ist. Somit führt der Rezipient diese Inhalte in seiner Vorstellung – wie es in der Sequenz visuell durchgeführt wurde – zu einem *blend* zusammen und er kann über seine Vorstellung eine Beziehung zwischen den Einstellungen aus der Gegenwart und den Rekonstruktionen des Ereignisses aus dem Jahr 1066 etablieren.

Die Überblendung in der Sequenz erleichtert die kognitive Verarbeitung. Keiner der beiden *input spaces* bleibt von dem kognitiven Prozess des *blendings* ‚unberührt‘. Der *IS 1 Gegenwart* oder das Feld von Hastings in der heutigen Zeit wird durch die Überblendung mit den Reenactment-Szenen von der berühmten Schlacht zu einem Erinnerungsraum bzw. Erinnerungsort, der aber den imaginativen Zugriff auf den *IS 2 Geschichtliches Ereignis* zulässt und aufgrund seines Status als Erinnerungsraum außerdem von diesem abhängt. Bei der Überblendung wird dann auch die Darstellung des *IS 2 Geschichtliches Ereignis* realisiert, dessen Generierung wiederum im Zusammenhang mit dem *IS 1 Gegenwart* geschieht. Letztendlich weist die Episode „Conquest!“ an dieser Stelle das Feld von Hastings durch das Übereinanderlegen dieser beiden Szenen bzw. die Wechselwirkung der beiden *input spaces* als

⁹ IS steht für ‚input space‘.

Erinnerungsraum aus. Aufgrund des Mangels von sichtbaren ‚Spuren‘ der Geschichte in den zu sehenden Einstellungen des gegenwärtigen Feldes von Hastings ist dieser Ort auf den ersten Blick nicht als berühmtes Schlachtfeld oder bedeutender Ort der Erinnerung identifizierbar. Darauf wird der Zuschauer von Schama kurz vor der analysierten Überblendung und während einer Aufnahme des gegenwärtigen Feldes aufmerksam gemacht: „I know it doesn't look like the site of a national trauma [...]. Especially these days it looks more suitable for a county fair than a mass slaughter“ (0:03:10-19). Zur Etablierung eines Erinnerungsraumes benötigt Hastings also den in der Episode durchgeführten Rückgriff auf das vergangene Ereignis.

In der gesamten Serie werden durchgängig sehr viele historische Orte in die Narration miteinbezogen. Der zusätzliche Einsatz von Reenactment-Einstellungen, zeitgenössischen Bildern, die Szenen mit Schama am Schauplatz und eine musikalische Untermalung, aber auch eher banal anmutende Kategorien wie die Dauer oder die Anzahl der gegenwärtigen Einstellungen von den historischen Lokalitäten erhöhen den Status des jeweiligen Ortes in der Narration. Sie symbolisieren auf gewisse Weise ebenso eine Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, ohne jedoch den in der Serie auf unterschiedlichen Wegen vermittelten Unterschied zu negieren. Um eine historische Lokalität als Erinnerungsraum zu etablieren, ist allerdings ein damit in Verbindung stehendes und für die britischen Nationen bedeutendes Ereignis essentiell. Bei der analysierten Sequenz mit den übereinander gelegten Einstellungen des gegenwärtigen Feldes von Hastings und den die Schlacht darstellenden Reenactment-Szenen wird von Schama die historische Besonderheit des Ortes und dieses geschichtsträchtigen Ereignisses explizit herausgestellt: „[T]his is the battlefield of Hastings, and here one kind of England was annihilated and another kind of England was set up in its place“ (03:20-29). Die Verbindung zu einem für die jeweiligen Kulturen oder Nationen wichtigen Ereignis bildet allgemein ein fundamentales Kriterium zur Bestimmung von geographischen Erinnerungsräumen, welche wie andere Lokalitäten oder *heritage sites* eine Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit darstellen.

Trotz der aufgezeigten Versuche der Distanzierung von vergangenen Vorkommnissen und Persönlichkeiten scheint es in manchen Situationen so, als beabsichtige *A History of Britain* nicht nur in den historischen Rekonstruktionen ein Fenster zur Vergangenheit zu öffnen oder sogar eine „Nähe“ aufzubauen, sondern auch in einigen Momenten eine Überbrückbarkeit zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu implizieren, ohne jedoch die Opposition zwischen beiden Ebenen aufzuheben. Es ist an einigen Stellen auch ein Wechselspiel zwischen diesen beiden zeitlichen Konzepten wahrnehmbar. Das wird in der Darstellungsweise und mit

technischen Mitteln umgesetzt. So erwecken einige Stellen in der Serie den Anschein, dass mit beiden Konzepten oder, besser gesagt, mit den damit assoziierten Codes gespielt wird, wenn man zum Beispiel annimmt, dass Aufnahmen in Schwarzweiß Vergangenheit signalisieren. So findet der Rezipient z. B. einige gegenwärtige Aufnahmen von historischen Gebäuden in Schwarzweiß. Beispielsweise werden in der schon mehrfach erwähnten Folge „The British Wars“ einige Einstellungen von Gebäudekomplexen in Schottland in diesen Farben präsentiert. Als danach eine Sequenz mit Schama beginnt, sieht der Betrachter erst eine Häuserfassade oder Wand in einer Schwarzweißeinstellung, bevor während des Kameraschwenks nach links auf Schama das Bild wieder Farbe annimmt. Auf der Basis der beiden in Opposition zueinander stehenden Konzepte Vergangenheit und Gegenwart wird in der nachgezeichneten Sequenz eventuell auf die Möglichkeit der Überbrückung zwischen Gegenwart und Vergangenheit angespielt. Schama selbst verkörpert gewissermaßen den Mediator oder das Bindeglied zwischen diesen beiden Polen und stellt in der Serie im hohen Maße für den Rezipienten in der Gegenwart eine Beziehung zu den thematisierten vergangenen Epochen oder Personen her (vgl. bes. 10. Epis. „Britannia Incorporated“ 0:22:39-24:09). Bezogen auf die ganze Serie und die Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit ist aber – wie man gesehen hat – der Begriff ‚Spannungsverhältnis‘ angebracht.

Ungeachtet des implizit angedeuteten Spannungsverhältnisses zwischen Vergangenheit und Gegenwart hat das gesamte visuelle Material¹⁰ in *A History of Britain* in erster Linie eine die Narration unterstützende Funktion. Das heißt, dass dieses Material vor allem das Erzählte veranschaulichen, untermauern oder betonen soll. Hier ist kurz hinzuzufügen, dass die Doku-Serie in den verschiedenen Sequenzen zum Teil mit schnellen Schnitten bzw. hintereinander folgenden Einstellungen, Kameraschwenks, Zooms sowie Aufnahmen aus unterschiedlichen Kameraperspektiven arbeitet. Durch die Verwendung der Handkamera erhöhen zum Beispiel Aufnahmen oder Szenen in der Serie die Vorstellung von Unmittelbarkeit und den realistischen Eindruck (vgl. Müller 2013: 316), wodurch zusätzlich Authentizitätssignale übermittelt werden. Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Narration und visuellem Material sind neben den vereinzelt vorkommenden Elaborationen Kongruenz und Komplementarität festzustellen, weil die Bilder teilweise Begriffe der Narration veranschaulichen oder der Text Komponenten aus dem Bild benennt und sich die Narration und das visuelle Material oft ge-

¹⁰ Darunter fällt Folgendes: die unterschiedlichen Aufnahmen von historischen Gebäuden, Städten, Artefakten, Landschaften oder der Natur aus der Gegenwart, die Einstellungen von zeitgenössischen Bildern, die verschiedenen Reenactment-Einstellungen, die bestimmte Begebenheiten betonenden Einspieler/Einblendungen in manchen Sequenzen, die Überblendungen von Szenen aus historischen Rekonstruktionen oder Reenactment-Einstellungen und Aufnahmen aus der Gegenwart, Elaborationen, die Sequenzen mit Schama an irgendeinem Ort in Britannien bzw. auf der Welt und das in der letzten Episode „The Two Winstons“ eingesetzte historische Filmmaterial.

genseitig zu ergänzen scheinen. *A History of Britain* bemüht sich demzufolge um eine Verknüpfung zwischen Schamas Narration und dem Bildmaterial. Jerome de Groot führt in Bezug auf Schamas kommunikative Grundsätze unter anderem den Begriff *poetic connection* auf (vgl. 2009: 155). Tatsächlich ist die Serie bestrebt, über die Bilder eine Verbindung zu Schamas Narration zu kreieren. Im Allgemeinen „verbindet sich für Schama das Erzählen notwendigerweise immer mit Bildern“ (Müller 2013: 308). Neben den auf der narrativen/textuellen Ebene übermittelten Informationen transportiert die Serie durch das visuelle Material spezifische mit der Erzählung in den einzelnen Episoden in Verbindung stehende Konzepte, Stimmungen oder atmosphärische Aspekte. In einigen Sequenzen verdichten sich auch die in den jeweiligen Episoden vorkommenden Ideen, Aspekte und Konzepte (vgl. Voigts-Virchow 2006: 141). Zudem wird anscheinend selbst die Umgebung in den Aufnahmen mit Schama bzw. den gegenwärtigen Aufnahmen in einigen Fällen dahingehend funktionalisiert, Stimmungen zu erzeugen, die zu den jeweiligen Storys der einzelnen Folgen passen (vgl. „Tempus Fugit“ (2006d): 0:13:09-30, 0:20:10-21:45). Die Narration erfährt auch nach Müller eine vielfältige Unterstützung durch den Gebrauch der kinematographischen Elemente, denn die verschiedenen Aufnahmen von Landschaften, Gebäuden oder anderen Lokalitäten vermitteln die Vorstellung, direkte Eindrücke der Orte zu gewinnen, die Einstellungen von Küsten mit der Brandung des Meeres evozieren leitmotivartig die Insellage Britanniens und die von geschichtlichen Ereignissen ausgehende Kraft und Gemälde oder Tiere charakterisieren historische Personen, womit die Metaphorik in konkreten Bildern umgesetzt wird (vgl. 2013: 316). Die einzelnen Bilder liefern sozusagen nicht selten einen Mehrwert an Informationen.

Bereits auf der auch signifikante Teile der Narration einschließenden visuellen Ebene sind Merkmale feststellbar, die man mit den Kennzeichen des kollektiven Gedächtnisses/Erinnerns verknüpfen kann. Das sind beispielsweise die remedialisierten Objekte oder Personen, die Gegenwartsbezogenheit, der konstruktive Charakter oder der Sachverhalt, die Vergangenheit rekonstruieren, aber nicht reproduzieren zu können. Außerdem gehört dazu das häufige Abbilden von Erinnerungsorten in gegenwärtigen Aufnahmen. Aber nicht nur visuell offenbart *A History of Britain* einige wichtige Merkmale des kollektiven Gedächtnisses, sondern auch inhaltlich. Aus diesem Grund muss verstärkt auf die inhaltliche Ebene eingegangen werden, ohne jedoch die visuelle Dimension ganz außer Acht zu lassen. Auf der Inhaltsebene kann man ebenfalls die mit dem Erinnern/kollektiven Gedächtnis in Verbindung stehenden Merkmale wie den konstruktiven Charakter oder den Gegenwartsbezug extrapolie-

ren. Besonders wird im Folgenden die Narration, die auch im Zusammenhang mit dem kollektiven Gedächtnis wichtig ist, im Fokus stehen.

Obwohl sich die Serie insgesamt und in den einzelnen Episoden einer linearen Erzählstruktur verschreibt, beinhaltet *A History of Britain* viele Auslassungen. Angesichts des behandelten Zeitraums von 3000 vor Christus bis 1960 und 15 Folgen von jeweils ca. 59 Minuten ist sie geradezu auf Auslassungen angewiesen. Schama räumt das selbst zu Beginn des Making-offs „Tempus Fugit“ ein: „Fifteen programmes is too much television, yet not enough. And [...] we were [...] concerned it wasn't enough“ (2006d: 0:00:13-18). In diesem Kontext ist es berücksichtigungswert, dass Schama wegen seiner narrativen und persönlichen Kompetenzen sowie seiner performativen Fähigkeiten für dieses aufwendige Projekt ange sucht wurde und das fundamentale Element in seinen Erzählungen ein die Narration betonendes Geschichtskonzept ist (vgl. Müller 2013: 306-307, 309). Ein wichtiger Maßstab, um darüber zu entscheiden, was in der Serie behandelt werden sollte, war anscheinend, dass die Sachverhalte einerseits eine gute Erzählung ermöglichen und andererseits die großen Fragen zur Geschichte Britanniens beantworten (vgl. 2006d: 0:00:22-48, 0:01:40-47). Jede Episode der Serie deckt unterschiedliche Zeiträume ab (vgl. z. B. de Groot 2009: 155). Im Mittelpunkt der Narration stehen in der ganzen Serie einzelne Persönlichkeiten oder sich in Schamas Narration durch eindeutige Charakterisierungen auszeichnende geschichtliche Figuren (vgl. Müller 2013: 311). Insgesamt räumt die Serie den Biographien einen Vorrang ein (vgl. Voigts-Virchow 2006: 141). In Anlehnung an die Meinung von Jerome de Groot spiegelt die Serie gewissermaßen viele Teile der Geschichte der britischen Nationen durch viele berühmte historische Persönlichkeiten wider oder repräsentiert diese Geschichte metonymisch durch solche historischen Figuren wie Cromwell, Pitt, Wollstonecraft oder Walpole (vgl. 2009: 157).¹¹ Auf der Darstellungsebene werden typischerweise auch Narrative über Konflikte oder Beziehungen zwischen historischen Personen gewählt und auch die konfliktreichen räumlichen, internationalen, institutionellen, innerländlichen und innerkulturellen Beziehungen zwischen den britischen Nationen, zwischen Britannien (bzw. England) sowie den anderen Ländern Europas und der Erde oder zwischen dem Parlament und dem König werden außerdem von der Narration aufgegriffen (vgl. Voigts-Virchow 2006: 141). Diese konfliktreiche Beziehungen beinhaltende Narrative sind prädestiniert für die strukturelle Textanalyse, da man beispielsweise

¹¹ Schama zufolge wird der Teil von *A History of Britain* über das Mittelalter von großen Persönlichkeiten wie Päpsten oder Königen dominiert, während im Laufe der Serie die Vorstellungen und Erfahrungen der gewöhnlichen Menschen immer mehr in den Vordergrund rücken (vgl. 2006d: 0:01:48-02:07, 0:02:29-48, 0:03:18-28, 2006b: 0:08:11-54-09:05; 5 Epis. „King Death“ 0:50:09-57:20; vgl. dazu auch Voigts-Virchow 2006: 140-1; de Groot 2009: 156-157; Müller 2013: 312).

die geschichtlichen Persönlichkeiten als Repräsentanten von semantischen Räumen ansehen kann, die in Opposition zueinander stehen. Unzweifelhaft zeichnen sich die einzelnen Folgen der Serie durch einen hohen Grad an Narrativität aus.

Neben dem Schwerpunkt auf biographische Narrative sind weitere Besonderheiten in der Serie evident. Es werden nämlich in jeder Episode die einzelnen Geschichten unter dem Gesichtspunkt von Leitmotiven oder Hauptkonzepten erzählt, welche schon aus den Titeln der einzelnen Folgen herauszulesen sind – „Dynasty“, „Nations“, „Revolutions“ oder „Forces of Nature“ (vgl. de Groot 2009: 155). Hier muss angemerkt werden, dass nicht nur die in den Titeln aufgeführten Leitmotive in die Narration einfließen, sondern auch andere Konzepte oder Themen mit der dargestellten Geschichtsperiode, den historischen Entitäten und ihren Konflikten in Beziehung gesetzt werden (vgl. z. B. 2006d: 0:01:57-02:07). Darüber hinaus werden in „The British Wars“ in Bezug auf den Konflikt zwischen dem König und dem Parlament die gegenübergestellten Prinzipien des Gehorsams und der Freiheit in Schamas Erzählung einbezogen. Zudem kommt die Narration in „Revolutions“ mehrmals auf die Konzepte Selbstgerechtigkeit und vor allem Vernunft zurück.

Im Zusammenhang mit dem Thema Geschichte liegt für Schama zweifellos der Schwerpunkt auf dem Erzählen von *stories* (vgl. z. B. Müller 2013: 308-309; 2006a: 0:02:18-20). Ihm zufolge ist außerdem der Versuch unternommen worden, die beiden Genres Drama und Geschichte miteinander zu verknüpfen – wie besonders die Reenactment-Sequenzen verdeutlichen (vgl. 2006c: 27:51-57). Trotz der Schwerpunktlegung auf „das Erzählen von Geschichte(n)“ bieten die Episoden und die Narration reichlich Informationen, historische Fakten, Erklärungen von historischen Sachverhalten oder Objekten und vereinzelt animierte Graphiken oder Karten. Zwischendurch wird von Schama auch gelegentlich auf historiographische oder historische Ansichten/Behauptungen aus seiner eigenen Erfahrung verwiesen, um eine bestimmte Argumentationslinie zu verfolgen oder sich damit kritisch auseinanderzusetzen (vgl. z. B. 6. Epis. 0:03:27-48).

Es werden in einigen seiner Ausführungen zu *A History of Britain* auch Sichtweisen auf bzw. Vorstellungen über Geschichte vermittelt. Offenbar betrachtet Schama die Beschäftigung mit der britischen Geschichte oder Geschichte allgemein als einen Weg, mit Informationen und Erkenntnissen über die Vergangenheit in der Gegenwart zu Selbsterkenntnis und Wissen über die nationale sowie individuelle Identität zu gelangen, um die Zukunft in aufklärerischer Weise zu gestalten (vgl. Müller 2013: 308-309). Ein Teil seines abschließenden Kommentars in der letzten Episode „The Two Winstons“ ist in dieser Hinsicht aufschlussreich: „[H]istory ought never to be confused with nostalgia. It’s written, not to revere the dead, but

to inspire the living. It's our cultural bloodstream, the secret of who we are [...]“ (56:25-36).¹² In einigen Ausführungen Schamas in der Serie wird auch „der ebenfalls nicht neue Wunsch [suggeriert], die (geliebten skurrilen) Eigenarten der Briten vor der Gleichmacherei der Europäischen Union zu bewahren“ (Müller 2013: 316; vgl. Schama 2009b: 418-422). Ferner spricht Schama im Zusammenhang mit der Serie die Möglichkeit für alternative Ergebnisse und Verläufe in der Geschichte an (vgl. 2006c: 0:10:24-59). Anders gesagt soll man skeptisch und argwöhnisch gegenüber geschichtlichem Determinismus bzw. der Verstellung der Unvermeidbarkeit sein und Eventualitäten respektieren. Ebenfalls wird im Vorwort des ersten Bandes zur Serie angeregt, statt einer Geschichte, die unaufhaltsam zu einem einheitlichen Staat Großbritannien führt und in der die nationale Identität etwas Beständiges ist, sich eine britische Geschichte vorzustellen, welche eine Zeitperiode unter vielen in der Entwicklung der Inselnationen darstellt und in der eher Veränderungen als Kontinuität sowie Stabilität die Norm sind und in der sich folglich die nationale Identität als eine sich verändernde Qualität erweist (vgl. Schama 2000: 16-17). An dieser Stelle sind klare Verbindungslinien zu Lotmans Überlegungen zur Geschichtstheorie erkennbar. Eine solche Geschichte würde nämlich anstelle des Kontinuierlichen das Diskontinuierliche oder den explosiven Prozess hervorheben und die Konsequenzen des retrospektiven Blicks des Historikers (z. B. das Ausgehen vom Unausweichlichen) vermeiden.

Wie man in Schamas Vortrag „Television and the Trouble with History“ aber erfährt, sei im Fernsehen, anders als in Sachbüchern oder nicht-fiktionalen Büchern, eine nicht lineare Erzählweise keine wirkliche Option. Aus diesem Grund lerne man, im Fernsehen eine traditionelle Narration mit Anfang, Mittelteil und Ende zu akzeptieren, was er aber nicht als Schwachpunkt ansieht (vgl. 2006c: 0:22:30-48). Trotzdem wird von ihm im Vorwort des dritten Bandes zur Serie mit Blick auf die zur Verfügung stehende Zeit für jede Episode angemerkt: „[T]his book gives space to many themes [which could not be accommodated within the iron narrative discipline of the television hour“ (2009b: 11). Jedenfalls wirft der oben angeführte Argwohn gegenüber Determinismus und Unvermeidbarkeit in der Geschichte vor dem Hintergrund der erwähnten zwangsläufigen Linearität in Fernsehsendungen Fragen auf. Voigts-Virchow zufolge sind die Periodisierung und die in sich abgeschlossenen Folgen Zeichen für eine eingebaute Aristotelische Teleologie (vgl. 2006: 139). In seinem Aufsatz gibt Müller die grobe Struktur der Doku-Serie detailliert wieder. Er setzt voraus, dass mehrere sich

¹² Schama spricht unter anderem davon, in die Erfahrungen der damaligen Menschen einzutauchen (vgl. 2006c: 10:08-13, 11:00-23). Eine solche Vorgehensweise ist explizit in „The British Wars“ im Zusammenhang mit dem damaligen Erzbischof von Canterbury William Laud erkennbar: „Poor old Laud [...]. He's gone down as one of the most arrogant and destructive men in our history. But put yourself in his vestments and it looks [...] different“ (24:04-18).

gegenseitig ergänzende Geschichten erzählt werden (d. h. die große Geschichte Großbritanniens und die der einzelnen Episoden) und dass aufgrund der in Historien immer wiederkehrenden Tatsachen der Geburt und des Todes die einzelnen Erzählungen auch grundsätzlich einen Anfang und ein Ende besitzen. Durch sie kommt die Erzählung einerseits zum Abschluss und geht gleichzeitig in eine neue über:

So hat jede Sendung ihren in sich stimmigen Anfang und ihr Ende, weckt gleichzeitig aber Interesse an der nächsten Folge und erfüllt auf diese Weise nicht nur die traditionellen Erwartungen an Serien, sondern präsentiert als Abschluss der Erzählung auch Varianten der Moral einer Fabel und der Schlussfolgerung einer wissenschaftlichen (historischen) Analyse [...]. Die Erzählweise ist traditionell im Aufbau, in der Figurencharakterisierung sowie in der Handlungsentwicklung, der Erzählperspektive und der Darstellungsform [...]. Der Aufbau führt von einem Anfang zu einem klar definierten und beschriebenen Ende [...]. Alles findet seine Erklärung in politischen, gesellschaftlichen, historischen, moralischen oder persönlichen Gründen, kein einziges Mal wird aus Mangel an solchen rationalen oder auch vermuteten irrationalen Ursachen auf den Zufall verwiesen. Schamas Erzählweise ist auch insofern traditionell, als seinem Geschichtskonzept und der gesamten Sendung offensichtlich, wenn auch nie klar ausgesprochen, die Idee zugrunde liegt, dass sich menschliche Geschichte bis heute als eine Fortentwicklung und allmähliche Verbesserung präsentiert [...]. (2013: 315, vgl. 314-315)

Darüber hinaus werden von Müller – gerade in der siebten Folge „The Body of the Queen“, auf welche die Episode über die Britischen Bürgerkriege folgt – die Einseitigkeit in der Figurencharakterisierungen und Erzählperspektive sowie die Schwächen der Erzählweise generell angesprochen. Es wird ihm zufolge auch häufig der Eindruck erweckt, dass Kategorien aus der Gegenwart für die Präsentation der vergangenen Zeit dominant zum Einsatz kommen. Zum Zweck der erzählerischen Effektivität werde beispielsweise die Realität der Rede von Königin Elizabeth I in Tilbury beim Angriff der spanischen Armada 1588 nicht in Zweifel gezogen (vgl. ebenda: 316-317). Auch wenn das TV-Format Ordnung und Kontinuität erfordert, widersprechen diese Aspekte der auch von Schama in Kommentaren zur Serie genannten Vorstellung des fragmentarischen Charakters der Geschichte (vgl. Voigts-Virchow 2006: 139-140), welcher auf der visuellen Ebene aber durchaus angedeutet wird. Insgesamt ähneln viele der aufgeführten Aspekte den Charakteristika der Whig-Interpretation der Geschichte sowie den von Lotman dargestellten Folgen des retrospektiven Blicks des Historikers oder des modernen Kulturbewusstseins (d. h. dem Hang zu Moralurteilen, Wertungen oder dem Ziehen von Kausallinien, die linear-teleologische Ausrichtung, die Auslassung des Zufalls, Anzeichen für ein auf „Fortschrittsvorstellungen“ basierendes Geschichtskonzept oder Anachronismen). Anscheinend werden diese Tendenzen oder Aspekte insbesondere in Fernsehdokumentationen zu einem schematischen und ereignisorientierten Narrativ mit Anfang, Mittelteil und Ende verdichtet, was Lotman ebenfalls in seinen geschichtstheoretischen Überlegungen skizziert.

Auf der einen Seite versucht die Doku-Serie anscheinend häufig visuell, den kaum zu fassenden, uneindeutigen, umrisshaften oder fragmentarischen Charakter der schwer zugänglichen Vergangenheit zu übermitteln. Die einzelnen Episoden liefern zudem viele Fakten und

Simon Schama, der sich in einigen Fällen kritisch mit geschichtlichen und historiographischen Sachverhalten auseinandersetzt, ist sowohl die Erzählinstanz als auch die Erklärinstanz der Doku-Serie. Trotzdem bleibt die Serie auf der anderen Seite – Schama zufolge bedingt durch das Format – bei einer linearen Narration mit Anfang, Mittelteil und Schluss und einer damit traditionellen Erzählweise (vgl. z. B. Müller 2013: 315, 317). Einige Sachverhalte in der Episode „The British Wars“ kommen zudem der Whig-Interpretation sehr nahe. In diesem Zusammenhang sind Passagen aus Schamas Vorwort zum zweiten Band *The British Wars* beachtenswert:

Read those books [i. e. by Victorian historians like Macaulay], it's said, and you are in a world drained of historical free will, of the uncertainty of outcomes, a past ordered to march in lock-step to the drum-beat of the Protestant, parliamentary future. But a dip, or better yet, a prolonged immersion in the great narratives of the last century – Gardiner [...] and [...] Macaulay – suggest, to the lay reader anyway, anything *but* imprisonment in a universe of self-fulfilling prophecies. At their most powerful, those wonderfully *complicated* texts deliver the reader into a world shaking with terror, chaos and cruelty. – But it is true, certainly, that many of the grand narratives assumed that the long story they told was one of a battle of beliefs, rather than a mere imbroglia of interests, and that the eventual, admittedly partial, success of the party of liberty represented a genuine turning point in the political history of the world. If to tell the story again, and yet insist that that much is true, is to reveal oneself as that most hopeless anachronism, a born-again Whig, so be it. (2009a: 11-12; Hervorhebungen vom Autor)

Die nachfolgende Analyse der Erzähl- und Ereignisstruktur in „The British Wars“ wird Aufschluss darüber geben, ob Elemente der Whig-Interpretation nachzuweisen sind und vor allem welche anderen Aspekte und sich davon unterscheidenden erinnerungskulturellen Schemata auftauchen.

5.1.2. Die Erzähl- und Ereignisstruktur in „The British Wars“

Wie in den anderen Dokumentationen über die Bürgerkriegszeit beginnt jede Episode von *A History of Britain* mit einer Eingangssequenz vor dem Vorspann. Diese Sequenz führt allgemein in die Thematik der Folge ein, gibt Auskunft darüber, welche Zeitperiode behandelt wird, bietet einen kurzen Ausblick, was in dieser Zeit Bedeutendes geschah, oder deutet grob an, was in der Episode über die jeweilige Epoche erzählt wird und/oder wer im Fokus der Erzählung steht und welche Gesichtspunkte beleuchtet werden. Im Sinne Lotmans kann diese Sequenz als ein semiotischer Schlüssel für das nachfolgende Narrativ betrachtet werden. Sie ist ein wichtiger Teil von Schamas Narration. In ihr werden gegenwärtige Landschafts-/Natur-/Tieraufnahmen oder Einstellungen von (historischen) Gebäuden, Statuen, Fresken, Ruinen und/oder Artefakten gezeigt. Aber auch Reenactment-Szenen und Einstellungen von remedia-

lisierten Portraits oder zeitgenössischen Bildern¹³ werden oftmals eingesetzt. Schama tritt ebenfalls immer in einigen Teilen der häufig mit Hintergrundmusik unterlegten Eingangssequenz auf und befindet sich dann an je unterschiedlichen Orten.

Die achte Episode von *A History of Britain* „The British Wars“ startet mit einer Kamerafahrt in Vogelperspektive über eine grüne Berglandschaft. Während die Kamera über die Landschaft fährt und man dann eine Großaufnahme von dem Gesicht von James I auf einem Portrait erblickt, vernimmt man aus dem Off von Schama, dass die zwei verschiedenen Länder England und Schottland im Jahre 1603 unter James I zusammenkamen und zu Großbritannien vereinigt wurden. Damit wird ein Anschluss zur vorherigen siebten Folge „The Body of the Queen“ konstruiert, die vor allem von dem (konfliktreichen) Verhältnis zwischen Elizabeth I und Mary Stuart handelt und mit dem Lebensende von Elizabeth I bzw. dem Antritt von James I endet, dem Sohn der hingerichteten Mary Stuart. Dieser verkörpert letztendlich symbolisch die Vereinigung der beiden berühmten Frauen der britischen Geschichte oder ihr Erbe – *Magna Britannia* bzw. Great Britain (vgl. 7. Epis. 0:57:05-58:02). Am Anfang von „The British Wars“ beantwortet Schama die rhetorische Frage, was dieses neue Gebilde Großbritannien war, und verweist auf die Kartenzeichner, die als einzige darüber Auskunft geben konnten. Einer von diesen, John Speed, der einen aus 67 Karten bestehenden Atlas unter dem Titel „The Theatre of the Empire of Great Britain“ verfasste, steht anschließend im Mittelpunkt der Betrachtung. In zwei kurzen Reenactment-Szenen sieht man einmal frontal und einmal seitlich in *medium shots* einen John Speed verkörpernden Schauspieler, wie er anscheinend an einem Atlas arbeitet, der die geographischen Details von Schottland, Wales, Irland und England abbildet. Laut Schama lag Speeds Atlas eine optimistische Vision eines glücklichen und harmonischen Britanniens unter einem König zugrunde, der entschlossen war, eine friedliche Einigung nach Jahrhunderten des Krieges und Hasses herzustellen (vgl. 00:54-01:08). Kurz darauf wird diese Vision ein wenig konkretisiert und an eine bestimmte Perspektive gebunden. Von einem Gebiet in Warwickshire mit dem Namen *The Vale of the Red Horse* hatte Speed, Schama zufolge, eine Aussicht darauf, wie das neue Großbritannien aussehen sollte und es erscheint eine Einstellung von einem Ort mit Grasflächen sowie einem Abhang, der sich kurz danach als Edgehill herausstellt. Es folgt eine Nahaufnahme von Blumengewächsen und in einer weiteren Reenactment-Naheinstellung sieht man Speeds Hand, wie sie auf einer Karte den letzten Buchstaben von *Edgehill* einträgt. Währenddessen hört der Zuschauer eine Beschreibung von John Speed: „Meadowing pastures with the green mantle so embroidered with flowers that from Edgehill we might behold another Eden“ (01:19-27).

¹³ Gerade in den Episoden 13, 14 und 16 werden zeitgenössische Fotos verwendet und in der letzten Episode kommen außerdem Originalfilmaufnahmen zum Einsatz.

Im Anschluss daran erhält man wieder einen anderen *long shot* von einer Landschaft (Edgehill) und dazu ein Portraitbild, das Charles' I Kopf zeigt, so dass eine Überblendung entsteht. Dabei ist von Schama aus dem Off zu vernehmen, dass Charles im Jahre 1642 dieselbe Landschaft vom selben Grat aus überblickte, dabei aber keine Kühe und Glockenblumen, sondern Kanonen, Langspieße und Musketiere sah. Nachdem die Waffen erwähnt wurden, ist noch dieselbe Landschaft zu sehen, doch das Portraitbild von Charles' Kopf wird ein wenig später mit in Schwarzweiß gehaltenen Reenactment-Szenen von Langspießern und frühneuzeitlichen Soldaten ersetzt, die Musketen abfeuern, bevor man mit Reenactment-Szenen von auf dem Boden liegenden bzw. toten Soldaten konfrontiert ist und Schama aus dem Off kommentiert: „By nightfall, there would be 3.000 British corpses lying in the freezing mud. Here at Edgehill, Eden had become Golgotha“ (01:48-57).

In diesem Zusammenhang könnte möglicherweise wieder ein Rückgriff auf den kognitiven Vorgang des *blending* helfen. Der erste *input space* wäre folglich an John Speeds Vorstellungen eines zweiten Edens angelehnt. Hierbei wird ein Gefühl von Frieden, Einheit und Harmonie vermittelt, welches mit den gegenwärtigen Einstellungen von Edgehill oder den Naturaufnahmen korrespondiert, während der zweite *input space* aus den schwarzweißen Reenactment-Szenen gebildet wird, die die schweren Kämpfe in der Schlacht bei Edgehill im Jahre 1642 abbilden. Durch die Naturaufnahmen und die Erwähnung von einem weiteren Eden, Kühen sowie Glockenblumen kann man den ersten *input space* mit etwas Unberührtem, Ursprünglichem, Blühendem und Natürlichem assoziieren, während man letzteren aufgrund der gezeigten Schwarzweißsequenzen und der erwähnten Kanonen, Langspieße und Musketiere mit Tristesse, Grausamkeit, etwas Materiellem (Hartem) und in letzter Konsequenz mit dem Tod verknüpfen kann. Diese beiden an einen topographischen Ort, Edgehill, gebundenen *input spaces* repräsentieren oppositionelle Räume, deren *inputs* auf der einen Seite die Idee von Frieden sowie Harmonie transportieren und auf der anderen Seite Krieg und Zwietracht darstellen. Wenn nun die beiden Räume in der Vorstellung des Rezipienten auf einen *blended space* projiziert werden und man erst einmal ausklammert, dass es sich einerseits um gegenwärtige Aufnahmen und andererseits um die Vergangenheit darstellende Reenactment-Sequenzen handelt, sind folgerichtig diese Schlüsse zu ziehen: Speeds lebhaftere Vorstellung von einem Britannien voller Frieden, Einheit und Harmonie – konkretisiert in einem Eden gleichenden Edgehill – wird von der harten bzw. tristen *schwarz auf weißen* Realität einer todbringenden Schlacht voller Zwietracht bei Edgehill eingeholt. Dieser Vorgang ist eine klare Abweichung von der durch Speeds Vision aufgebauten Norm. Darüber hinaus weist der Anfang der Episode den Ort Edgehill mit Hilfe der medialen Darstellung als Erinnerungsort

aus. Auch wenn in den gegenwärtigen Einstellungen von Edgehill, die auch zur Veranschaulichung von Speeds Vision verwendet werden, keine Spur von einer vergangenen Schlacht zu erahnen ist, sorgen die dargelegten Überblendungen sowie die schwarzweißen Reenactment-Sequenzen dafür, dass der wahre historische Anlass klar wird. Dadurch wird auch deutlich, warum Edgehill den Status eines Erinnerungsortes hat. Letztendlich stellt Edgehill sich nicht als der (ursprüngliche) Ort heraus, von dem man ein weiteres Eden erblicken konnte/kann, sondern gewissermaßen als Ursprungsraum einer Katastrophe bzw. eines Bürgerkrieges. Mit Hilfe von biblischen Topoi fasst Schama dies zusammen, indem er bemerkt, dass bei Edgehill Eden zu Golgatha wurde. Solch eine Wahl von Begriffen erweckt den Anschein, es habe eine Art Sündenfall vorgelegen. Übrigens scheint Golgatha bzw. „Schädelhöhe“ (Mt 27,33, Mk 15,22,[Lk 23,33,] Joh 19,17) – der Ort der Kreuzigung Jesu Christi – in der christlichen Überlieferung eine Stätte des Endes zu sein, aber gleichzeitig mit Blick auf die Auferstehung einen Neuanfang zu implizieren. Entsprechend ist anscheinend auf der Diskursebene auch ein Dualismus bei diesem topographischen Raum inhärent, da er in Speeds Vision erst ein Ursprungsraum (d. h. Eden) ist, der sich dann als Ursprungsraum einer Katastrophe (d. h. des Bürgerkrieges) manifestiert. Außerdem ist Edgehill in der Episode ein Raum, der mit dem Tod verbunden werden kann. Gleichzeitig verkörpert er sowohl den Beginn des bewaffneten Bürgerkrieges als auch neben anderen Aspekten den Anfang der Narration.

Nach den besprochenen Szenen folgen weitere in Schwarzweiß gehaltene historische Rekonstruktionen unter anderem von aufeinander schießenden, sich mit ausgefahrenen Langspießen fortbewegenden sowie gegeneinander kämpfenden frühneuzeitlichen Soldaten und noch eine Szene mit einem toten am Boden liegenden Soldaten. Währenddessen berichtet Schama von den Jahren nach 1642: „Over the next long years, the nations that both James and Charles yearned to bring together would tear each other apart in murderous civil wars. Hundreds of thousands of lives would be lost in battles, sieges, epidemics and famine“ (02:07-23). Zum einen untermauern diese Passagen den Status von Edgehill als Erinnerungsort im Zusammenhang mit dem Beginn der Nationen auseinanderreisenden Bürgerkriege in Britannien. Er ist mit anderen Worten der topographische Ursprungsraum dieser jahrelang andauernden und mörderischen Kriege. Zum anderen wird John Speeds Vorstellung von einem vereinigten Britannien nun mit der Sehnsucht der beiden Stuartmonarchen James I und Charles I in Verbindung gebracht, deren Sehnen aber ähnlich wie Speeds Vision durch die Bürgerkriege zunichte gemacht wurde. Generell geht die Narration an diesem Punkt vom Speziellen (d. h. der Schlacht bei Edgehill) oder von der Mikroebene auf eine Makroebene über. Das geschieht auch in der nächsten Sequenz, als Schama in legerer Kleidung auf einem Abhang von Edge-

hill entlang schreitet und mit dem Gesicht zur Kamera gewendet über die Auswirkungen des Bürgerkrieges referiert, der jeden Teil Britanniens umfasste und Gemeinschaften auf nationaler wie lokaler Ebene auseinanderriss (vgl. 02:37-49). Somit zerstörte der Konflikt eine vorher bereits hergestellte Stabilität. Am Schluss der Eingangssequenz, wenn Schama, ohne noch in die Kamera zu sprechen, weitergeht, wartet er aus dem Off mit einem Ausblick auf: „At the end of it all, there would be a united Britain as the Stuarts had hoped, but it would not be a united kingdom, it would be a united republic“ (03:00-11). Im letzten Teil dieses Satzes wird in einer schwarzweiß gehaltenen Naheinstellung der obere Bereich des Gesichtes eines faltigen Mannes mit geöffneten Augen gezeigt. Durch diese Einstellung wird metaphorisch auf John Speeds Vorstellung zu Beginn der Eingangssequenz und die erwähnte Sehnsucht der Stuartmonarchen angespielt, denn die geöffneten Augen stehen wohl für eine Visionsidee. In der Eingangssequenz der nächsten Episode „Revolutions“ begegnen dem Rezipienten bei der Darstellung der Exekution Charles' I auch mehrere Gesichter mit weit geöffneten Augen. Sie haben vermutlich die gleiche Funktion wie die geöffneten Augen am Ende dieser Eingangssequenz, insofern sie auf etwas Visionäres verweisen. Hierfür ist das englische Wort *vision* (dt. Vision, Vorstellung; Sehvermögen; Weitblick) entscheidend. Das faltige Gesicht kann man außerdem als eine Andeutung für die Anstrengungen oder die harte Zeit auf dem Weg zur Vollendung der real werdenden Vision eines vereinigten Britanniens (d. h. eine vereinigte Republik) auslegen. Aufgrund der SchwarzweißEinstellung der oberen faltigen Gesichtshälfte des Mannes wird daneben metaphorisch bzw. implizit der Unterschied zu der „farbigen“ und „blühenden“, aber sich nicht realisierenden Vision Speeds und der Stuarts angedeutet.

Bei dieser Gelegenheit scheint eine Erläuterung zu der eben durchgeführten Interpretation im Hinblick auf das *blending* angemessen. Zur visuellen Präsentation von Speeds Vision gebraucht die Eingangssequenz – wie bereits erwähnt – gegenwärtige Aufnahmen von Edgehill. Der Gegenwartsbezug könnte als ein zusätzliches Element dem *input space* zugeordnet werden, der Speeds Vorstellung umfasst. Diese Sachverhalte und Annahmen ermöglichen den folgenden Interpretationsansatz: Die Vision eines friedlichen und vereinigten Großbritanniens ist in der Gegenwart erfüllt. Ein anderer Interpretationsansatz wird mit Verweis auf die zum zweiten *input space* gehörenden schwarzweißen Reenactment-Sequenzen möglich. Interessanterweise ähneln die schwarzweißen Aufnahmen der Kampfhandlungen sowie die Szenen allgemein nicht selten Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg. Dieser Krieg ist anscheinend gerade in Bezug auf das kollektive Gedächtnis Großbritanniens bedeutend: „The First World War has been mythologized as the final death blow to the genteel, Victorian-inherited Englishness with which Britishness, until then, was still usually equated“ (Korte

2002: 12). Es ist in diesem Zusammenhang wichtig anzumerken, dass der Erste Weltkrieg mit der Etablierung des Kinos als Massenmedium zusammenfiel und daher der erste aller zukünftigen Kriege war, der von den nachfolgenden Generationen hauptsächlich durch bewegte Bilder erinnert wurde, obwohl es nicht der erste filmisch festgehaltene Krieg war (vgl. Sternberg 2002: 201-202). Die Kriegsjahre wirkten sich auf die Psyche und die Moral der britischen Bevölkerung aus und sowohl die erst einsetzende weit verbreitete Popularität als auch die anschließende Unbeliebtheit des Krieges hingen mit der Einbeziehung der ganzen Bevölkerung sowie des ganzen Gesellschafts- und Wirtschaftsgefüges in diesen totalen Krieg zusammen (vgl. Morgan 2009: 525, 527). Gerade der Hinweis auf die traumatischen Auswirkungen und die Verstrickung der ganzen Bevölkerung in den Krieg sind ausreichend, um ein paar Bezugspunkte zum Bürgerkrieg im 17. Jahrhundert herzustellen. In den Ersten und Zweiten Weltkrieg waren britische Zivilisten in einem Ausmaß verwickelt, welches seit den Bürgerkriegen des 17. Jahrhunderts unbekannt war (vgl. Korte 2002: 12). Bei den gezeigten Schlachtszenen in der Episode offenbart sich allerdings ein Paradoxon. Wenn man davon ausgeht, dass eine Ähnlichkeit zwischen Aufnahmen von Kampfhandlungen des Ersten Weltkrieges und den gezeigten Kampfszenen besteht, muss man sich vergegenwärtigen, dass die weit zurückliegenden Kämpfe des 17. Jahrhunderts, in dem die Erfindung von filmischen Aufnahmegeräten noch weit entfernt war, mit Filmmaterial des erst viel später stattgefundenen Krieges (bzw. des ersten mit Hilfe von Filmaufnahmen erinnerten Krieges) nachgestellt werden. Folglich scheint das Konzept der Prämediation in diesem Fall nicht anwendbar. Die Simulation einer historischen Medientechnik wertet daneben die Geschehnisse aus der Frühen Neuzeit in ihrer vermeintlichen Faktizität auf. Nach dieser ausführlichen Analyse der Eingangssequenz soll in den nächsten Abschnitten die weitere Ereignisstruktur der Episode untersucht werden.

Der wieder mit legerer Kleidung vor Edgehill stehende und in einem *medium/American shot* zu sehende Schama macht in der ersten Szene nach dem Vorspann einige bemerkenswerte Aussagen:

The civil wars were not just an unfortunate accident [...].They were, in fact, that most un-British event, a war of ideas, ideas that mattered deeply to contemporaries because at the heart of them was an argument about liberty and obedience. That argument became lethal here at Edgehill, and it would echo for generations down through British history, and as a matter of fact, that argument has never really gone away. (03:50-04:19)

Indem er explizit verneint, die Bürgerkriege als einen unglücklichen Unfall zu bezeichnen, wird bei der Erklärung des Zustandekommens des Ereignisses – wie laut Müller durch die gesamte Doku-Serie hindurch (vgl. 2013: 315) – der Zufall ausgeschlossen und von Schama stattdessen eine Unvermeidbarkeit des historischen Ereignisses suggeriert. Die Vorstellung von der Unvermeidbarkeit des Konflikts ist ein Merkmal der Whig-Interpretation der Ge-

schichte wie auch der marxistisch oder soziologisch orientierten historischen Ansätze (vgl. z. B. Edwards 2001: 258). Da der Krieg mit einem „Krieg der Ideen“ gleichgesetzt wird, im weiteren Verlauf die Ursachen kaum in frühneuzeitlichen Varianten von Klassenkämpfen gesucht werden und ökonomische, politische oder soziale Sachverhalte vor dem Hintergrund der genannten Streitfrage eine eher beiläufige Rolle spielen, ist in der Analyse dieser Episode eher die Whig-Interpretation von Belang. Die Vorstellung der Unvermeidbarkeit des Konfliktes wird ebenso durch Schamas Aussagen kurze Zeit später untermauert: „The countdown to the civil wars started now, though nobody heard it. It was a countdown that could have been stopped time and time again, but the ticking grew louder and louder until by 1642 it would be deafening“ (07:39-53). Auch wenn im Vorfeld Anzeichen für die Bürgerkriege wohl existierten, was diese Passagen auch andeuten, und der stetig lauter werdende Countdown immer wieder hätte gestoppt werden können, vernahm niemand diese Signale. In die Interpretation müssen die währenddessen zu sehenden Schwarzweißaufnahmen von aufziehenden und die Sonne ein wenig verdeckenden Wolken einbezogen werden.¹⁴ Die aufziehenden Wolken symbolisieren anscheinend das Aufziehen der Bürgerkriege. Insofern wird die Entstehung der Bürgerkriege in diesen Szenen visuell in die Nähe von etwas Natürlichem gerückt.¹⁵ Solche Anspielungen bekräftigen in der vorliegenden Episode die Idee von einer Unvermeidbarkeit des Konfliktes und deuten auf eine Verwendung eines erinnerungskulturellen Schemas der Whig-Interpretation hin.

Genauer gesagt spricht Schama in Bezug auf die Bürgerkriege von dem „unbritischsten“ Ereignis – nämlich einem Krieg von Ideen. Ihm zufolge waren die Ideen für die Zeitgenossen von tiefer Bedeutung, weil der Kernpunkt hier ein Streit über Freiheit und Gehorsam war, welcher bei Edgehill in gewisser Weise tödlicher Ernst wurde, durch die britische Geschichte seinen Widerhall fand und nie wirklich verschwunden ist. Schama beschreibt Edgehill als eine Art Kulminationspunkt dieses Streits, an dem er zu einem tödlichen Krieg ausartete. Zugleich ist dieser topographische Raum nicht als Endpunkt zu verstehen, da angedeutet wird, dass dieser Streit fortbesteht.¹⁶ Im Verlauf der Episode wird die unter anderem bei Edgehill begonnene Narration nach der Darstellung der Entstehung des Bürgerkrieges passenderweise zu diesem Ort zurückkehren, um dann mit der Präsentation des bewaffneten Kampfes sowie dem Schlussteil fortzufahren. Darüber hinaus fällt in Schamas Aussagen das

¹⁴ Diese Einstellung wurde schon im vorigen Unterkapitel als Elaboration ausgewiesen.

¹⁵ Ähnliches ist in der zwölften Episode „Forces of Nature“ zu beobachten, in der neben anderen Sachverhalten die Französische Revolution thematisiert wird und Natur im Kontext einer revolutionären Kraft auftritt.

¹⁶ Wenn man die anderen erwähnten Aspekte berücksichtigt, ist er nicht nur Kulminationspunkt, sondern, was die Darstellung in dieser Episode angeht, auch der Ort des Auftakts des bewaffneten Kampfes und neben anderen Aspekten Startpunkt der Narration.

zentrale Oppositionspaar „Freiheit vs. Gehorsam“ auf. Dieser Gegensatz hat hinsichtlich der in der Folge definierten semantischen Räume eine große Bedeutsamkeit und wird schon in der folgenden Sequenz in einen Kontext eingegliedert. In ihr vernimmt der Zuschauer gleich im Anschluss an Schamas Kontextualisierung ein Zitatfragment von, wie sich anschließend herausstellt, dem zu damaliger Zeit im Exil lebenden Republikaner Edmund Ludlow: „To the survivors, looking back, the issue was simple. „Whether the king should govern as a god by his will and the people governed by force as beasts, or whether the people should be governed by their own consent““ (04:22-38). Bei der Kontextualisierung des remedialisierten Zitatfragments bezieht sich Schama auf die zurückblickenden Überlebenden. Dies verleiht der nachfolgenden Aussage Authentizität und unterstreicht die Wichtigkeit der vermittelten Sachverhalte für die Zeitgenossen. Damit greift Ludlow eine Bemerkung aus Schamas vorheriger Beschreibung über den Charakter der Bürgerkriege auf, als dieser die Bürgerkriege als Krieg der Ideen und die Ideen als bedeutend für die zeitgenössischen Menschen bezeichnete. Auf diese Weise werden die durch das Zitat Ludlows zu Tage tretenden Sachverhalte nicht als eine retrospektive Interpretation von Historikern ausgewiesen, sondern mit zeitgenössischer Relevanz versehen. Während das Zitat Ludlows vernehmbar ist, sind einige in Schwarzweiß gehaltene Einstellungen und besonders Naheinstellungen von Gesichtern von Menschen zu sehen, die einen in der frühen Neuzeit typischen Hut tragen. Als dagegen vom König die Rede ist, erscheint Anthony van Dycks Gemälde *Charles I in Three Positions* in Farbe. Dadurch kann man den Begriff „Gehorsam“ eher dem im ersten Teil des Zitatfragments erwähnten König zuordnen, während der Oberbegriff „Freiheit“ mehr zu dem zweiten Teil des Fragments passt und eher den Personen in den schwarzweißen Szenen zugeschrieben werden kann. Es besteht dementsprechend an dieser Stelle die Möglichkeit, dem von Schama anfangs aufgestellten Oppositionspaar langsam Elemente und Entitäten zuzuweisen. Dieses gestattet dem Rezipienten, den thematisierten Konflikt schematisch zu erschließen und relativ mühelos die sich auf das Oppositionspaar „Freiheit vs. Gehorsam“ beziehenden topologischen bzw. semantischen Räume zu definieren. Mit anderen Worten kann der Rezipient mit der Hilfe von visuellen wie textuellen cues im Laufe der Narration die beiden Schemata (d. h. Freiheit und Gehorsam) mit Elementen in Verbindung bringen, so dass die schematisch aufbereiteten semantischen Räume ein Verstehen der Ereignisstruktur gewährleisten.

Diese Sequenz etabliert zu einem gewissen Grad auch schon einen visuellen Code für den weiteren Verlauf der Darstellung. So zeigen sich vornehmlich die Vertreter des House of Commons sowie später die Puritaner in den schwarzweißen Aufnahmen, während der König und seine Anhänger eher durch Gemälde, Bilder in Farbe oder im Zusammenhang mit Bild-

nissen inszeniert bzw. zum Thema gemacht werden. Das korrespondiert ferner mit dem schließlich aufgebauten Gegensatz zwischen Bild und Wort. Bereits in der sechsten Folge „Burning Convictions“, in der als ein Hauptthema die „Englische Reformation“ behandelt wird, ist das ein zentrales Oppositionspaar. Charles I verkörpert das Bildliche, was in dem Banqueting House verdeutlicht wird. Dort präsentieren Rubens' Deckengemälde, so wird in Schamas Narration klar, seinen Vater James I als Garant für Frieden und Prosperität. Er wird zudem als eine Art Gott, der in den Himmel getragen wird, und als König Solomon, dem die Kronen von England und Schottland offeriert werden, dargestellt. Sie veranschaulichen James und auch Charles' Vorstellungen vom Königtum und ihre Vision generell. All diese Aspekte ermöglichen dem Zuschauer einen Brückenschlag zu der Vision in der Eingangssequenz. Aus einer Szene, in der sich Schama im Banqueting House befindet, ist außerdem herzuleiten, dass dieses Gebäude mit seiner Kunst im Barockstil sowie seinen starken Allegorien nicht recht nach England gehört, sondern eher ein in dieses Land transplantiertes Teil Italiens ist. Es ist dementsprechend eine topographische Lokalität, die einem semantischen Raum angehört, an dem das Konzept des Gehorsams zum Vorschein kommt und der König der Hauptrepräsentant dieser Sicht ist. Im selben Kontext äußert Schama außerdem: „The Banqueting House was Charles's absolutist dreamland. It was here that Charles could act out the grandest of his fantasies, that his three kingdoms, England, Scotland and Ireland, were finally yoked together in harmony under the ruler who was firm but just“ (16:31-49). Bilder oder generell Charles' Vorstellungen werden folglich mit Fantasien und mit Träumen in Beziehung gesetzt, während Wörter mit etwas Realem, Bodenständigem und etwas Greifbarem verknüpft werden:

[U]nlike the invitingly soft scenery of Rubens's fantasy kingdom, words were hard things, black and white things. And in the hands of wordsmiths, lawyers, preachers, printers, they had a razor-sharp edge that would cut right through all that Stuart mush about British union and bring the playground of the gods crashing to the ground. (18:13-36)

Folgerichtig sind Wörter („*black and white things*“) Elemente der semantischen Teilräume, die sich im Verlauf der Episode konstituieren. In diesen tauchen oftmals in schwarzweißen Szenen neben anderen die Mitglieder des *House of Commons* oder die Puritaner als Repräsentanten auf, welche das Konzept der Freiheit repräsentieren.

Nach dem aufgeführten Zitat Ludlows ergänzt Schama aus dem Off, dass dieselbe Stimme über die Jahrhunderte hinweg und in Revolutionen (d. h. im Amerika des Jahres 1776 sowie im Frankreich des Jahres 1789) gehört worden ist. Hiermit wird von der Narration wieder an den bereits aufgeführten Kommentar Schamas über den Charakter der Bürgerkriege kurz nach dem Vorspann angeknüpft. Die Ideen waren also nicht nur für das Britannien des 17. Jahrhunderts relevant, da sie durch die Geschichte hindurch und nicht nur in Britannien, sondern auch in den Revolutionen in Amerika und Frankreich zum Tragen kamen. In diesem

Sinne erhält Britannien außerdem den Status, die Keimzelle der Revolutionen gewesen zu sein. Darauf spielt Schama ebenfalls bei der nächsten Sequenz aus dem Off an, während dem Zuschauer gegenwärtige Bilder der Houses of Parliament und dem Denkmal von Oliver Cromwell davor geboten werden: „It goes against the grain, doesn't it? A bit embarrassing, not to say painful, to be thought of as the fountainhead of revolutions. It's not very British. All that shouting, all that Bible waving, all that killing“ (04:59-05:12). Auch in diesem Falle lässt sich ein Rückgriff auf von ihm erwähnte Punkte in seinen Ausführungen direkt im Anschluss an den Vorspann feststellen, denn währenddessen hat er die Bürgerkriege bzw. den damit zusammenhängenden Krieg der Ideen ja als das „unbritischste“ Ereignis benannt. Britannien steht anscheinend nicht im Ruf, revolutionär zu sein, die Keimzelle von Revolutionen darzustellen oder irgendetwas mit Revolutionen zu tun zu haben. Allerdings weichen die Aussage und besonders das im Laufe der Episode Dargestellte von dieser Vermutung ab. Wegen dieser Abweichung wird den in der Folge dargestellten Ereignissen wie den Bürgerkriegen ein besonderer Grad an Ereignishaftigkeit und eine Art Initialcharakter bzw. der Charakter eines Initialereignisses zugeschrieben. Obwohl Cromwell erst gegen Ende der Narration eingeführt wird, ist es für den Rezipienten nicht kompliziert, während dieser Sequenz eine Verbindung zwischen visuellen (d. h. den gegenwärtigen Aufnahmen vom Denkmal Oliver Cromwells vor den Houses of Parliament) und textuellen Informationen herzustellen. Mit Hilfe seines kulturellen Wissens – ganz zu schweigen von dem kurze Zeit später vorkommenden Hinweis Schamas auf das Zustandekommen einer „echten parlamentarischen Monarchie“ – ist der (britische) Rezipient wohl in der Lage, die Bedeutung des Parlaments und Oliver Cromwells im Bürgerkrieg sowie – im Sinne der Narration – während der Revolution einzuschätzen. Es ist aus diesem Grund kein Text-Bild-Widerspruch, sondern eine Elaboration vorzufinden.

In diesem Moment versucht die Doku-Serie anscheinend, ein bestimmtes geglaubtes Wissen zu korrigieren. Auch der Titel der Episode wird diesem Anliegen gerecht. „The British Wars“ ist nämlich eine Modifikation oder vielleicht eine Korrektur des in der früheren Geschichtsschreibung üblichen Begriffs „The English Civil War“. Die Verwendung des Titels „The British Wars“ erweckt dazu den Eindruck, eher ein Schema des *revisionism* zu verfolgen. Solche Gesichtspunkte dürfen allerdings nicht über die ebenfalls festzustellende Tendenz, traditionelle historiographische Schemata zu benutzen, hinwegtäuschen. Zutreffende Beispiele dafür sind die Anspielung auf eine Unvermeidbarkeit des Konfliktes und (vielleicht) auch der Umstand, von einer Art Revolution in England oder Britannien¹⁷ auszugehen. Es

¹⁷ Es wäre ungenau, den Begriff der Revolution in diesem Kontext allein der traditionelleren Historiographie zurechnen zu wollen, denn auch in neueren Publikationen wird der revolutionäre Charakter betont (vgl. z. B.

sind demgemäß zweifellos Versatzstücke der traditionellen Geschichtsschreibung – in diesem Fall speziell der Whig-Interpretation¹⁸ (d. h. die Vorstellung von der Unvermeidbarkeit des Konflikts, einem Krieg der Ideen, der Puritanischen Revolution) – anzutreffen. Aufgrund des gleichzeitigen Gebrauchs von revisionistischen Elementen und Komponenten der traditionellen Historiographie wie in der gesamten Doku-Serie sind Bezeichnungen wie „postmoderne Darstellungsweise“ oder, was Schama angeht, „revisionistischer Whig“ nicht völlig unangemessen. Es sollte dabei aber nie die im Prinzip traditionelle Erzählweise Schamas vergessen werden (vgl. Müller 2013: 315). Auf jeden Fall misst Schama den Bürgerkriegen eine große Bedeutung zu, indem ihm zufolge von einer Verirrung nicht die Rede sein kann und er in einer Art Vorausblick aus dem Off die Bürgerkriege als die Feuerprobe der modernen britischen Geschichte ausweist, aus der eine echte parlamentarische Monarchie entstand (vgl. 05:21-34).

In den nachfolgenden Sequenzen legt Schama die Situation nach Charles' Krönung (im Alter von 24 Jahren) und eine Charakterisierung des Königs dar. Diese Informationen helfen dabei, den mit dem Konzept des Gehorsams verbundenen semantischen Raum zu definieren und die dargestellten Ereignisse besser zu fassen. Laut Schama konnte niemand ahnen, dass zwischen der Krone und dem Parlament ein Krieg ausbrechen würde, da keine Nachfolge seit über zwei Jahrhunderten so unbedroht war wie diese. Mit anderen Worten macht er auf die Unwahrscheinlichkeit eines Krieges aufmerksam, was an die Argumentation des Historikers John Morrill erinnert, der zu den *revisionists* zählt. Dadurch wird gewissermaßen der Grad der Ereignishaftigkeit beim später dargestellten Ausbruch des Krieges erhöht. Vor allem die Wahl der von sakraler Musik begleiteten Einstellungen von Westminster Abbey, die Reenactment-Szene mit dem die Krone haltenden (Erz-)Bischof und die Aufnahme von dem Stuhl Edward des Bekenner fallen visuell auf. Über die letzten beiden Einstellungen wird eine Nahaufnahme mit dem sich über die Umstände der Krönung äussernden Schama gelegt. Die Reenactment-Szene mit dem Bischof wurde bereits in einer vorigen Folge gebraucht. Generell deuten diese Szene und das Zeigen des Stuhles von Edward dem Bekenner (geschichtliche) Kontinuität an, mit der die englische/britische Monarchie ohnehin assoziiert wird.

Braddick 2008: 591-592). Auch der den *revisionists* zugeordnete Historiker John Morrill gebraucht den Begriff in diesem Zusammenhang.

¹⁸ Hierbei müssen auch die soziologisch bzw. marxistisch orientierten Ansätze (z. B. Christopher Hills Verwendung des Begriffs der Englischen Revolution) erwähnt werden. Man darf aber nicht vergessen, dass bestimmte Elemente dieser Ansätze mit Aspekten des Whig-Ansatzes in Kombination auftraten (siehe oben).

Nachdem ein Unterschied zwischen den in Portraits zu sehenden Charles und seinem Vater James I in der Wahrnehmung der Zeitgenossen herausgestellt worden ist¹⁹, lenkt Schama die Aufmerksamkeit auf Besonderheiten von Charles, als das berühmte Gemälde van Dycks gezeigt wird, auf dem er in einer Rüstung auf einem kräftigen Pferd sitzt: „[F]or those who were paying attention, there was something ominously distant about this small man on a big horse, too lofty to bother with a coronation procession“ (06:28-37). Dies ist schon eine Andeutung auf seine Abgehobenheit und darauf, dass er die Rolle des Königs nicht auszufüllen vermochte. Einer seiner Glaubenssätze wird daraufhin erwähnt: Er glaubte, Könige wären kleine Götter auf Erden. Darüber hinaus hielt er sich nach Schama für den „Vater der Nation“ und er war wie jeder Vater des 17. Jahrhunderts der Ansicht, er wäre für das Wohl der Familie verantwortlich. Im Gegenzug erwartete er strikten Gehorsam. Durch diese Information fällt es dem Zuschauer leicht, das Konzept des Gehorsams mit dem König zu verbinden. Wegen dieser *cues* in der Narration sind neben der Vorstellung des Gehorsams noch andere Merkmale Charles' I ableitbar. Er vertritt nämlich offenbar theokratische, patriarchalische und autokratische Prinzipien. In dieser Episode gelingt die Vermittlung dieser Merkmale ohne Rückgriff oder Erwähnung des Gottesgnadentums, sondern vielmehr durch die ihm zugeschriebene Vorstellung, Könige seien kleine Götter auf Erden, sowie die Vorstellung vom Familienvater. Um diese Vorstellung zu veranschaulichen, wird dem Rezipienten ein Gemälde gezeigt, indem der darauf abgebildete Charles erst auf der einen Seite von der Kamera eingefangen wird, bevor auf eine Frau und ein Kind auf der anderen Seite des Bildes geschwenkt wird. Dass es sich bei diesen beiden Figuren um Charles' Ehefrau und eines seiner Kinder handelt, lässt sich problemlos aus dem Zusammenhang zwischen dem Bild und den Bemerkungen Schamas herleiten, obwohl diese erst später in der Narration erwähnt werden. Es ist interessant, wie hier in der Darstellung wieder von einer Mikroebene (der Familie) auf eine Makroebene (die Nation) geschlossen wird bzw. zur Darlegung von Charles' Überzeugung, Vater der Nation zu sein, eine Parallele zwischen den beiden Ebenen gezogen wird. Bei der dann thematisierten Sicht von Charles auf das Parlament wird seine autokratische Haltung bestätigt: „Of course, like James before him, he would listen to the people through their representatives in Parliament, but only when he chose and only on matters he saw fit to be discussed“ (06:57-07:08).²⁰ Der hier angedeutete Eindruck eines Monarchen mit problematischen Einstellungen

¹⁹ Die Ausführungen dazu lauten wie folgt: „Charles may have been smaller than life, long faced, painfully formal, private to the point of being secretive, a stickler for decorum, as cool, as still and as pallid as marble, but to many this was actually rather a welcome contrast with his father, James, who'd been loud-mouthed, pedantic and uncouth“ (06:03-23).

²⁰ Als visuelle Grundlage für ein paar Einstellungen dienen hierbei zum einen ein Holzschnitt vom so genannten *Short Parliament* mit dem König, der in der Mitte eines Saales sitzt, und den Parlamentariern ringsherum (einige

entspricht sowohl der Whig-Perspektive als auch der Ansicht der *revisionists*. So konstituiert sich ein mit dem Konzept des Gehorsams verbundener semantischer Raum mit dem König als Hauptrepräsentanten der topologischen Ordnung.

In der folgenden Sequenz wird sofort der gegenüberliegende semantische Raum gebildet. Man erkennt in der ersten schwarzweiß gehaltenen Szene Männer mit ernstem Gesicht und in frühneuzeitlicher Kleidung bzw. mit Hut und dunklem Mantel, die in der frontal auf sie ausgerichteten Einstellung nacheinander durch eine Art Gartengewölbe bzw. einen Gartentunnel²¹ schreiten, bevor Naheinstellungen von einem Dokument, Aufnahmen aus früheren Episoden, die offensichtlich mittelalterliche Gegebenheiten (z. T. Kampfszenen mit Rittern) darstellen, und wieder eine schwarzweiß gehaltene Einstellung zu sehen sind. In dieser letzten Einstellung werden von der auf dem Boden positionierten Kamera ein aufrecht stehender Mann mit Hut, dunklem Mantel, einem langen Stab/Gehstock und ein kahler Baum im Hintergrund abgebildet. Währenddessen sind eine schnelle Streichermusik und folgende Äußerungen Schamas zu vernehmen:

But the House of Commons was filled with historians and lawyers, and for them Parliament was not simply a matter of royal convenience. Ever heard of Magna Carta? For these men, parliamentary history, the history they were reading and writing, was an ongoing epic of liberty, and they were the keepers of the flame. (07:14-36)

Diese Sequenz transportiert verschiedene Konzepte auf visueller und textueller Ebene. Zuerst wird das Konzept der Freiheit an die Mitglieder des House of Commons geknüpft. Die Szenen mit den voranschreitenden Männern sowie den Aufnahmen aus den vorangegangenen Episoden zusammen mit der musikalischen Begleitung erzeugen ein Gefühl der Dynamik sowie die Vorstellung von etwas Progressivem. Solch ein Gefühl wird außerdem durch Phrasen wie „ongoing epic of liberty“ ausgelöst. Es wird trotzdem mit dem Bezug auf die Magna Carta und den Szenen aus vorigen Episoden eine Vorstellung von (geschichtlicher) Kontinuität vermittelt. Hier ist eine Parallele zu den Einstellungen von Charles' Krönung zu ziehen. Aus dem weiteren Verlauf geht ferner hervor, dass sowohl der König als auch die Parlamentarier oder die beiden unterschiedlichen semantischen Räume kontinuierlich auf ihren Positionen verharren. Somit generiert die Darstellung in dieser Episode bezüglich beider Räume einerseits eine geschichtliche Kontinuität und andererseits eine Kontinuität im Hinblick auf die unterschiedlichen Positionen. Im Übrigen benutzt die Darstellung häufig, wenn die Parlamentarier erwähnt werden, schwarzweiße Nahaufnahmen oder allgemein schwarzweiß gehalten

von ihnen werden in einer Naheinstellung gezeigt) und zum anderen ein Portrait von ihm. Auch wenn der Holzschnitt des *Short Parliament* (von 1640) durch das Zeigen in diesem Zusammenhang gewissermaßen „zweckentfremdet“ wird, kann die Position des Königs im Zentrum dieses Bildes unter anderem als visuelle Untermauerung für seine autokratische Haltung interpretiert werden.

²¹ Der parlamentarische Raum wird also mit etwas Natürlichem assoziiert, während der König mit etwas Artifiziellem verknüpft wird.

tene Szenen von den in der oben erwähnten Sequenz auftauchenden Männern.²² Dadurch wird die Vorstellung von Kontinuität visuell aufrechterhalten. Solch eine Charakterisierung der Parlamentarier und die Vorstellung der Kontinuität im Zusammenhang mit dem sich aufbauenden Oppositionsschema königlicher Raum vs. parlamentarischer Raum ist charakteristisch für die Whig-Interpretation. Folglich scheint es berechtigt zu sein, in diesem Fall erneut die Verwendung eines erinnerungskulturellen Schemas des Whig-Ansatzes anzunehmen.

Man hat bei den Parlamentariern außerdem den Eindruck, als ob diese Mitglieder des House of Commons ebenfalls „zurückblicken“ und etwas Bewahrendes verkörpern. Die Verbindung der verschiedenen Konzepte (d. h. progressiv/dynamisch vs. kontinuierlich/bewahrend) kommt treffend in der Phrase „keepers of the flame [of liberty]“ zum Ausdruck, die sich auf die Mitglieder des House of Commons bezieht. Insgesamt wird das von den Whig-Historikern im 19. Jahrhundert entworfene historiographische Bild von progressiven Parlamentariern und statischen/anti-progressiven Royalisten angedeutet. Offenkundig etabliert sich an dieser Stelle der an das Prinzip der Freiheit geknüpfte semantische Raum, in dem die Parlamentarier die Hauptrepräsentanten sind. Gerade hinsichtlich der Funktion des Parlaments scheint dieser Raum in Opposition zum Raum des Königs mit seiner autokratischen Haltung zu stehen. Die Basis für den dargestellten Konflikt, der als eher unvermeidlich aufbereitet wird, ist somit gelegt. Passenderweise folgt sodann die bereits behandelte Einstellung mit den sich zusammenbrauenden Wolken und Schamas Kommentar, dass der Countdown zu den Bürgerkriegen nun begann und der Auslöser dieses Countdowns Geldbeschaffung war.

Vor der Darstellung des Streits zwischen dem König und den Parlamentariern oder den beiden semantischen Räumen wird dieser Konflikt kontextualisiert: „One of the first things this young king did was declare war on Spain, and nothing was more ruinously expensive than foreign war. There was the added complication that in England, even little gods on earth had to go cap in hand to Parliament for the money to fight“ (08:01-18).²³ Normalerweise sind die beiden Länder zwei verschiedene, an jeweils eine Topographie gebundene semantische Räume. Der Krieg zwischen den beiden Ländern wird aber nicht semantisiert, so dass er in der Narration relativ bedeutungslos ist. Darüber hinaus wird auf Charles' Intention hingewiesen, ein christlicher Krieger zu sein. In diesem Kontext erwähnt Schama dessen verstorbenen Bruder Henry, der eigentlich König hätte werden sollen und dessen Rüstung an Charles

²² Als das vorhin angeführte Zitatfragment des Republikaners Ludlow von einem Sprecher verlesen wird, ist das auch der Fall.

²³ Dabei handelt Schama den Krieg auf dem Kontinent – den Dreißigjährigen Krieg (1618-48), der nicht benannt wird – ab.

ging. Als letzterer Sachverhalt angesprochen wird und der Zuschauer eine Aufnahme mit niedergelegten Rüstungskomponenten und einem Schwert sieht, merkt Schama an, dass diese Rüstung zu groß für Charles war. Dies ist ein weiterer Hinweis auf Charles' Unvermögen, die Rolle des Königs auszufüllen. Im Hinblick auf den Krieg mit Spanien stimmte laut Schama das Parlament nur einem kurzfristigen Vertrag zu. Es misstraute dem von Charles gewählten Kommandanten, dem Duke of Buckingham, dessen gemeinsame Reise mit Charles, um die spanische Infanta zu umwerben, schon vorher nicht von Erfolg gekrönt war. Für Charles war Buckingham, der schon ein Vertrauter seines Vaters gewesen war, ein Idol, während er für das Parlament als schöner Emporkömmling galt und beim Rest des Hofes verhasst war.²⁴ Scheinbar ist dieses zum Vorschein kommende Unbehagen gegen einen engen Vertrauten von Charles eine Vorausdeutung auf die Einstellung der Puritaner und Parlamentarier gegenüber den später vorgestellten Vertrauten des Königs wie Erzbischof Laud oder Thomas Wentworth. Das Ergebnis war Folgendes: „So if Charles wanted a penny more, his darling had to go“ (11:05-09).

Charles ließ sich nicht darauf ein. Er entließ das Parlament im Jahre 1626 und trieb mit Hilfe von Zwangsanleihen selbst Geld ein. Schama zufolge war Charles der Ansicht, dass er dazu absolut legitimiert sei. Somit übergang er das Parlament und wer sich dem widersetzte, wurde bedroht und verfolgt. Zwei Widersacher starben sogar im Gefängnis. Das ist jedoch noch kein richtiges Ereignis im eingangs definierten Sinn, weil viele zahlten, auch wenn ihre Einwilligung aus Angst und Loyalität erfolgte. Sicherlich könnte man die Nichtberücksichtigung des Parlaments und die (Zwangs-)Maßnahmen schon als Normverletzungen von Seiten des Königs bezeichnen. Trotzdem zogen die Handlungen des Königs nur partielle Proteste nach sich. Während in einer Sequenz ein noch erhaltener Parlamentssaal aus der frühen Neuzeit gezeigt wird, bezeichnet Schama aus dem Off Charles' Maßnahmen als die höflichste Form des Drangsalierens (engl. „politest bullying“ [11:39-40]). So ist es nur eine relativ schwache Grenzüberschreitung. Nichtsdestotrotz – so ist es zumindest Schamas Anmerkungen zu entnehmen – steckte hinter der Bereitschaft vieler Leute, das Geld aufzubringen, keine Überzeugung.

Die *country gentlemen* kamen nun auch mit einer für den König gefährlichen Forderung: Eine Steuer könne ohne die Zustimmung des Parlaments nicht dem Gesetz entsprechen. Weil zusätzlich das Geld ausging, war der König gezwungen, im Jahre 1628 ein weiteres Parlament einzuberufen. An dieser Stelle wird unter anderem eine Überblendung mit einer Aufnahme eines noch erhaltenen Parlamentssaales und einer Reenactment-Sequenz präsentiert, in

²⁴ Schließlich verschwendete Buckingham, so Schama weiter, stümperhaft 240.000 Pfund bei einem Angriff auf Frankreich.

der ein erregter Mann in frühneuzeitlicher Kleidung und mit Hut zu erkennen ist und Schama aus dem Off sagt, dass Sprecher auf Sprecher das Podium zur Verteidigung der Freiheiten Englands betrat. Am Ende stand dann eine Liste von Beschwerden in einer *Petition of Right*, welche Charles, Schama zufolge, gnädigerweise bewilligte, um seinen geliebten Buckingham zu retten. Nicht unpassend wird in einer Nahaufnahme eine den Namen Charles schreibende Hand als visuelle Untermauerung der Bewilligung gezeigt. Letztendlich hält sich aber auch hier die Ereignishaftigkeit in Grenzen, denn obwohl das Vorlegen einer Liste mit Beschwerden als Grenzüberschreitung von Seiten des Parlaments gegen den König eingestuft werden könnte, muss man in der Darstellung zum Schluss kommen, dass Charles die *Petition of Right* ohne großen Widerstand bewilligte und die Liste der Beschwerden keine eingehende Erläuterung oder Semantisierung erfährt. Außerdem erledigte sich, wie Schama feststellt, gegen Ende des Jahres 1628 die recht geringe Chance, dass Charles die *Petition of Right* akzeptieren würde, als Buckingham zur nationalen Freude einem Attentat zum Opfer fiel, woraufhin der vor Traurigkeit wütende Charles das Parlament schloss. Danach wird noch auf den schon im oberen Kapitel erwähnten Protest des MP Sir John Eliot eingegangen. Nachdem Eliot kundtat, dass jeder, der ohne Zustimmung des Parlaments Steuern erheben würde, ein großer Feind und Verräter des Staates Englands wäre, wurde er von Charles wiederum als Verräter im Tower of London eingekerkert, wo er 1632 starb. Auch in diesem Falle kann lediglich eine sehr geringe Ereignishaftigkeit ausgemacht werden. Nur ein Repräsentant des Parlaments oder dieses semantischen Raums versuchte, den König herauszufordern, oder „überschritt eine Grenze“ mit dem Resultat, dass er gefangen genommen wurde. Diese kurze Episode verdeutlicht zu diesem Zeitpunkt in der Narration bloß Charles' Macht im Vergleich zum Parlament. Es sei angemerkt, dass bei der Erklärung der Entstehung der Schwierigkeiten in Britannien die skizzierten Spannungen in Folge der Kriege gegen Spanien und Frankreich sowie die unglückliche Rolle Buckingham's durchaus auch in der Argumentation von *revisionists* zu finden sind (vgl. Underdown 1996: 4; Gaunt 2000: 40). Daher sind in diesem Teil der Narration Anlehnungen an ein Schema des *revisionism* denkbar. Dennoch erscheinen die Parlamentarier bereits an diesem Punkt als eine ideologisch motivierte Oppositionspartei, was auf eine Nähe zu erinnerungskulturellen Schemata der Whigs schließen lässt.

In den frühen 1630er Jahren verhinderten bestimmte, von außen beeinflusste Begebenheiten offenbar fürs erste eine weitere Konfrontation zwischen den beiden unterschiedlichen semantischen Räumen. Der Narration zufolge hörte der Krieg mit Spanien auf und Frieden kehrte in Britannien ein. Dieser Zustand wird durch die gegenwärtigen Aufnahmen von älteren Häusern in einer ruhigen, sonnigen Landschaft visualisiert. Als Nächstes konzentriert

sich die Darstellung auf das dem Raum des Königs zuzuordnende Banqueting House.²⁵ Außerhalb seines Palastes wurde nach Schamas Willen des Königs durchgesetzt und es wurden im Königreich Steuern eingesammelt. Vorerst vermisste demnach niemand die Schwarzmalerei, die jedoch nicht verschwanden und dasselbe im Jahre 1635 forderten wie zuvor im Jahre 1625. Trotz ihrer Zurückhaltung waren sie sehr wütend (vgl. 18:39-58). Diese Informationen zusammen mit den dazu gezeigten schwarzweißen Nahaufnahmen von Männern mit schwarzem Hut bezeugen den in der Episode spürbaren Sinn von Kontinuität in Bezug auf den Raum der Parlamentarier und unterstützen Annahmen bezüglich einer anhaltenden Präsenz einer ideologisch motivierten Oppositionspartei. Dies ist wiederum ein Indiz für den Gebrauch eines erinnerungskulturellen Schemas der Whig-Version, obwohl der Hinweis auf ihre Zurückhaltung möglicherweise auch ein wenig Nähe zu dem Standpunkt der *post-revisionists* aufweist. Diese sind im Gegensatz zu den *revisionists* von den ideologischen Differenzen zwischen den Parlamentariern und der Krone überzeugt, doch halten Erstere für konservative Männer, die ein ruhiges Leben wollten (vgl. Edwards 2001: 260).

Auf diese Weise wird die Fortführung der Ereignisstruktur angekündigt. Dementsprechend wird ein unterbrochener Erzählstrang wieder aufgegriffen, indem John Hampden – ein Grundbesitzer aus Buckinghamshire – vorgestellt wird, der in seiner Gemeinschaft ein hohes Ansehen genoss, von dem Schicksal John Eliots gerührt war, sich um dessen Kinder kümmerte und besonders gegen eine vom König erhobene Steuer, das *ship money*, protestierte. Mit anderen Worten übernahm Hampden die Rolle des Steuerwiderständlers (vgl. 18-59-19:33).²⁶ Das Fazit Schamas hinsichtlich der Proteste Hampdens fällt so aus: „[I]n the end Hampden lost his case, but he won the argument. The embers were hot again“ (19:41-47). Allgemein ist bei dieser Abhandlung wieder die Tendenz der Doku-Serie erkennbar, bestimmte Sachverhalte mit Personen in Beziehung zu setzen oder diese zu personalisieren und damit auch zum Teil zu emotionalisieren. Hampden (1594-1643) war neben Algernon Sydney (1623 [?]-1683) im 19. Jahrhundert eine Art patriotischer Nationalheld in England und wurde unter anderem von den Whigs sehr geschätzt (vgl. Karsten 1978: 15, 18f., 126, 130, 136, 166-168; Schama 2009a: 17-18).

Bevor die Darstellung sich weiteren Konflikten bzw. der Eskalation des Konfliktes zwischen den beiden semantischen Räumen zuwendet, rückt die Narration eine weitere Grup-

²⁵ Die Besonderheiten des von Indigo Jones errichteten topographischen Raums (z. B. Rubens' Gemälde) und der aufgemachte Gegensatz zwischen Bildern und Wörtern sind bereits in diesem Unterkapitel behandelt worden.

²⁶ In vielen Dokumentarfilmen über die Bürgerkriege und deren Ausbruch macht man diese umstrittene Steuer zum Thema. Sie wurde unter anderem auch in Städten ohne Küste erhoben, was Schama neben anderen Aspekten bei der Erläuterung der Vorwürfe Hampdens auch anspricht, während in einer Sequenz vor allem Einstellungen von älteren Schiffen dargeboten werden.

pe in den Fokus – die Puritaner. Sie können nicht einfach mit den Kritikern Charles' im Parlament gleichgesetzt werden: „[They] had something even more unanswerable than Magna Carta – Holy Scripture [...]“ (19:56-20:00). Während Schama in älteren, schlichten Kirchengebäuden, an anderen Schauplätzen oder aus dem Off über ihre Ansichten und über Erzbischof Laud sowie dessen Reformen referiert, wird deutlich: Den Puritanern ging die Reformation nicht weit genug, sie lehnten Bischöfe sowie jedes Anzeichen des Katholizismus ab und ihre Realität war die des allgegenwärtigen Konfliktes, so dass sie nichts von den Bestrebungen der Stuarts, Harmonie herzustellen, sowie den religiösen Anschauungen des Königs, der zudem mit einer Katholikin verheiratet war, hielten und Lauds Reformen bei ihnen auf große Ablehnung stießen. Ihr Hass auf die Katholiken oder Papisten wird in der Sequenz mit Nehemiah Wallington und einer seiner medialisierten Aussagen verdeutlicht. Sie bilden also einen eigenen Raum, welcher aber als Teilraum in der Nähe des Raumes der Parlamentarier positioniert werden kann. Die eine Minderheit bildenden Puritaner stehen in Opposition zu dem Raum des Königs mit seinem Vertreter im religiösen Bereich, William Laud. Der große Unterschied zwischen den Puritanern und Laud wird in einer Sequenz visuell verständlich gemacht. Während die Puritaner und häufig die Parlamentarier in schwarzweiß gehaltenen Einstellungen dargestellt werden²⁷, sind bei der Nennung der von Laud als wichtig erachteten Komponenten für den Ritus und die Gestaltung der Kirchengebäude Farbbilder dieser Gegenstände zu sehen. Aus diesem Grund liegt es außerdem nahe, die Puritaner mit ihrer Affinität zum Wortkonzept eher auf der Seite des Raums der Parlamentarier zu situieren, während der dem Bildkonzept nahe stehende Laud ein fester Bestandteil des königlichen Raums ist.

Obwohl Charles' Ansichten und die Reformen von den Puritanern verworfen wurden, wäre es – wie Schama anführt – akzeptabel gewesen, wenn er sie nicht jedem aufgezwängt hätte. Es war demnach der Fehler oder das Versagen Lauds, dass so viele in der protestantischen Mitte des Landes ihn und Charles als größere Bedrohung für die Kirche Englands ansahen als die Minderheit der Puritaner. Immerhin waren dennoch die Mitglieder dieser Minderheit in vielen Gesellschaftsschichten zu finden (bei den Kaufleuten, den Handwerkern, den Mitgliedern der gentry and der Aristokratie). Der Grund wird noch einmal explizit benannt: „[W]hat was wrong was that Laud was not presenting his programme as an option. He was presenting it as an order“ (25:10-16). Diese problematischen religionspolitischen Handlungen werden in den traditionelleren historiographischen Ansätzen und den *revisionists* bedacht.

Wer sich Laud widersetzte, wurde vor spezielle Tribunale gezerrt. Als Beispiel wird erwähnt, dass Prynne, Burton und Bastwick die Ohren abgeschnitten wurden. In diesem Kon-

²⁷ Ein treffendes Beispiel ist die Schwarzweißszene des puritanischen Predigers, der aus der Bibel (Dtn 7,2) zitiert (vgl. 24:23-35).

text erhält der Zuschauer kurz den Blick auf eine SchwarzweißEinstellung mit blutigen Messern, die in eine Schüssel mit Blutflecken gelegt werden. Hier liegt eindeutig eine Grenzüberschreitung des Repräsentanten des königlichen Raumes gegen drei Personen vor. Es werden aber keine Hintergrundinformationen zu den drei Opfern gegeben, so dass erneut ein Mangel an Semantisierung vorliegt. Ferner existierte offenbar zuerst keine Reaktion zu den Maßnahmen Lauds: „Laud’s iron fist went unopposed for the time being“ (25:49-53). Als Schama dies äußert, werden in einer schwarzweiß gehaltenen Reenactment-Sequenz zwei kurze Aufnahmen einer friedlichen frühneuzeitlichen Stadt gezeigt, in denen die Menschen nicht konfliktbeladen zu sein scheinen. Alles in allem besitzt diese Grenzüberschreitung zum wiederholten Male keinen besonders hohen Grad an Ereignishaftigkeit. Darüber hinaus zeugen diese Szenen von der zu diesem Zeitpunkt noch existenten Machtposition des königlichen Raumes.

Im nachfolgenden Teil der Episode wird dann die Zuspitzung des Konfliktes in Britannien kontextualisiert. Zum genauen Verständnis geraten nun die beiden anderen Länder in den drei Königreichen in den Blick. Laut Schama sah Charles in der Mitte der 1630er Jahre kein Hindernis, um den großen Stuart-Traum zu vollenden, der darin bestand, für Harmonie in seinen drei Königreichen zu sorgen. Während England und Irland dank der brutalen Methoden seiner rechten Hand, Thomas Wentworth, unter Kontrolle waren, blieb noch Schottland mit seiner presbyterianischen Kirche/Kirk. Auffälligerweise werden bei der kurzen Beschreibung über die damalige Situation in Irland gegenwärtige Naturaufnahmen in Farbe verwendet, während die Darstellung zu Schwarzweißaufnahmen von einer Felsenlandschaft mit einem Kirchengebäude übergeht, als sich Schama auf Schottland und die Kirk bezieht. Sie und die wenig später ebenfalls auf Schottland bezogenen schwarzweißen Stadtaufnahmen sollen wohl dem Rezipienten ermöglichen, eine Verbindung zu dem semantischen Teilraum der Puritaner und dem Raum der Parlamentarier herzustellen. Zudem lehnten, laut Schama, die schottische Kirk sowie die Puritaner die Macht der Bischöfe ab, was Charles als inakzeptabel empfand. Die Schotten bildeten später im Bürgerkrieg eine Allianz mit den Parlamentariern. Bevor weitere Ausführungen über die Lage in Schottland folgen, kündigt Schama in einer vorausdeutenden Szene an, dass James’ und Charles’ Einheitsbesessenheit nur Hass und Zwietracht garantierte. Im Verlauf der gezeigten schwarzweißen Stadtaufnahmen und in der darauf folgenden Sequenz mit Schama auf *Greyfriars Kirkyard* legt dieser erst Charles’ Jahre der Abwesenheit in seinem Geburtsland dar, um dann darüber zu informieren, dass die schottische Reformation im großen Unterschied zur englischen durch den Calvinismus viel schneller und intensiver vonstattenging: „In Scotland, Calvinism had struck in great electrifying bursts of charismatic conversion, backed up by preachers, teachers and ministers, and only forced into

reluctant and periodic retreat by James I, who unlike his son, had known when to stop“ (28:18-36). Es wird also in diesem Moment ein Vergleich zwischen James und seinem Sohn angestrengt. Mit der Einführung des neuen Gebetsbuches bewies Charles außerdem, wie wenig er vom Königreich seiner Geburt verstand, wobei Verzögerungen beim Druck den Schotten die Möglichkeit offerierten, Widerstand zu organisieren.

Dann gelangt die Narration an den Ort, wo die Bürgerkriege laut Schama am 23. Juli 1637 begannen – St Giles’ Cathedral in Edinburgh. Um den Protest gegen das neue Gebetsbuch darzustellen, wird auf Reenactment-Szenen verzichtet. Schama berichtet in der Kathedrale von diesem Ereignis und lässt diese so wie zuvor Edgehill zu einem Erinnerungsort werden. In einer Frage äußert er darüber hinaus bedeutungsschwere Worte in Bezug auf das Gebetsbuch, welches er in einer vorigen Nahaufnahme kurz in die Kamera hält: „Whoever thought a little thing like this would start a revolution?“ (29:20-25) Schama greift hier auf ein bekanntes Bild zurück, das darauf angelegt ist, dem Rezipienten klar vor Augen zu führen, dass scheinbar bedeutungslose Handlungen oder „kleine Dinge“ bedeutende Konsequenzen haben bzw. etwas Großes bewirken können. Mit anderen Worten zog die von Charles angestrebte und für den modernen Rezipienten nicht besonders bedeutungsschwer klingende Einführung eines neuen Gebetsbuches bedeutende Auswirkungen nach sich – den Beginn der Bürgerkriege, bei dem, wie Schama es ausdrückt, nicht Kanonenkugeln, sondern Fußstützen auf die Dekane und Bischöfe flogen. In weiteren Szenen wird von Schama aus dem Off bemerkt, dass es das eigentliche Ziel war, die Bischöfe und das ganze königliche Kirchenestablishment in Schottland abzuschaffen. Viele Schotten unterzeichneten schließlich auch ein *National Covenant* in einer vierstündigen Zeremonie am 28. Februar 1638 auf dem Friedhof der Greyfriars Church, von dem einige gegenwärtige Aufnahmen an dieser Stelle in die Darstellung eingefügt werden und auf dem sich Schama wohl in einigen Szenen befindet, wenn er in der Narration auf Schottland eingeht. Nicht nur Schamas Anmerkungen zu den überall im ganzen Lande verschickten Kopien dieses Dokuments und die zwischenzeitlich präsentierten Naheinstellungen davon betonen die Bedeutung des *National Covenant*. Vielmehr ist in diesem Kontext Schamas folgende Aussage erwähnenswert: „But very rapidly, the document assumed the status of a kind of patriotic scripture, determining who and who was not a real Christian, who and who was not truly a Scot“ (31:01-12). Generell kommt in diesen Sequenzen der Episode sowohl der St Giles’ Cathedral als auch dem Greyfriars Kirkyard der Status eines Erinnerungsortes zu. Letzterer steht in einer engen Beziehung mit dem *National Covenant*, der ebenfalls einem kulturellen Text gleichkommt, während das von den Schotten abge-

lehnte Gebetsbuch oder die versuchte Einführung dieses Textes in der Darstellung als eine Art Auslöser für die Bürgerkriege oder für Nachfolgeereignisse fungiert.²⁸

Bei genauer Betrachtung dieses Ereigniskomplexes fällt auf, dass dieser eine Grenzüberschreitung von Seiten des Königs und eine Gegengrenzüberschreitung der Schotten beinhaltet. Hierbei ist es notwendig, die Schotten als eigenständigen an eine Topographie gebundenen semantischen Raum zu definieren. Dieser stand nicht prinzipiell mit England in Opposition, sondern hinsichtlich des Kirchenverständnisses mit dem semantischen Raum des Königs. Mit ihrer auf dem Calvinismus basierenden presbyterianischen Kirk waren sie dem von Bischöfen und Charles angestrebtem Plan, eine religiöse Einheit zu erzwingen, äußerst abgeneigt. Gewissermaßen überschritt Charles mit seiner beabsichtigten Einführung des neuen Gebetsbuches eine topologische Grenze, indem er wohl die Schotten in ihrem religiösen (wie nationalen) Verständnis verletzte und damit gegen sich aufbrachte. Das hatte heftige Reaktionen in Form einer Gegengrenzüberschreitung zur Folge. Nach dem Aufstand gegen das Gebetsbuch zielte diese darauf ab, das ganze königliche Kirchenestablishment in Schottland aufzulösen, und bekam mit dem *National Covenant* eine nationale Dimension. Alle Elemente wie z. B. die Tatsache, dass dem König im religiösen Bereich der *Gehorsam* aufgekündigt wurde oder die von Schama herausgestellte Bedeutung des Aufstandes in der St Giles' Cathedral am 23. Juli 1637 („The British wars began here [...]“ [29:27-9]) und die sich daraus ergebenden Folgewirkungen reichen alleine aus, um diesem Ereigniskomplex oder dieser Gegengrenzüberschreitung eine hohe Ereignishaftigkeit zu verleihen. Man kann in diesem Falle zusätzlich von einem Wendepunkt in der Darstellung ausgehen, denn dieser Ereigniskomplex – in welchem der Raum der Schotten die königliche Kirchenhierarchie tilgen und damit den obersten Repräsentanten der hierarchischen Ordnung des königlichen Raums herausfordern wollte – setzt indirekt andere Mechanismen, Ereignisse und Ereigniskomplexe in Gang. Anscheinend greift die Narration in diesem Fall auf ein Schema oder einen Erklärungsansatz der *revisionists* zurück – das „britische Problem“ oder „das Problem der mehreren Königreiche“. Gemäß der Narration verstand der „Problemkönig“ Charles die sich von England unterscheidende religionspolitische Situation in dem Land seiner Geburt nicht und die Ereignisse in Schottland wirkten sich auch auf die anderen Länder in seinem Königreich aus.

Für Charles waren die Schotten, Schama zufolge, nichts weiter als Rebellen, die es zu bestrafen galt, doch er hatte im Gegensatz zu den Schotten keine ernstzunehmende Armee,

²⁸ Es ist schwierig den genauen Status dieser Erinnerungsorte oder dieses kulturellen Textes im eher von der englischen Geschichte dominierten kollektiven Gedächtnis Großbritanniens zu bestimmen. Jedoch scheinen sie trotz der hier beigemessenen Bedeutung allgemein im kulturellen Gedächtnis Großbritanniens eine eher untergeordnete Rolle zu spielen. Sicherlich ist in dieser Hinsicht ein Unterschied zwischen diesem kollektiven Gedächtnis und speziell dem schottischen kollektiven Gedächtnis festzustellen.

war nicht in der Position, Geld und Männer aufzutreiben, und in einem, wie Schama es nennt, „bruising skirmish“ (31:44-5) erkannte er die Zwecklosigkeit, weiterzukämpfen. So lief es auf einen Waffenstillstand hinaus. Es wird hier in der Narration der erste *Bishop War* angerissen. Dieser wird aber nicht mit seinem offiziellen Namen erwähnt und als relativ harmlos dargestellt. Auf der Darstellungsebene findet demgemäß keine Semantisierung dieser Vorkommnisse statt. Trotzdem brachten sie den König dazu, nach elf Jahren wieder ein Parlament einzuberufen, was damit eine indirekte Auswirkung des Ereigniskomplexes in Schottland und zu einem gewissen Grad eine Abweichung von der Norm war. Äußere Ereignisse und Vorkommnisse veranlassten Charles also wieder, wie bereits am Anfang der Darstellung nach dem Vorspann erwähnt, ein Parlament einzuberufen. Bei diesem Parlament waren aber die damaligen Beschwerden nicht vergessen und sie wurden wiederbelebt. Dabei halfen die in den Grafschaften verbreiteten *news* in Form von Pamphleten und Holzschnitten. Dazu passend werden in schwarzweißen Reenactment-Szenen frühneuzeitliche Männer gezeigt, die zum Teil Schriftstücke lesen. Folglich führen die Parlamentarier 1640 damit fort, wo sie 1629 aufgehört hatten. Indem Schama diese Sachverhalte aufführt, soll möglicherweise an die Affinität des parlamentarischen Raums mit dem Wortkonzept erinnert werden. Außerdem wird wiederholt die Vorstellung einer Kontinuität in Bezug auf diesen Raum in Erinnerung gerufen.

Die Wiederbelebung der Beschwerden war eine unangenehme Überraschung für Charles, der das Parlament nach drei kurzen Wochen wieder auflöste. Zur Verdeutlichung schließt sich in einer Animation ein Tor zu einem Parlamentssaal, auf dem sich eine frühneuzeitliche/remedialisierte Abbildung einer Parlamentssitzung befindet, und die Spitzen von zwei Hellebarden kreuzen sich, was ein Zeichen dafür ist, dass kein Einlass gewährt wird. Während der kurzen Präsentation zu diesem Parlament benutzt die Darstellung eine Szene mit Schama am Rednerpult des immer wieder gezeigten und erhaltenen frühneuzeitlichen Parlamentssaales und einen Holzschnitt, der auch das Motiv auf dem sich schließenden Tor in der Animation ist und die Sitzung des ein wenig später thematisierten Prozesses gegen Thomas Wentworth abbildet. In einem Split-Screen wird der Rezipient ebenfalls mit diesem Holzschnitt zusammen mit der Aufnahme des erhaltenen Parlamentssaals konfrontiert und Schama stellt im weiteren Verlauf John Pym's Forderungen im wiedereröffneten Parlament vor. Die Verwendung dieses remedialisierten Holzschnittes in diesen Zusammenhängen kann als eine Zweckentfremdung bezeichnet werden. Dies trifft auch auf den Gebrauch eines Teils eines anderen Holzschnittes zu, als Schama in einer Szene zur wenig später erfolgenden Wiedereinberufung des Parlaments auf die wütende Menschenmenge hinweist, die Westminster bela-

gert. Der Teil des remedialisierten Holzschnittes zeigt zwar erregte und mit Gegenständen werfende Menschen. Jedoch handelt es sich bei dem Holzschnitt um die bildliche wie zeitgenössische Darstellung eines Vorfalls in der schottischen Kirche St Andrews im Jahre 1637 im Zuge der Aufstände gegen die Einführung des Gebetsbuches. Obwohl diese Bilder schon zum Gesagten passen und keine richtigen Text-Bild-Widersprüche repräsentieren, sind es in gewisser Weise Zweckentfremdungen dieser Bilder. Ähnliche Zweckentfremdungen sind jedoch auch in anderen thematisierten Dokumentarfilmen vorzufinden.

Da Charles eine von Thomas Wentworth geführte irische und katholische Armee einsetzen wollte, um die schottischen Rebellen niederzuschlagen, gab es Unruhen im protestantischen England und die Kämpfe mit den Schotten stellten sich als Katastrophe für Charles heraus, auch aufgrund der Einnahme Newcastles durch die Schotten. Schama fasst die Lage in einer Naheinstellung mit ihm wie folgt zusammen: „What followed in 1640 was a breakdown of deference of frightening magnitude“ (34:00-06). Charles war dann wegen des Bedarfs an Geld gezwungen, das Parlament wieder zu eröffnen. Wenn man an die Animation des sich schließenden Parlamentstors denkt, kann man mit Blick auf diesen Schritt Charles' zu der Ansicht gelangen, dass er zu diesem Zeitpunkt nur noch Macht über den topographischen Raum hatte, nicht aber über den sich nun in einer starken Position befindenden topologischen Raum des Parlaments. In einer der folgenden Sequenzen wird der auf einem Portraitbild zu sehende John Pym, ein parlamentarischer Führer, vorgestellt. Danach äußert Schama etwas Bemerkenswertes: „Pym had discovered, whether he understood the word or not, the elixir of revolution. Yesterday's truism – obey the king – is tomorrow's bad joke. Yesterday's unthinkable – abolish all bishops – seems to be tomorrow's necessity“ (34:45-35:02). Dieses Zitat akzentuiert ein weiteres Mal, dass es sich bei dem Konflikt zwischen den beiden Räumen und dessen Folgen um eine Revolution handelt. In einem Kontrast aus Gestern und Heute stellt Schama die Glaubenssätze der bisherigen Vergangenheit den nun zu Tage tretenden radikalen Auffassungen des hohen Repräsentanten der Parlamentarier entgegen. Durch den als notwendig erachteten Schritt, alle Bischöfe abzuschaffen, kann der Rezipient eine Parallele zu dem Raum des Parlaments und dem Raum der Schotten ziehen. Insbesondere die angekündigte Gehorsamsverweigerung gegenüber dem König ist auffällig, denn Gehorsam ist ein fundamentales Prinzip des königlichen Raums. Die Verletzung dieses Grundsatzes kommt einer klaren Grenzüberschreitung von Seiten des parlamentarischen Raums gleich. Die Grenzüberschreitung ist schließlich eindeutig wahrnehmbar, als während der erwähnten Split-Screen-Szene die Forderungen Pym's aufgeführt werden: keine Steuern ohne Genehmigung des Parlamentes, Parlamente sollen alle drei Jahre gewählt werden und kein Parlament – besonders

nicht dieses – darf ohne dessen Zustimmung aufgelöst werden. Noch deutlicher wird das in der anschließenden Bemerkung Schamas aus dem Off: „When Charles, through gritted teeth, conceded, it was the destruction of the absolute monarchy“ (35:33-39). Insgesamt bedeuten diese Forderungen einen ausdrücklichen Angriff auf die Macht des königlichen Raumes mit Charles als dessen Verkörperung, der mit seiner Zustimmung auch in seiner Macht erfolgreich eingeschränkt wurde, auch wenn er noch die von Wentworth geführte irische Armee in der Hinterhand hatte. Der dargestellte Vorgang erweist sich also als eine eindeutige Grenzüberschreitung. Auf sie werden zusätzliche Ereignisse folgen, die Charles schwächen.

Eines davon ist die Hinrichtung von Wentworth. Während Einstellungen von einem Portrait des Earl of Strafford, dem schon erwähnten Holzschnitt seines Prozesses, dem mehrfach gezeigten Portrait *Charles I in Three Positions*, einem Split-Screen mit den Gesichtern von Wentworth und Charles und dem Holzschnitt, der Wentworth' Hinrichtung zeigt, ablaufen, erfährt der Zuschauer von Schama aus dem Off, dass Charles, nachdem Wentworth angeklagt wurde, einen Act of Attainder unterzeichnen musste. Er wollte dies eigentlich nicht, wurde schließlich aber von dem im Verlauf zitierten Earl of Strafford um die Unterschrift gebeten. Im Gegensatz zu anderen Dokumentationen über die Bürgerkriegszeit bleibt dabei Straffords Anmerkung, dass man Prinzen nicht vertrauen sollte, in der Narration unberücksichtigt. Trotzdem konnte sich Charles laut Schama diese Verratshandlung nie verzeihen. Zuvor wird von Schama auch die Frage aufgeworfen: „For a king obsessed by loyalty, how could he abandon Strafford, his most faithful ally?“ (36:39-44) Zu dieser Grenzüberschreitung trug zuerst der Raum des Parlaments mit dem Act of Attainder bei. Weil er das Todesurteil unterschrieb und damit, so wird angedeutet, gegen sein eigenes Loyalitätsprinzip verstieß, muss diese Tat als ein ranghohes Ereignis gewertet werden, obwohl die Bitte Staffords den Grad ein wenig abschwächt. Als Wentworth' Köpfung erwähnt wird, zeigt die Darstellung eine rot gefärbte – symbolisch für Blut stehende – Szene mit einer nur in dunklen Umrissen zu erkennenden Henkersfigur, die eine Axt auf einen Richtblock schlägt. Sie veranschaulicht eindringlich die Tilgung eines hohen Repräsentanten des königlichen Raums. Als vorher außerdem bemerkt wird, dass der Act of Attainder vom König unterschrieben werden musste, macht Schama die Aussage, dass wohl Erinnerungen an Buckingham bei Charles aufgekommen sein mussten. Wieder wird in der Narration eine Verbindung mit der Stelle suggeriert, als die Parlamentarier Buckingham loswerden wollten, dieser darauf einem Attentat zum Opfer fiel und der König sodann das Parlament schloss, woraufhin er sich in einer beruhigten Lage befand. Doch diesmal kam es anderes, denn in Irland erhoben sich die Katholiken.

Auch wenn das katholische Irland in Opposition zu dem protestantischen England gesetzt werden kann, wird dieser topographische Raum nicht sonderlich semantisiert. Bemerkenswert sind aber Schamas Sätze zu den „atrocities prints“ und den nacheinander remedialisierten zeitgenössischen Holzschnitten, die die angeblich grausamen Taten der irischen Katholiken abbilden sollten: „Now, bad things did happen, but the usual fantasy pictures of impaled babies tripped the wire of Anglo-Protestant paranoia“ (38:28-36). Normalerweise werden Bilder in diesem Teil der Dokumentation dem königlichen Raum zugewiesen. Diese „fantasy pictures“ erregten aber offensichtlich die Gemüter der Protestanten in England. Obwohl natürlich der Hinweis auf „atrocities prints“ gewissermaßen die Assoziation mit dem Wortkonzept erlaubt, hat es hier den Anschein, als ob die übliche Zuweisung der einzelnen Konzepte zu den jeweiligen Räumen leicht dekonstruiert wird. Charles war sich der Narration zufolge nun schmerzhaft bewusst, wie kostspielig sein Traum von einem vereinigten Britannien war: „First, the Presbyterian Scots had brought down his personal rule, now the mass panic triggered by the Catholic Irish threatened to finish off his power altogether“ (38:56-39:06). Dies ist wieder ein Anzeichen dafür, dass das den *revisionists* zugeordnete Schema des britischen Problems hier Verwendung findet.

Die Ereignisse gerieten zu diesem Zeitpunkt nach Schama außer Kontrolle und Pym versuchte, dem König die gesamte Macht zu entziehen. Im Gegenzug beabsichtigte Charles, Pym und vier andere Mitglieder des Parlaments zu verhaften, was jedoch nicht von Erfolg gekrönt war. In einer Schwarzweißsequenz sieht der Zuschauer in einer Naheinstellung sich fortbewegende Füße, die Hüfte eines Soldaten und dann in einer Szene einen Mann in frühneuzeitlicher Kleidung im Vordergrund und einen Mann mit angelegter Muskete im Hintergrund. Die Gesichter der beiden sind nicht zu erkennen. Als der Mann im Vordergrund die rechte Hand hebt, zieht der Mann im Hintergrund die Muskete zurück. Den Misserfolg für Charles drückt der in einem alten Parlamentssaal sitzende Schama in der anschließenden Szene in folgenden Worten aus: „It was an unmitigated fiasco [...]. Exposed now, just as Pym had wanted, as a naked, abject failure, Charles appeared to be something worse than a despot – a blundering despot“ (39:37-56). Auf den ersten Blick könnte man von zwei nicht erfolgreichen Grenzüberschreitungen sprechen. Aber wegen dieses Vorgehens des Hauptrepräsentanten des königlichen Raumes schaffte es (einer) der Hauptrepräsentant(en) des parlamentarischen Raumes, den König als tölpelhaften Despoten bloßzustellen, so dass der König eindeutig geschwächt dastand. Ironischerweise läutet dieses Nicht-Aufeinandertreffen der beiden Hauptrepräsentanten der jeweiligen topographischen Ordnungen einen weiteren Wendepunkt in der Darstellung ein, was aus Schamas Aussage hervorgeht, nachdem kurz zuvor passend-

erweise ein Split-Screen von den remedialisierten Portraitbildgesichtern Pym und Charles erscheint: „Both sides were moving fast beyond any point of reconciliation“ (40:00-04). Charles' Grenzüberschreitung oder sein Eindringen in das Parlament zusammen mit bewaffneten Soldaten wurde anscheinend aus Sicht des Parlaments sowohl als topographische als auch topologische Grenzüberschreitung wahrgenommen. Durch seinen Misserfolg erweckte Charles dann den von Pym gewünschten Anschein, ein unfähiger Tyrann zu sein. Wenn man bedenkt, dass die Vorbereitungen zum bewaffneten Kampf starteten, hat diese Grenzüberschreitung einen hohen Ereignisrang. Der kontinuierlich anhaltende Streit zwischen beiden semantischen Räumen artete im Sinne der Darstellung an dieser Stelle also zu einem bewaffneten Konflikt aus. In Anlehnung an Lotman wird demzufolge die Kontinuität des Streits von einer Explosion abgelöst. Die sich am erinnerungskulturellen Schema der Whigs orientierende Präsentation des sich aufbauenden Streits scheint auf diese Explosion ausgerichtet zu sein.

Nun machten sich beide Parteien bereit für einen Krieg. Während Bulstrode Whitelockes Gedanken über den bevorstehenden bewaffneten Konflikt zitiert bzw. remedialisiert werden, sieht der Rezipient unter anderem einen Split-Screen mit aufmarschierenden frühneuzeitlichen Musketieren und Pikenieren auf der einen Seite und Nahaufnahmen von vorbereiteten Waffen und gegossenen Kugeln auf der anderen Seite. Die Farbbilder wirken aufgrund des Filters älter oder erinnern an Szenen in alten Kriegsfilmern oder sogar nachkolorierte Aufnahmen aus Kriegen im 20. Jahrhundert. In dieser historischen Rekonstruktion wird der im 17. Jahrhundert stattgefundene Bürgerkrieg also anscheinend wieder mit Anleihen an Filmmaterial von Kriegen oder filmischen Kriegsdarstellungen des 20. Jahrhunderts nachgestellt. Von Prämediation kann deshalb erneut keine Rede sein. Solche Reenactment-Szenen werden neben schwarzweiß gehaltenen Naheinstellungen und Rekonstruktionen von Kämpfen bei der Darstellung des ersten Bürgerkrieges verwendet. Der eigentliche bzw. formale Beginn des Bürgerkrieges – das Hissen des königlichen Banners in Nottingham (vgl. z. B. Worden 2009: 45) – findet zwar Erwähnung, wird aber kaum als Ereignis dargestellt.

Allgemein ist die Darstellung des ersten Bürgerkrieges in dieser Episode relativ kurz. Es werden nur die drei Hauptschlachten bei Edgehill, Marston Moor und Naseby etwas genauer in den Blick genommen, während andere Aspekte oder Kämpfe schnell abgehandelt werden. Die im Verhältnis zu den anderen Schlachten ausgiebiger behandelte Schlacht bei Edgehill kann der Zuschauer natürlich auch wegen der gezeigten schwarzweißen Reenactment-Kampfszenen an dieser Stelle der Darstellung mit der Eingangssequenz verbinden. Aufgrund der Darstellung dieser Schlacht ist sie durchaus als Ereignis auf der Diskursebene zu bezeichnen. Sie ist auch in der Episode die erste dargestellte Kampfhandlung auf der Diskurs-

ebene und zudem der bewaffnete Auftakt des ersten Bürgerkrieges. Der nach den Schlachtszenen präsentierte Gedenkstein zu Ehren des vorher vorgestellten Sir Edmund Verney²⁹ unterstreicht den Status von Edgehill als Erinnerungsort in dieser Episode zusätzlich. Marston Moor tritt dann als eine Art Wendepunkt des Bürgerkrieges in Erscheinung. Der sich gegen ein Ende der Kämpfe sträubende und im Sterben liegende John Pym landete Schama zufolge einen letzten, den Krieg verändernden Coup, weil sich das Parlament mit den Schotten auf ein Bündnis (*The Solemn League and Covenant*) einigte: „In 1637, Scotland had begun the resistance against Charles I. Seven years later, the Covenant would all but finish him off“ (49:15-24). Hier stellt Schama explizit eine Verbindung zu einem vorherigen Ereignis in der Darstellung her und verdeutlicht noch einmal die britische Dimension beim Ausbruch sowie der Entscheidung des Krieges. Nun war also eine militärische Allianz zwischen dem Raum der Parlamentarier und dem (Teil-)Raum der Schotten auszumachen, was die vorher demoralisierte parlamentarische Armee im Sinne der Darstellung wohl in der Folge half. Als Aufnahmen von marschierenden Soldaten und Nahaufnahmen von Kampfscenen auf einen Helm projiziert werden, berichtet Schama von der Vernichtung der besten Teile in Charles' Armee in der blutigsten Schlacht des Bürgerkrieges, um dann Oliver Cromwell als einen sehr gläubigen Menschen vorzustellen, der eine klare Vorstellung von Effektivität im militärischen Bereich³⁰ hatte. Zusammen formte er mit Sir Thomas Fairfax eine neue, disziplinierte und für das Parlament kämpfende Armee. Dieser gelang es, den Rest einer zahlenmäßig unterlegenen königlichen Armee in der Schlacht bei Naseby vernichtend zu schlagen. Die Auseinandersetzung wird jedoch nur kurz angerissen und mit Hilfe von einigen schwarzweißen Kampfscenen visualisiert. Schließlich werden die letzten Gefechte und der Sieg des Parlaments geschildert. Alles in allem orientiert sich die Dokumentation bei der narrativen Darstellung des Kriegsverlaufs an einer Art 3-Akt-Schema mit Anfangsschlacht (Edgehill), einer Schlacht als Wendepunkt (Marston Moor) und einer Entscheidungsschlacht (Naseby). Der Verlauf erscheint auch als Meta-Ereignis, an dessen Ende die Parlamentarier oder, präziser ausgedrückt, die für das Parlament kämpfende Armee als dominanter semantischer Raum steht, was in den anschließenden Sequenzen in Bezug auf den Prozess gegen den König verdeutlicht wird. Es folgt eine Szene, in der bewaffnete Soldaten durch einen Saal schreiten, und remedialisierte zeitgenössische Abbildungen in einem Split-Screen neben einer Schwarzweißaufnahme unter anderem von schussbereiten Musketen und schießenden Soldaten gezeigt werden. Währenddessen erklärt Schama aus dem Off, wie Colonel Thomas Pride mit seinen Truppen die Mitglieder des Parlaments entfernte, die verdächtigt wurden, nachsichtig mit dem König umzugehen. Bei

²⁹ Davor informierte Schama die Zuschauer aus dem Off darüber, dass man seine Leiche nicht fand.

³⁰ Dies wird durch einen zitierten Satz von ihm auch bestätigt.

dieser Aussage wird auch der religiöse Anspruch der Armee klar: „[T]he country realised there was a new power in the land. This was the soldiers’ show now. Britain belonged to them, and they belonged to God. They had no desire to go back to a country of princes, lords and gentlemen. They wanted Jerusalem now” (54:18-36).

Hauptsächlich bindet die Narration die Geschehnisse im Krieg an persönliche Schicksale. So beschreibt Schama die großen Schwierigkeiten, sich für eine Seite zu entscheiden. Aufmerksamkeit bekommen dabei sowohl eine Familie (die Verneys) als auch alte Freunde (Hopton und Waller), bei denen einer auf Seiten der Royalisten und ein anderer auf Seiten der Parlamentarier kämpfte. Dieses sind Beispiele für den im Kontext des Bürgerkrieges häufig genannten Ausspruch „brother against brother, and father against son“ und die auch im Brief von Waller an Hopton vorkommende Phrase „this war without an enemy“ (46:56-8). Wie in der Serie üblich werden Ereignisse und Geschehen an die Perspektive von Personen gebunden und damit personalisiert. In der Narration rücken generell, wie schon oben angesprochen, die Kriegsgeschehen im Vergleich zu anderen Sachverhalten (den Ursachen oder dem Weg dahin) in den Hintergrund. Ähnliches ist auch für den zweiten Bürgerkrieg zu konstatieren, denn es wird nur angegeben, dass Cromwell die royalistische, schottische Armee bei Preston vernichtete. Er wird mit anderen Worten überhaupt nicht semantisiert. Es scheint beispielsweise keine Erläuterung wert zu sein, dass die Schotten plötzlich für die Royalisten kämpften, auch wenn darauf hingewiesen wird, dass Charles während seines Gewahrsams versuchte, alle Parteien (u. a. die Schotten) gegeneinander auszuspielen.

Von besonderer Ereignishaftigkeit sind sodann der Prozess und die Hinrichtung des Königs am Ende der Episode. Laut Schama war der Prozess der große Wendepunkt in der britischen Geschichte: „This would be THE great turning point in British history. The trial would kill one kind of Britain and give birth to another, a republic, a kingless state of God. So for both Charles and Oliver Cromwell, the final act would become a theatre, a classroom, a debating chamber” (55:35-55). In seinen Ausführungen über den Prozess wie zum Beispiel bei der Darstellung des Konflikts zwischen Henry II und Thomas Becket in der dritten Episode greift Schama auf eine Spiel-Metapher bzw. Theater-Metapher zurück (vgl. z. B. 3. Epis. 34:23-27), durch die „[b]ritische Geschichte [...] also als Bühne gesehen [wird], auf der sich dramatische Handlungen abspielen“ (Müller 2013: 309; vgl. 309-310). In Schamas Worten würde Charles darin wie seine Großmutter Mary die klassische, eindrucksvolle, würdige und tragische Stuartrolle des Märtyrers übernehmen und er habe vor seiner Hinrichtung das „Skript“ auswendig beherrscht (vgl. 56:54-57:03). Den Ausgang kannten Schama zufolge allerdings beide: Er musste sterben. Während der Präsentation dieses „letzten Aktes“ wird die

Konfrontation zwischen Cromwell und dem König in einem Split-Screen mit einer Einstellung des Kopfes von Cromwells Statue vor der Westminster Hall und dem Kopf von Charles in einem Portraitbild visualisiert. Auf diese Weise wird die Auseinandersetzung zwischen dem Raum des Parlaments bzw. der parlamentarischen Armee und dem royalistischen Raum zu einer Konfrontation zwischen den beiden Hauptrepräsentanten der beiden semantischen Räume verdichtet. Hier personalisiert *A History of Britain* wieder, wie häufig im Verlauf der Serie, die Darstellung eines bestimmten Ereignisses oder einer Zeitperiode. Um den Charakter des Prozesses und der Hinrichtung in der Öffentlichkeit dramatisch zu akzentuieren, ist die Klinge einer Axt zu sehen, auf der sich das Portraitbild von seinem Kopf in *Charles I in Three Positions* spiegelt. Währenddessen ist der bekannte Satz Cromwells zu hören: „Cut his head off with the crown on it“ (55:31-34).

Wenn man der Narration folgt, hielt Charles aber an seinem Weltbild fest, in welchem eine klare Trennung zwischen dem Souverän und den Untertanen besteht, Dieses entspricht dem Bild vom Gerechtigkeit gebenden und Gehorsam erwartenden (Gott-)Königtum in Rubens' fantasievollen Deckengemälden im Banqueting House, so dass schließlich ein weiteres Mal die Unfähigkeit des Königs zum Ausdruck kommt, ein konstitutioneller Monarch zu sein. Dadurch wird eine unter anderem für die Whig-Version charakteristische Idee der Unvermeidbarkeit suggeriert und ein auch für diesen Ansatz typisches Werturteil getroffen. Die Tilgung des semantischen Raums des Königs wird visuell und verbal durch Schama angedeutet, indem herausgestellt wird, dass die Fenster des Banqueting House, vor dem die Hinrichtung stattfand, verdunkelt wurden und Rubens' Gemälde nicht mehr zu sehen waren. Als dies erwähnt wird, nimmt der in der Szene zu sehende Innenraum des Banqueting House einen schwarzweißen Ton an. Weil die schwarzweißen Szenen mit dem semantischen Raum der Parlamentarier verbunden werden können, ist dieses als visuelles Anzeichen für die Machtübernahme des parlamentarischen Raumes oder die Tilgung des königlichen Raumes, die mit der Hinrichtung des Königs erfolgte, interpretierbar. Insgesamt beschränkt sich die Folge der Doku-Serie bei der visuellen Präsentation dieses Ereigniskomplexes größtenteils auf das Zeigen von Gemälden, die oben genannten Einstellungen und „gegenwärtige“ Aufnahmen vom Innenraum des Banqueting House, das als topographischer Raum Charles' Vorstellung vom Königtum oder die Auffassungen des Hauptrepräsentanten des royalistischen Raumes verdichtet. In der bereits erwähnten Szene kann es aber am Ende durch den schwarzweißen Ton des Bildes ebenfalls als visueller Indikator für die Tilgung des royalistischen Raumes aufgefasst werden. Aufgrund der Darstellung dieses besonderen Ereignisses am Ende der Episode lässt sich dieser damit verbundene Schauplatz auch als Erinnerungsort auffassen. Gewisser-

maßen verzichtet aber *A History of Britain* in diesen Szenen auf Reenactment-Sequenzen. Trotzdem ist dieser Ereigniskomplex ein ranghohes – wenn nicht das ranghöchste Ereignis – in dieser Folge. Dies wird schon durch das oben angeführte Zitat Schamas deutlich, in dem der Prozess – aber auch die Exekution – als der größte Wendepunkt der britischen Geschichte gekennzeichnet werden. Der Prozess (und die Hinrichtung) des im hierarchischen Sinne ranghöchsten Repräsentanten des royalistischen Raumes am Ende der Folge stellen sowohl einen Extrempunkt, den Endpunkt als auch – gemäß Schamas Aussage – den Wendepunkt in der Darstellung der britischen Geschichte in dieser Doku-Serie dar. Diese Episode ist passenderweise die achte Folge von insgesamt fünfzehn Episoden und befindet sich damit im Mittelteil der Serie. Der Prozess sowie die Hinrichtung des höchsten Repräsentanten des royalistischen Raumes sind bedeutende Grenzüberschreitungen von Seiten des parlamentarischen Raumes, da der sich als „kleiner Gott“ auf Erden sehende Charles dadurch fundamental in seiner Autorität unterminiert und getilgt wird. Allerdings mindert die letzte Einstellung mit Schama auf der Galerie des Banqueting House (vor dem Abspann) den hohen Grad der Ereignishaftigkeit, indem diese Szene in der Gegenwart mit dem heterodiegetischen Erzähler gewissermaßen das Dargestellte rahmt und den Ereigniskomplex noch einmal deutlich als Geschehen der Vergangenheit ausweist. Nichtsdestotrotz ist dies anscheinend ein besonderes Ereignis in der Geschichte Britanniens und speziell in *A History of Britain* wie die Eingangssequenz der nächsten Episode „Revolutions“ belegt. In dieser Episode wird aber die Verwendung von erinnerungskulturellen Schemata, die ihn – so könnte man behaupten – in „The British Wars“ paradoxerweise bis zu einem gewissen Grad als „*revisionist Whig*“ ausweisen, nicht mehr beachtet.

5.1.3. „Revolutions“: Cromwells Vision für eine konstitutionelle Monarchie

Nach einem Zitat John Miltons sieht der Rezipient eine in Schwarzweiß gehaltene Reenactment-Szene, welche Charles' I Hinrichtung nachstellt. Auch wenn man vielleicht das Gesicht von Charles I einmal seitlich in einer Einstellung betrachten kann, wird in einer darauffolgenden Aufnahme nur ein sich nach vorne bewegendes Körper gezeigt, der mit einem weißen Oberteil sowie einem Umhang bekleidet ist und ein Buch – wahrscheinlich eine Bibel – in einer Hand hält. Trotz des fehlenden Gesichts ist aber der Oberkörper als der des Königs zu identifizieren. Es sind außerdem in verschiedenen Szenen ein Henker mit einer weißen Maske und einer Axt, eine Trommel sowie die Gesichter der versammelten Personen zu sehen. Gerade kurz bevor und nachdem in einer Szene eine herunterfliegende Axt erkennbar ist, fängt die Kamera in Nahaufnahmen gebannte Gesichter mit weit geöffneten Augen ein. Diese Sequenz

rekonstruiert vordergründig demnach vor allem die Reaktion der diesem Ereignis beiwohnen- den Personen bevor, während oder kurz nachdem die Hinrichtung passierte. Schama bekräf- tigt dies auch in einem Kommentar zur Serie. Demgemäß war man bei der Produktion nicht gewillt, auf eine klischeehafte Weise eine heruntersausende Axt zu präsentieren. Entschei- dend war stattdessen der Ausdruck in den Augen der Menschen während der Exekution (vgl. 2006d: 22-13f.). Im Verlauf der Sequenz vernimmt man, wie Schama darlegt, einen aggressi- ven Viola-da-Gamba-Klang eines Komponisten der Barock-Zeit bzw. des 17. Jahrhunderts namens Marin Marais (vgl. ebenda: 23:19-32). Mit Hilfe dieser extradiegetischen musikali- schen Begleitung wird in der gesamten Reenactment-Sequenz die doppelte Logik der Reme- diation unterstrichen. Einerseits sorgen die Nahaufnahmen von den weit geöffneten Augen sowie die Einstellungen mit der fliegenden Axt zusammen mit der remedialisierten Musik des 17. Jahrhunderts beim Rezipienten für ein Gefühl der Unmittelbarkeit und Authentizität. An- dererseits ist besonders durch die extradiegetische musikalische Untermalung, das Fehlen von intradiegetischen Geräuschen oder Stimmen und die in Schwarzweiß gehaltenen Szenen bzw. die Einstellungen, in denen man zum Beispiel das Gesicht des zur Hinrichtung schreitenden Königs und die Exekution selbst nicht erkennen kann, der mediale Charakter der Sequenz offensichtlich.

In der daran anschließenden Szene der Eingangssequenz folgen Aufnahmen eines Gemäldes, das die Hinrichtung zeigt. Der dazu gehörende Off-Kommentar Schamas deutet auf den revolutionären Charakter dieses Ereignisses hin. Es wurde nämlich ihm zufolge nicht nur der König getötet, was bereits in früheren Zeiten vorgekommen war. Vielmehr wurde die Monarchie selbst beseitigt und es blieben die Menschen sowie das Parlament bzw. die Be- wahrer der Freiheiten Englands. Danach werden in schwarzweiß gehaltene Kampfszenen bzw. Reenactment-Einstellungen von schießenden sowie stürmenden Soldaten verwendet. Währenddessen fragt Schama unter anderem aus dem Off, welchen Zweck aber Freiheit habe, wenn man Angst hat. Er fügt hinzu, dass die Menschen wissen wollten, wer sie zum Beispiel vor den anhaltenden politischen Kriegen sowie den Religionskriegen beschützen sollte, wor- aufhin er außerdem die Frage stellt, ob dafür das Parlament oder ein großer General wie Oli- ver Cromwell in Frage käme. In diesem Kontext wird eine zentrale Auffassung oder das Le- viathan-Konzept des berühmten englischen Philosophen des 17. Jahrhunderts Thomas Hobbes dargestellt, der die These vertrat, dass man einen starken Herrscher benötigen würde, der alle Menschen verkörpert.³¹ Schama ergänzt daraufhin: „If that’s Oliver Cromwell, then so be it“

³¹ Zur visuellen Illustration in diesem Zusammenhang remedialisiert die Episode an dieser Stelle das Titelblatt zu Hobbes’ Werk *Leviathan* und zeigt in einem animierten Bild, wie der Souverän auf der Abbildung aus zahlrei- chen Menschen gebildet wird.

(02:22-25). Am Ende der Eingangssequenz tritt noch einmal Schama persönlich auf. Ihm zufolge waren die Engländer, Schotten und Iren damit beschäftigt, rechtschaffen (eng. *righteous*) zu sein, wodurch viele ihr Leben verloren. Erst nach einer tränenreichen Zeit kehrte Vernunft ein. Die Leviathan-Idee, Rechtschaffenheit und Vernunft sind neben den Revolutionen sowie anderen Aspekten Beispiele für die Hauptkonzepte dieser Episode. Folglich ist die Eingangssequenz wie in der vorherigen Folge eine Art semiotischer Indikator für den weiteren Verlauf. Der nächste Abschnitt vertieft diesbezüglich noch einige Sachverhalte. Die Hinrichtung des Königs stellte einen revolutionären Akt dar, dessen Auswirkungen und Folgen in dieser Episode thematisiert werden.

Insbesondere die weit geöffneten Augen sind – wie man den weiteren Ausführungen Schamas entnehmen kann – Indikatoren dafür, worum es in der Folge insgesamt geht: „[This] is a programme all about seeing, about optics, about vision, about wide-open eyes. The light of God or the light of optics, the light of Newton’s telescope“ (2006d: 23:05-14). Bereits in der vorherigen Episode spielt die Eingangssequenz darauf an, dass die im Bild gezeigten Augen Visionen symbolisieren sollen. Die Episode handelt also unter anderem von Visionen und – gemäß dem Titel der Folge – von Revolutionen sowie den bereits erwähnten Sachverhalten. Im Allgemeinen deckt die Folge ungefähr die Zeitperiode von 1649-1689 ab, so dass auch die Herrschaftszeit von vier Regenten – Oliver Cromwell, Charles II, James II und William III – behandelt wird, wengleich Richard Cromwells kurze Regentschaft ausgespart wird und am Anfang besonders Oliver Cromwells Zeit der Herrschaft viel Aufmerksamkeit zukommt. Relativ zu Beginn betrachtet die Episode die Zeit des Britanniens ohne König bzw. die so genannte *Godly Revolution*, welche mit bestimmten von Schama erwähnten Konzepten assoziiert werden kann – z. B. der Vorstellung, Albion in Jerusalem zu verwandeln, vom Königreich und Licht Gottes. Hier sind speziell zwei Sequenzen bemerkenswert. Zuerst sind die von zeitgenössischen Abbildungen unterbrochenen und mit Aufnahmen kombinierten Reenactment-Szenen mit frühneuzeitlichen Menschen in religiöser Ekstase zu nennen. Am Anfang sowie am Ende der Sequenz sieht man ein glücklich wirkendes Gesicht mit geöffneten Augen, auf das anscheinend Licht strahlt. Wenn man berücksichtigt, dass die geöffneten Augen wohl für die Visionsidee stehen, veranschaulichen diese Einstellungen vermutlich die Vision der *Godly Revolution*. Die andere Sequenz besteht aus Naturaufnahmen einer kahlen Flusslandschaft und einer aufgehenden Sonne. An dieser Stelle wird bezeichnenderweise auf Cromwells religiöse Konversion eingegangen. Eine Krise, die sein bescheidenes Vermögen betraf, machte Schama zufolge aus dem Landbesitzer in East Anglia einen neuen Menschen. Die Sonne ist also als Licht Gottes interpretierbar, das die kahle Landschaft oder das trostlose

Leben erleuchtet. Seine religiöse Überzeugung sowie sein Glaube, auf einer göttlichen Mission zu sein, werden von Schama immer wieder herausgestellt. Dies geschieht zum Beispiel am Anfang, als er auf Cromwells Position und Kämpfe im Bürgerkrieg zu sprechen kommt und ihn als treibende Kraft der *Godly Revolution* bezeichnet (vgl. 06:42-46). Aufgrund der Thematik dieser Arbeit steht in diesem Kapitel die Darstellung der ersten Phase nach der Hinrichtung des Königs im Vordergrund. Trotzdem lohnt sich außerdem ein kurzer Blick auf die Präsentation der nachfolgenden Zeit, weil ein Zusammenhang in der Episode hergestellt wird. Daneben scheinen in dieser Episode einige weitere Aspekte auf der visuellen Ebene bemerkenswert zu sein.

Obwohl in Bezug auf den Bürgerkrieg schwarzweiß gehaltene Einstellungen oder Kampfszenen gezeigt werden, die wie in der vorherigen Folge an Filmmaterial aus dem Ersten Weltkrieg erinnern, ist in dieser Episode kein visueller Code feststellbar, bei dem beispielsweise die Schwarzweißaufnahmen mit dem Raum der Parlamentarier/Puritaner oder die Szenen in Farbe mit dem royalistischen Raum assoziiert werden können. Speziell als in „The British Wars“ der sich aufbauende Konflikt zwischen den unterschiedlichen Parteien bzw. Räumen dargelegt wird, sind solche Tendenzen durchaus zu bestimmen. Abgesehen von der Präsentation der Schlacht bei Edgehill werden in der Darstellung des Krieges oder der beiden Armeen auch Reenactment-Sequenzen in Farbe gebraucht. In „Revolution“ erscheinen zum Beispiel historische Rekonstruktionen über die parlamentarische Armee bzw. die New Model Army oder andere Menschen der frühen Neuzeit in Farbe, auch wenn diese nachgestellten Szenen älterem bzw. historischem Filmmaterial ähneln. Allgemein beinhaltet sowohl die Episode als auch die gesamte Serie auf visueller Ebene noch andere beachtenswerte Details: „Schama’s script is interested in the repetition of image and idea in order to suggest a history rich in resonance“ (de Groot 2009: 155). Durch den Gebrauch der gleichen Einstellungen in den verschiedenen Folgen der Serie wird der Eindruck erweckt, als ob es in der britischen Geschichte Wiederholungen und Kontinuitätslinien gibt. Da „Revolutions“ einige Einstellungen aus der zweiten Episode „Conquest!“ (über die Schlacht bei Hastings) enthält und beide Folgen in ihrem Verlauf von Umbrüchen in der britischen Geschichte handeln, wird hierdurch eine gewisse Kontinuität im Zusammenhang mit solchen Umbrüchen nahegelegt. Man könnte darüber hinaus noch die Behauptung aufstellen, dass die Verwendung der gleichen Einstellungen in den verschiedenen Episoden den Grad der Ereignishaftigkeit von bestimmten dargestellten vergangenen Begebenheiten vermindert.

Auf der visuellen Ebene existieren in der Folge „Revolutions“ zusätzliche beachtenswerte Aspekte wie die Modifikation eines zeitgenössischen bzw. remedialisierten Bildes von

Charles I, bei dem der Kopf des auf einem Pferd sitzenden Charles mit dem Kopf Cromwells ersetzt wird, um aufzuzeigen, dass Cromwells Einfluss nach den Bürgerkriegen der Macht eines Königs bzw. von Charles I glich (vgl. 23:57-24:15). Der Off-Kommentar Schamas bestätigt dies anscheinend:

[T]here seemed no alternative but to take the crown – to become Oliver I. But this was still a step too far for a man God had told to punish the haughtiness of kings. So instead he chose to become a Lord Protector. That had a good ring to it. Authority, but not tyranny. He was king in all but name, but a constitutional sovereign, ruling with a council and a newly-elected parliament. (23:51-24:23)

Später wird auch in einer Sequenz ein remedialisiertes Portrait von dem ebenso auf einem Pferd sitzenden William III mit diesem „modifizierten“ Bild Cromwells ersetzt (vgl. 55:45-56:04). Auf diese Weise illustriert die Episode eine visuelle Verbindung zwischen Charles I und Oliver Cromwell sowie zwischen Cromwell und William III, die auch durch Schamas Erzählung unterstützt wird (vgl. de Groot 2009: 156). Indem das Gemälde von William III durch das modifizierte Bild Cromwells ersetzt wird, soll eine zu diesen Bildern formulierte Schlussfolgerung Schamas veranschaulicht werden. Ihm zufolge war das Königreich von William of Orange nämlich eine vernünftigeren Version von Cromwells Protectorate.³² Ohnehin beschreibt Schama das von Royalisten wie Republikanern dämonisierte Protectorate Cromwells als eine Art Blaupause für die konstitutionelle Monarchie mit einer Art Regierungschef, der zwar seine Regierung wählt, aber zusammen mit dieser einem regelmäßig gewählten Parlament untersteht (vgl. 29:43-30:05).

Was Cromwell trotz mancher problematischer Charakterzüge hinterließ, war gerade in Bezug auf den religiösen Bereich Schamas zufolge eine Vision: „What Oliver Cromwell left behind was not a workable political system, but a vision [that] was something of startling sweetness – a sighting of Jerusalem, a place where everyone would be free to receive Christ in their own way, provided that they did not disturb the peace and conscience of anybody else” (30:45-31:13). Dieser Verweis auf eine Vision ist eine Anspielung auf ein zentrales und in der Eingangssequenz angedeutetes Konzept in „Revolutions“. Im Verlauf dieser Episode zeichnet *A History of Britain* insgesamt ein zwiespältiges Bild von Cromwell, der auf der einen Seite religiös fanatisch, engstirnig, aufbrausend und wütend war, aber auf der anderen Seite die Fähigkeit zur Vernunft und Pragmatik besaß. Als man gegenwärtige Einstellungen von der Statue Cromwells vor den Houses of Parliament sieht beschreibt Schama die Frage, ob Britannien rechtschaffen oder vernünftig sein sollte, als einen Bürgerkrieg, den Cromwell immer wieder in seinem eigenen Kopf kämpfte (vgl. 24:37-45). Rechtschaffenheit sowie Vernunft sind zwei weitere zentrale Aspekte in der Episode und beide kann man als oppositionel-

³² Alles in allem unternimmt die Serie explizit wie implizit den Versuch, das visuelle Material mit der Erzählung Schamas zu verbinden oder einige der in der Narration vorkommenden von der Serie intendierten Aspekte, Konzepte und Ideen abzubilden.

le abstrakte semantische Räume auffassen, obwohl Cromwell eine Art Schnittmenge verkörpert. Sie dienen allerdings hier nicht als Grundlage für Grenzüberschreitungen, sondern zum Aufzeigen eines Gegensatzes.

Wenn man sich Rechtschaffenheit und Vernunft bzw. Frömmigkeit und Pragmatismus sowie Monarchie und Parlament als zwei abstrakte semantische Räume oder *input spaces* denkt, realisiert sich während der Regentschaft des Repräsentanten der *Godly Revolution* bis auf Ausnahmen (d. h. die Wiedermehrung der Juden [vgl. zu Schamas Präsentation dieser Begebenheit de Groot 2009: 155-156]) keine Vereinigung oder Zusammensetzung zwischen diesen. Unter Berücksichtigung des kognitiven Prozesses des *blending* lag der Narration zufolge eine Vereinigung speziell der *input spaces* oder der abstrakten semantischen Räume Monarchie und Parlament in oder am Ende Cromwells als Vision vor, obwohl er sich nach Schama von Charles I durch seinen Sinn für Unwürdigkeit unterschied, denn gemäß Cromwells Glauben verstand er sich nicht wie zum Beispiel der König, den er zerstörte, als ein kleiner Gott, sondern arbeitete für Gott, womit er sich selbst und Britannien vor einer wahren Diktatur schützte. Des Weiteren bemerkt Schama: „But to prolong the Protectorate, Cromwell actually needed to be more of a Leviathan than he could ever stomach. That is both his exoneration and his failure“ (29:31-41). Nach dem Chaos, das Cromwells Tod hervorrief, wurde die Monarchie restauriert und Charles II zum König gekrönt. Er verkörperte im Sinne der Darstellung anscheinend einen weiteren Leviathan.³³ Trotzdem wiesen Charles II persönlich sowie seine Regentschaft deutliche Unterschiede sowohl zu seinem Vater als auch zum puritanischen England auf: „If Puritan England had been governed by the ear, wide open to receive the word of God, the Restoration restored the sovereignty of the eye“ (36:05-13). Dazu passend werden farbige remedialisierte Bilder und Portraits sowie in Farbe gehaltene Reenactment-Szenen mit Charles II, der unter anderem mit Frauen tanzt, gezeigt. Außerdem schien er Schama zufolge eine neue Art Stuart-König zu verkörpern – einen vernünftigen und realistischen Stuart-König, denn der sich für optische Instrumente (wie z. B. das Fernrohr) begeisternde König war darauf bedacht, eine genau fokussierte Sicht auf die physische sowie die politische Realität zu haben, anstatt wie sein Vater in absolutistischen Herrschaftsvorstellungen zu verweilen.³⁴ Der Verweis auf die optischen Geräte an dieser Stelle und in der Se-

³³ Dies ist während der Präsentation seines Konfliktes mit dem Parlament bezüglich des von diesem geforderten Ausschlusses seines katholischen Bruders James von der Thronnachfolge sichtbar. Im Sinne der Narration arbeitete in diesem Zusammenhang das historische Gedächtnis zu seinen Gunsten, da die Aussicht auf einen weiteren Krieg abschreckende Erinnerungen an die vorherige Bürgerkriegszeit oder den Bürgerkrieg hervorriefen, der in Schamas Worten als parlamentarischer Protest begann und in einem puritanischen Kreuzzug endete.

³⁴ Schama sagt wörtlich: „[H]is vision dwelled not in cloudy realms of absolutism, but which was precisely focused, concerned to observe reality – political as well as physical“ (36:50-37:00). Hier wird also auf die ver-

quenz davor sowie auf die in dieser Periode vorherrschende „*scopophilia*, the addiction of the gaze, whether eyeballing an outrageous wig, [...] a louse caught in the lens of a microscope or the constellations of the stars“ (36:18-32) sind vielleicht Andeutungen auf die sich angeblich in dieser Zeit vollziehende wissenschaftliche Revolution³⁵. Doch es herrschte gemäß der Darstellung während der Regentschaft dieses vernünftigen Königs neben dem irrational anmutenden Glauben an böse Omen eine anti-katholische Angst vor und es kam zur verheerenden Pest sowie zum Feuer von London und zum Konflikt zwischen dem König und dem Parlament. Gegen die Pest war die Wissenschaft beispielsweise machtlos und mit der modernen Methode der Statistik konnte man nur die Zahl der Toten erfassen. Trotz des vernünftigen Monarchen ereignete sich also anscheinend keine wissenschaftliche Revolution. Obwohl sich die Zeit der Restauration von dem England der Puritaner unterschied, repräsentierte Charles II ähnlich wie Oliver Cromwell einen Leviathan.³⁶

Erst nachdem der katholische König James II durch die Machtübernahme des Protestanten William III und seiner Frau Mary II aus den Niederlanden bzw. dessen Invasion ersetzt wurde, realisierte sich in der *Glorious Revolution* sozusagen eine vernünftige Vereinigung zwischen der Monarchie und dem Parlament. Eine *Declaration of Rights* wurde verlesen, welche die Bedingungen auflistete, nach denen der neue König auf dem Thron sitzen durfte: „Parliament had changed the job description of the ruler. It turned out that the country did not need Leviathan. It wanted a chairman of the board [...]. William III would fight his wars by asking, not demanding funds from the elected representatives of the people“ (55:32-54). Im politischen Bereich sowie im Wesen der britischen Monarchie wurde demnach eine signifikante Veränderung von einem Mann von außerhalb oder genau genommen einem Ausländer herbeigeführt. Die Vorstellung von einem isolierten Inselreich Britannien, das sich durch die Geschichte hindurch Einflüssen von außerhalb widersetzte, wird hierdurch deutlich widerlegt. Wenn man sich noch einmal auf den Vorgang des *blending* bezieht und die Monarchie und das Parlament als zwei semantische Räume oder *input spaces* auffasst, war der Zusammenschluss in oder nach der Regentschaft des Vertreters der *Godly Revolution* Cromwell „nur“ eine Vision, welche unter dem von außerhalb Britanniens kommenden William III Realität wurde. Diese *Glorious Revolution* ist ein Meta-Ereignis im Sinne einer Grenztilgung. Ihm

schiedenen Bedeutungen des englischen Wortes *vision* angespielt. Er hing also keinen „abgehobenen“ Visionen des Absolutismus an, sondern hatte eine „bodenständige“ Sicht auf die Realität.

³⁵ Der Begriff wird jedoch nicht explizit erwähnt. Ohnehin ist in der Wissenschaftsgeschichte die Frage, ob eine wissenschaftliche Revolution in der Zeit zwischen Kopernikus und Newton stattgefunden hat, sehr umstritten und wird nicht selten verneint (vgl. z. B. Shapin 1998: 1; Hannam 2009: 342).

³⁶ Vor der Thematisierung der Regentschaft von Charles II legt Schama die Ironie der Restauration der Monarchie dar: Charles II kam auf den Thron, nicht weil Britannien einen Nachfolger für seinen Vater Charles I benötigte, sondern einen Nachfolger für Oliver Cromwell brauchte.

ging eine Grenzüberschreitung voraus (z. B. die Invasion Williams aus den Niederlanden) und es neutralisierte in gewisser Weise die bisherige Opposition. Allerdings kann von einer Ersetzung der semantischen Räume in diesem Fall nicht die Rede sein. Laut Schama war interessanterweise dieser Vorgang, den die Geschichte eine *Glorious Revolution* nennt, wahrscheinlich weder glorreich noch eine Revolution. Dennoch war die britische Monarchie nicht mehr dieselbe. Britannien kam schließlich ohne eine Leviathan-Figur aus, wodurch der Grundstein für die konstitutionelle Monarchie gelegt wurde. Es sind aber innerhalb der Episode andere Grenzüberschreitungen oder Meta-Ereignisse (z. B. die *Godly Revolution*) zu bestimmen. Gerade die erste Hälfte über die Regentschaft Cromwells, die für diese Arbeit von Relevanz ist, beinhaltet solche ereignishaften Begebenheiten.

Im Anschluss an die Hinrichtung des Königs Charles I scheint es am Anfang der Episode so, als ob nach der Exekution ein Meta-Ereignis in Form einer quasi-revolutionären Umstrukturierung der dargestellten Welt eingesetzt hätte. Jedoch blieb der royalistische Raum erhalten, was Schama suggeriert, als im Bild größtenteils das Titelblatt der *Eikon Basilike* zu sehen ist. Dieses Werk wurde kurz nach der Exekution veröffentlicht und avancierte sofort zu einem Bestseller, der mehrere Auflagen umfasste und sozusagen das Bild Charles' als unvergänglichen Märtyrer oder als einen Christus der letzten Tage erschuf, der für die Sünden der Menschen geopfert wurde. Wie Christus würde er auferstehen, seine himmlische Krone tragen und in Person seines im Exil in Frankreich lebenden Sohnes Charles II Fleisch annehmen. Die Tilgung des Monarchen war demnach keine Garantie für die Abschaffung der Monarchie. Wie Schama in diesem Kontext bemerkt, bezeichnet das griechische Wort Ikone sowohl ein Bild als auch eine Kopie (vgl. 06:58-07:51). Diese Erläuterung ist in diesem Zusammenhang durchaus passend, da das Bild des Königs als unvergänglicher Märtyrer durch das Werk (durch die vorliegenden Kopien) vervielfältigt, verbreitet und gefestigt wird, wie es die Narration andeutet. Tatsächlich zählte das Buch zu den einflussreichsten Werken im England des 17. Jahrhunderts und bewirkte die Förderung sowie Aufrechterhaltung des Bildes „eines heiligen königlichen Märtyrers“ oder der „Idee einer geheiligten Monarchie in England [...] für mindestens ein weiteres Jahrhundert“, wenngleich es heutzutage in Vergessenheit geraten ist (MacCulloch 2010: 681-682). Ironischerweise hat ein häufig remedialisiertes Bild das Potential, Erinnerungen zu verfestigen oder mit Hilfe der Remediation ikonisiert zu werden (vgl. Erll 2011a: 166). Demnach wären Bilder wie das hier remedialisierte Titelblatt der *Eikon Basilike* – gerade wenn sie wie dieses häufig in anderen Dokumentarfilmen zu diesem Thema Verwendung finden – mögliche Beispiele für eine potentielle Ikonisierung bedingt durch eine Remediation, obwohl das Bild des heiligen königlichen Märtyrers höchstwahrscheinlich nicht

mehr die Wirkung wie in der damaligen Zeit entfalten würde. Auf inhaltlicher Ebene sollte das Bild des auferstandenen und die himmlische Krone tragenden Charles I anscheinend in Form seines Sohnes Charles II Gestalt annehmen. Gewissermaßen verkörperte Charles II folglich die Kopie dieses Bildes. Letztendlich deutet die Narration die Existenz eines royalistischen Raumes an.

Der Dichter John Milton, ein Verfechter der parlamentarischen *Commonwealth*, wandte sich gemäß der Narration gegen den Kult des königlichen Märtyrers, indem er aufzeigte, dass die Menschen keinen Stuart-König brauchten, weil sie selbst der Souverän seien. Diese Episode bezieht also neben anderen Sachverhalten Standpunkte oder Konzepte der berühmten Persönlichkeiten Thomas Hobbes und John Milton mit ein. Letzterer bildet zusammen mit Oliver Cromwell demgemäß einen oppositionellen Raum zu einem angedeuteten royalistischen semantischen Raum. Eine solche Konstellation ähnelt aber der in der vorherigen Episode. Es ist daher zweifelhaft, ob die Situation nach der Exekution des Königs mit Blick auf die Narration wirklich einem Meta-Ereignis im Sinne einer quasi-revolutionären Umstrukturierung der dargestellten Welt gleichkommt. Vielmehr handelt es sich in der Darstellung zwar um ein Meta-Ereignis, in dem sich aber die Grenzen deutlich zugunsten des parlamentarischen Raumes verschoben. Mit anderen Worten war gemäß der Narration trotz der sich vollziehenden *Godly Revolution* immer noch die Raumkonstellation der Zeit vor der Exekution bis zu einem gewissen Grad existent – allerdings mit anderen Vorzeichen. Trotzdem wollten Milton sowie Cromwell, Schama zufolge, nicht, dass jeder eine Wahlstimme hatte. Sie forderten außerdem wohl eine hierarchische Ordnung, denn nach ihnen sollten die Menschen die Regierung des Staates in die Hände von Personen legen, die Gott als geeignet dafür ansah und die sich durch Substanz sowie Frömmigkeit auszeichneten. Aus diesem Grund gerieten sie in Konfrontation mit John Lilburne und den Levellers. Lilburne war bestrebt, den Abstand zwischen den Mächtigen und den Kleinen bzw. den Niedrigen oder den Reichen und Armen zu nivellieren (vgl. 10:03-35). Die Soldaten lasen Lilburne, wodurch sie zum Glauben gelangten, dass sie wirklich eine Stimme hätten und ihre Offiziere Tyrannen seien. Für Cromwell mussten sie gestoppt werden und Lilburne stellte für ihn auch eine Gefahr für die Disziplin in der Armee dar (vgl. 10:39-11:08). In diesem Teil sind dementsprechend zwei semantische Räume voneinander zu unterscheiden. Auf der einen Seite ist der Raum der Levellers identifizierbar. Er setzt sich aus den führenden Levellers wie dem Hauptrepräsentanten Lilburne sowie Soldaten der Armee zusammen und sie wurden von Frauen unterstützt. Mit der Thematisierung der laut Schama mutigen Leveller-Frauen wendet sich *A History of Britain* wieder Aspekten zu, die in anderen Überblicksdarstellungen nicht berücksichtigt werden. Dagegen lässt sich

Cromwell als Hauptrepräsentant des oppositionellen Raumes der parlamentarischen und militärischen Hierarchie begreifen. Die Verhaftung der führenden Levellers und die Freiheitsbeschränkung von führenden Mitgliedern des Raumes der Leveller waren schließlich eine Grenzüberschreitung von Seiten des Raumes der parlamentarischen und militärischen Hierarchie. Im Gegensatz dazu ist die dargestellte Rebellion von Soldaten als Grenzüberschreitung gegen den genannten Raum klassifizierbar, worauf Cromwell rigoros reagierte. Als er einige aufständische Soldaten in Burford stellte, wurden nämlich die Führer der Rebellion herausgeführt und erschossen. Dieser Akt wird mit einer Aufnahme von Musketenläufen unterstrichen, aus denen Schüsse abgefeuert werden.³⁷ Bei dieser Tilgung von führenden Soldaten, die zum Raum der Levellers gezählt werden können, liegt eine eindeutige Grenzüberschreitung vor, welche wohl in der Darstellung einen höheren Grad der Ereignishaftigkeit als die Inhaftierung von führenden Levellers vorher hat. Im weiteren Verlauf wird auf diesen Konflikt zwischen den Levellers und Cromwell bzw. zwischen diesen semantischen Räumen nicht mehr Bezug genommen. Das rigorose Vorgehen bietet allerdings einen Vorausblick auf Cromwells folgende Handlungen, die in der Darstellung Berücksichtigung finden.

In einer der nächsten Sequenzen erhält man die Informationen, dass die aufständischen Soldaten nach Irland gebracht wurden. Dort konnten sie ihre Frustration an anderen, die die Bürgerkriege verlängerten, auslassen. Zudem erfährt man, dass sich in Irland royalistische Truppen befanden und Charles' I Sohn, Charles II, unterstützten. Das war auch in Schottland der Fall. An dieser Stelle wird der royalistische Raum nicht mehr primär wie in der vorherigen Episode mit einer Partei England in Verbindung gebracht, sondern mit den anderen Ländern Britanniens Irland und Schottland. Der royalistische Raum übertrug sich der Narration zufolge also in gewisser Weise auf diese Länder Britanniens. In diesen Ländern manifestierten sich mit anderen Worten die royalistischen Räume, die in der Sequenz über das Werk *Eikon Basilike* angedeutet wurden. Im Anschluss an die in erster Linie als topographisch aufzufassende Grenzüberschreitung der englischen Soldaten (d. h. von England nach Irland) ereigneten sich in der Darstellung insbesondere in der irischen Stadt Drogheda Kriegsverbrechen, was Schama deutlich anspricht. Obwohl es sich bei den Befürwortern des Königs um Katholiken wie Protestanten handelte, nahm Cromwell laut Schama keine großen Unterscheidungen vor. Wie in vielen anderen Momenten in der Doku-Serie zeichnet sich hier Schama durch (extrem) wertende und moralisierende Ausführungen aus:

³⁷ In den Sequenzen über den Konflikt zwischen diesen beiden Räumen wird man mit einigen in Farbe gehaltenen Reenactment-Szenen konfrontiert. Als Cromwells Haltung thematisiert wird, sieht man Rekonstruktionen eines Prozesses gegen Gefangene. Bei der Bezugnahme auf die sich gegen die Offiziere wendenden Soldaten erkennt man unter anderem zum Beispiel Szenen in einem Zeltlager, in denen ein Prediger die Soldaten anfeuert.

There's no point side-stepping this horror, is there? This was Cromwell's war crime, an atrocity so hideous, it's contaminated Anglo-Irish history ever since [...]. What it wasn't was the indiscriminate butchery of women and children. No eye-witnesses ever claimed to have seen any such thing. But what Cromwell did order, unhesitatingly and without any mercy, was, in any case, an act of unspeakable murder. (14:49-15:24)³⁸

Schama berichtet anschließend unter anderem vom Ausräuchern der Verteidiger in der St. Peter's Church und 3000 getöteten royalistischen Soldaten, während man in einer Reenactment-Sequenz auf eine Wand projizierte Schatten erkennt und Tötungen bzw. Hinrichtungen von jeweils einem sich offenbar ergebenden Soldaten durch einen anderen erahnt. Das Dargestellte wird offenbar durch Schamas Ergänzung verbalisiert. Es hatten sich nämlich die meisten der getöteten Soldaten ergeben, die unbewaffnet gewesen waren. Nachdem von *A History of Britain* Aussagen Cromwells remedialisiert werden, die sich als Rechtfertigung für diese Vorgehensweise auslegen lassen, wertet Schama dies Ereignis noch einmal deutlicher, indem er die Aussagen Cromwells als Ausführungen eines engstirnigen, starrköpfigen protestantischen Fanatiklers und englischen Imperialisten³⁹ bezeichnet. Die Vorgehensweise und die Niederschlagung bzw. Tilgung der royalistischen Soldaten ist für den Rezipienten als klare Grenzüberschreitung oder aus moralischer Sicht als Abweichung von der Norm identifizierbar. Zwar wird außerdem dargelegt, wie Cromwell die Charles II unterstützende schottische Armee nach England lockte und in der Schlacht bei Worchester vernichtend schlug und Charles nach der Schlacht fliehen musste. Doch dieser Sieg über den schottischen royalistischen Raum handelt die Episode im Gegensatz zu der Niederschlagung der royalistischen Soldaten im irischen Drogheda relativ zügig ab.

Laut Schama kehrte Cromwell nach England wie ein englischer Caesar zurück. Nun wird auch der in der vorherigen Episode erwähnte Traum der Stuarts von einem vereinigten Britannien aufgegriffen. Dieser Traum war der Grund, warum die Bürgerkriege begannen. Cromwell beendete sie und ließ den Traum Wirklichkeit werden, allerdings nicht als ein vereinigtes Königreich, sondern als vereinigte Republik Großbritannien. Für Cromwell war dabei England das eigentliche gelobte Land. Das Beste für Britannien wäre es demnach, es würde so englisch wie möglich sein (vgl. 18:24-54). Im weiteren Verlauf wird dann dargestellt, wie er zu einem Regenten wurde, der Ähnlichkeiten zu einem alleinherrschenden Monarchen besaß. Cromwell sah das Parlament als selbstsüchtiges Ungetüm an, was zu Sodom, nicht aber zu Jerusalem passte. Wenn man das Parlament mit seinen Mitgliedern, die sich selbst als Bewahrer von Englands Freiheit stilisierten, und Cromwell als unterschiedliche semantische

³⁸ Trotz seiner deutlichen Wertung und Kritik an Cromwells Vorgehen beruft er sich ebenfalls – wie man an diesem Zitat erkennen kann – immer wieder auf zeitgenössische Quellen. Damit erhält er den Grad der Seriosität aufrecht.

³⁹ Er behandelte auch Schama zufolge Irland als primitive Kolonie und gebrauchte das Land der einheimischen Iren, um seine Soldaten zu bezahlen.

Räume auffasst, war die Auflösung des Parlaments durch Cromwell eine Grenzüberschreitung mit hoher Ereignishaftigkeit. Um dies zu untermauern, werden signifikante Teile der Rede Cromwells von Schama in einem erhaltenen frühneuzeitlichen Parlamentssaal (performativ) vorgetragen. An diesem Punkt überschritt er nach Schama die Grenze zur Diktatur: „This was a depressingly modern moment, a classic coup d'état, in fact. At this point, Cromwell crossed the line from mere bullying to outright dictatorship. In so doing, he undid at a stroke the entire point of the war that he himself had fought against the king's unparliamentary conduct“ (22:07-27). Er verkörperte nun tatsächlich Eigenschaften des Königs oder des königlichen Raumes, obwohl er – wie der Verlauf der Episode zeigt – kein zweiter Charles I wurde und die Basis für die konstitutionelle Monarchie legte. Aus diesem Grund war gemäß der Darstellung die *Godly Revolution* in Britannien kein Meta-Ereignis in Form einer quasi-revolutionären Umstrukturierung, wenngleich der Akt der Exekution revolutionär war. Vielmehr glich dieses Meta-Ereignis einer Grenzüberschreitung mit anschließender Fortführung von Elementen des alten Systems. Ohnehin scheint bei allen präsentierten Umbrüchen (d. h. der *Godly Revolution*, der Restauration, der *Glorious Revolution*) der Begriff Revolution fragwürdig zu sein, denn das alte Bezugssystem der Monarchie blieb unter anderen Vorzeichen bis zu einem gewissen Grad gewahrt. Auch auf die von James II repräsentierte alte Monarchie wird am Ende der Episode eingegangen, als Schama erwähnt, dass James im Jahr 1689 mit französischen Truppen in Irland landete und die irischen Katholiken sich ihm anschlossen. Laut Schama wurden sie wie die Engländer zu Figuren in dem Schachspiel eines anderen. Am Fluss Boyne standen sich dann zwei Armeen oder – wie Schama es ausdrückt – zwei Welten gegenüber: die alte Welt, die Glauben und Eifer auszeichneten, und die neue Welt, in der deutsche und niederländische Söldner einen Teil einer modernen Kriegsmaschine verkörperten. Die Narration endet mit den Worten: „No prizes for guessing who won. Nobody“ (57:19-24). Im Abspann sieht man dann ein Wandgemälde mit einem auf dem Pferd sitzenden William III, das offensichtlich an die Schlacht am River Boyne erinnern soll und unter anderem die Jahreszahlen 1690 und 1699 enthält. Währenddessen vernimmt man Ausschnitte aus Reden von (nord-)irischen Persönlichkeiten (*Unionists* und *Republicans*) (z. B. Ian Paisley). Dazu merkt Jerome de Groot an: „History is not something that is simply in the past, the programme suggests; it is full of repetition, resonance and echo“ (2009: 156). Ohnehin ist Schamas Script de Groot zufolge auf Wiederholungen von Bildern und Ideen bedacht, um auf eine Geschichte hinzudeuten, in der es oftmals Wiederholungen gegeben hat (vgl. ebenda: 155). Nach dieser ausführlichen Analyse soll nun einer der „Protagonisten“ der Bürgerkriegszeit – Charles I – im Mittelpunkt stehen.

5.2. Vom unglücklichen König zum Märtyrer – *Charles I: The Royal Martyr*

Der Dokumentarfilm *Charles I: The Royal Martyr* von Ruth Wood (1994 [2007]) beschäftigt sich mit dem Leben des Stuartkönigs Charles I und nicht in erster Line mit dem in seiner Regierungszeit stattfindenden Bürgerkrieg. Zwar beleuchtet die ca. 54 Minuten dauernde Dokumentation besonders seinen Konflikt mit dem Parlament, verweist auf die Umstände, die zum bewaffneten Kampf führten, und geht auch auf den Verlauf des Bürgerkrieges ein, doch stehen die wichtigsten Lebensereignisse des Königs sowie seine Entscheidungen, Handlungen, Sichtweisen, Entwicklungen und seine mit dem Sturz der Monarchie in England verbundene Exekution im Mittelpunkt. Die signifikanten äußeren Vorkommnisse werden daher mit der Person Charles' I verknüpft. Auffällig ist in Bezug auf den gesamten Dokumentarfilm, dass die gezeigten Einstellungen und Sequenzen ausschließlich aus Reenactment-Szenen und remedialisierten historischen oder zeitgenössischen Gemälden bzw. Bildern bestehen (d. h. im weitesten Sinne aus remedialisierten Inhalten). Dazu erzählt der Schauspieler Michael Leighton gemäß dem Skript von Simon Kirk die Geschichte um den Stuartkönig sowie die Vorkommnisse in seiner Regierungszeit aus dem Off. In manchen Reenactment-Sequenzen kommt allerdings Charles I zu Wort. Hierbei werden berühmte, dokumentierte Ansprachen oder Reden von ihm nachgestellt bzw. remedialisiert. Zweimal hört man sogar die zu der Figur des Königs gehörende Stimme aus dem Off, als Charles I in zwei Szenen jeweils einen Brief an einen engen Vertrauten und seine Ehefrau Henrietta Maria abfasst und diese die jeweiligen Briefe lesen. Die dominierende Stimme in der gesamten Dokumentation ist jedoch die des extradiegetischen Off-Erzählers, welche entweder als einzige vernehmbar ist oder sich von den Stimmen bzw. Geräuschen in den Reenactment-Sequenzen deutlich abhebt. Ein treffendes Beispiel dafür ist die Szene, in der sich der Dokumentarfilm auf eine anekdotische Situation im Verfahren der Parlamentarier gegen den König bezieht. Genauer gesagt zeigt die Dokumentation mit einer Reenactment-Sequenz eine wiederholte Hinausbeorderung des Königs während des Prozesses und einen sich vor ihm verbeugenden Soldaten beim Hinauseskortieren. Laut dem Off-Erzähler, der die ganze Gegebenheit schildert, war einer seiner Bewacher von der Würde des Königs gerührt und sagte zu ihm, „God bless you, Sir“ (0:45:38-40), woraufhin Charles I ihm dankte und der Soldat von einem Offizier geschlagen wurde, wie der Rezipient visuell durch die Reenactment-Sequenz nachvollziehen kann. Schließlich zitiert der Erzähler die Reaktion des Königs auf die rüde Handlung des Offiziers: „[T]he punishment exceeds the offence“

(0:45:51-3). Fast gleichzeitig ist von dem König in der Szene der gleiche Kommentar schwach zu vernehmen.

Neben der dominierenden Position des Off-Erzählers werden durch diese Szene weitere nicht zu vernachlässigende Merkmale dieses Dokumentarfilms offensichtlich. So findet man hier eine (relativ) starke Text-Bild-Relation. Das Gleiche gilt für mehrere andere Sequenzen wie beispielsweise die oben geschilderten ‚Brief-Szenen‘ oder die nachgestellten Reden und Ansprachen Charles‘ I. Darüber hinaus ist im gesamten Dokumentarfilm eine ganze Reihe von schwachen Text-Bild-Relationen festzustellen. Diese tauchen insbesondere auf, wenn die Dokumentation allgemeine Zustände, Konflikte und Konzepte darstellen möchte. Beispielshalber sei an dieser Stelle auf eine Szene hingewiesen, in der der Off-Erzähler die Anfänge der Beziehung zwischen Prince Charles und dem späteren Duke of Buckingham George Villiers in der Regierungszeit von James I anspricht: „[Villiers’s] physical beauty and superficial graces disguised an arrogant vanity and political incompetence. The truth was that Villiers used his influence at court to monopolize royal favours for himself and his followers. Charles, friendless and withdrawn, had never filled the great void in his life left by the death of his brother [...]“ (05:27-05:55). Der Zuschauer sieht dabei das lächelnde Gesicht Villiers‘ in Nahaufnahme. Wie die nächsten Kameraeinstellungen beweisen, befindet sich Villiers in einem Gespräch mit Charles und einem Kirchenmann, evtl. einem Bischof, in einem Raum des königlichen Hofes. Danach werden Villiers und Charles bei einer Schwertkampfübung im Freien gezeigt. Während des Übergangs zwischen diesen Sequenzen und zu Beginn der ‚Schwertkampfübungsszene‘ äußert der Off-Erzähler: „[A]nd Villiers, confident, handsome and cultured, gradually overcame Prince Charles’s hostility to become his new role model“ (05:56-06:08). Obwohl einige Elemente in den einzelnen Einstellungen implizit auf einige Teile der Aussage zu beziehen sind, ist die eher abgeschwächte Verbindung zwischen Text und Bild offensichtlich. Deutliche Text-Bild-Widersprüche im Verlauf der Dokumentation liegen hingegen kaum vor.¹ Möglicherweise wäre es angebracht, von ausschließlich kongruenten oder komplementären Text-Bild-Verbindungen auszugehen. Im Unterschied zu den verhältnismäßig schwächeren Text-Bild-Relationen visualisieren die Reenactment-Einstellungen mit starken Text-Bild-Beziehungen meistens spezifische Ereignisse oder Situationen. Insgesamt wird dem Rezipienten besonders

¹ In manche Szenen könnte man vielleicht von einem fehlenden filmischen Denotatsbezug sprechen. Jedoch scheinen einige Einstellungen schwache Text-Bild-Relationen zu sein, da z. B. Charles zwar oft im Bild auftaucht, aber das Gezeigte nicht unbedingt mit den Aussagen des Off-Erzählers in Verbindung gebracht werden kann. Ein Beispiel für eine Elaboration findet man, als erwähnt wird, dass eine der Hauptforderungen der Armee darin bestand, die Monarchie abzuschaffen, und dass Gerüchte sich häuften, dass die Armee Charles vor ein Gericht stellen wollte (vgl. 36:22-32; siehe unten).

durch diese Reenactment-Sequenzen – aber auch durch Szenen mit schwachem Text-Bild-Bezug – eine Interpretation des Geschehens geboten. Sie vermitteln dadurch nicht nur ein Gefühl der historischen Authentizität, sondern verstärken dieses noch oder sorgen sogar bis zu einem gewissen Grad für eine Unmittelbarkeit. Durch die Darstellung und insbesondere durch den immer wieder einsetzenden dominanten Off-Erzähler kommt aber – im Sinne der doppelten Logik der Remediation – immer die Medialität dieser Rekonstruktionen zum Vorschein.

Die Frage nach Authentizität ist ohnehin bei Analysen von Dokumentarfilmen wichtig. In diesem Zusammenhang sollten zusätzlich zu den Reenactment-Szenen die präsentierten bzw. remedialisierten zeitgenössischen und historischen Bilder oder Gemälde miteinbezogen werden. Da dem auf diesen Bildern Dargestellten anscheinend ein hoher dokumentarischer Wert beigemessen wird, vermitteln sie den Eindruck, auf gewisse Weise Authentizitätssignale zu senden oder als Interpretationsquellen geeignet zu sein, ohne dabei den medialen Charakter zu negieren. Die Off-Erzählung in einer Szene und das währenddessen dargestellte Gemälde *Charles I in Three Positions* von Anthony van Dyck zu Beginn des Dokumentarfilms legen so eine Sichtweise nahe: „In the many portraits of him that still exist, it is his eyes that draw the onlooker. Their sadness seems to anticipate his tragic end“ (01:44-54). Um die Interpretation zu verifizieren, wird im Anschluss noch der zeitgenössische Bildhauer Bernini zitiert, der angeblich noch nie einen so unglücklichen Gesichtsausdruck erblickt hat wie den des Stuartkönigs (vgl. 01:55-02:02). Dies mag vielleicht zutreffen, doch ist trotzdem bezüglich der Interpretation der zeitgenössischen bzw. remedialisierten Bilder Vorsicht geboten, weil gerade in Repräsentationsbildnissen Personen zumeist idealisierend porträtiert wurden. Insofern waren und sind diese historischen Gemälde Konstruktionen von Realität und daher mit den Reenactment-Sequenzen vergleichbar. Dennoch wirken die zeitgenössischen Portraits in *Charles I: The Royal Martyr* durch diese wertende Vorinterpretation wie dokumentarische Quellen. Das liegt zum großen Teil auch an der fehlenden Einordnung der historischen Bilder und dem Nichtvorhandensein von kritischen Untersuchungen dazu. In einer für eine bestimmte Länge konzipierten Dokumentation, welche sämtliche Aspekte und Ereignisse aus dem Leben des Stuartkönigs und seiner Zeit abdeckt, ist wohl eine kritische Einordnung arbeitsökonomisch kaum realisierbar. Nichtsdestotrotz ist ein Gemälde als Referenz für eine Interpretation verwendet worden. Deshalb kann der Mangel an kritischer Reflexion hinsichtlich der Portraits als ein Anzeichen für mögliche Komplexitätsreduktionen in Dokumentarfilmen und insbesondere in diesem gelten.

Die unterschiedlichen Szenen enthalten etliche weitere stilistische Elemente und Dramatisierungsstrategien. Zum einen sind die einzelnen Einstellungen oder Sequenzen durch schnelle wie etwas langsamere Überblendungen aneinander gereiht und zumeist mit klassischer (zum Teil arienhafter) extradiegetischer und remedialisierter Hintergrundmusik unterlegt. Zum anderen wird mit dem Zoom gearbeitet, um entweder eine weite Perspektive zu gewährleisten oder in anderen Momenten bestimmte Objekte und Personen ‚heranzuholen‘. All diese Stilmittel, die den medialen Charakter der nachgestellten Szenen zum Ausdruck bringen, müssen in der nachfolgenden Analyse der Struktur und der Ereignisse bedacht werden.

5.2.1. Charles I im Schatten der Henkersaxt: Die Struktur der Eröffnungssequenz

Die Erzählstruktur weist ebenfalls zahlreiche narrative Muster und Schemata oder strukturelle Remediationen auf. Das ist schon gleich zu Anfang der Dokumentation ersichtlich. In der ersten Einstellung erkennt man einen Mann, der etwas von einer Schriftrolle vorliest, mit dem König sowie seinem Banner im Hintergrund. Die Kamera schwenkt dann auf bewaffnete Soldaten in Rüstung und andere Menschen in frühneuzeitlicher Kleidung, bevor sie den auf einem Pferd sitzenden Charles I fokussiert, während der Erzähler durch die ganze Sequenz hindurch aus dem Off die Situation erläutert. In dieser Reenactment-Szene wird eine Gegebenheit am 22. August 1642 in der Nähe von Nottingham dargestellt, als der König in einer traditionellen Zeremonie vor seinen treuen und loyalen Anhängern sein Banner hissen ließ und die Kriegserklärung gegen die Parlamentarier verlesen wurde. Es war tatsächlich der formale Beginn des Bürgerkrieges in England (vgl. u. a. Worden 2009: 45). Im Verlauf der anschließenden Schlachtsequenzen und der auch später im Dokumentarfilm verwendeten Reenactment-Szenen mit Fokus auf dem Stuartkönig legt der Off-Erzähler kurz die (auf die eingangs beschriebene „dramatische Szene“ folgenden) (Kriegs-)Ereignisse und das Schicksal von Charles I dar: „[I]n the long war that followed this dramatic scene the king would be utterly defeated. His parliamentary enemies would eventually capture him and have him tried and executed“ (00:36-50). *Charles I: The Royal Martyr* bietet also eine für modernere historische Dokumentarfilme typische Eröffnungssequenz, die einer Vorausblende ähnelt. In dieser Eröffnung wird mit einem spezifischen Ereignis (d. h. dem 22. August 1642 in der Nähe von Nottingham) begonnen, bevor die Dokumentation danach auf wichtige Begebenheiten in Charles’ Leben eingeht. Durch die Verknüpfung der historischen Geschehnisse mit dem Stuartkönig wird sofort deutlich, wer im Mittelpunkt steht. Der Off-Erzähler unterstreicht zudem die „einzigartige“ Bedeutung dieses Königs für die englische

Geschichte und die Kontroverse um seine Person: „No other English king has ever inspired such intense and different emotions as Charles I. Without doubt the enormity and magnitude of events during his 24-year reign had a profound effect upon English history“ (01:05-22). Charles I scheint demnach exzellent in die von Pegasus Entertainment herausgegebene Reihe „The History Makers“ zu passen.

Gleichzeitig ist er aber seit jeher eine umstrittene Persönlichkeit, wie nicht nur das oben aufgeführte Zitat verdeutlicht, sondern auch die von der Off-Erzählung aufgegriffenen unterschiedlichen Reaktionen auf diesen König hervorheben. Laut dem Off-Erzähler war Charles I für seine Unterstützer ein königlicher Märtyrer bzw. ein ehrwürdiger sowie von Sorgen gezeichneter Gentleman und ein Opfer von Verrat, während seine Kritiker in ihm den unnahbaren und widerspenstigen Architekten eines blutigen und verheerenden Bürgerkrieges sehen (vgl. 01:23-42). Indem diese verschiedenen Sichtweisen auf die polarisierende Gestalt Charles I erwähnt werden, wird eine allgemein mit Dokumentarfilmen assoziierte Objektivität suggeriert, wengleich der Untertitel der vorliegenden Dokumentation signalisiert, welcher Sicht in der Narration vermutlich Vorrang eingeräumt wird.

Die zum Teil mit klassischer Musik unterlegte Eröffnungssequenz oder – in Anlehnung an Lotman – der semiotische Indikator versucht generell, die wichtigsten Punkte über das Leben des Stuartkönigs zu erwähnen, und lässt den Rezipienten klar erahnen, um was es vor allem geht oder was im Vordergrund steht. Hierzu zählt sein Konflikt mit den Parlamentariern, seine Verwicklung in den englischen Bürgerkrieg und sein „tragisches Ende“ (vgl. 01:52-3) auf dem Richtblock. Besonders die Betonung der Hinrichtung des Königs ist auffällig. Das wird einerseits bereits durch den Untertitel der Dokumentation impliziert und andererseits durch eine Szene explizit dargelegt, die in die Eingangssequenz integriert ist. In dieser ist der Schatten eines Henkers mit einer Axt in der Hand vor einer strahlenden Sonne erkennbar. Die schattenartige Gestalt bewegt die Axt wie bei einer Enthauptung nach unten. Dazu passend äußert der Off-Erzähler: „[T]he shadow of the axe already hung over his [i. e. the king's] head“ (00:58-01:03). Die Hinrichtung des Königs ist nach der strukturalistischen Grenzüberschreitungstheorie eindeutig ein Ereignis. Bei Berücksichtigung dieser Aspekte scheint es so, als ob die Erzählung auf dieses besondere Ereignis hin konstruiert ist, was sich später als zutreffend erweisen wird. Im übertragenen Sinn könnte man behaupten, dass das tragische Ende Charles' I auf der *Discours*-Ebene den Hintergrund für die Narration bildet wie (im Nachhinein) der Schatten der Axt für das Leben des Stuartkönigs auf der *Histoire*-Ebene. Das untermauert erneut den konstruktiven Charakter dieses Dokumentarfilms. Der weitere Ablauf der Dokumentation soll folglich anscheinend die

Ursachen und Gründe beleuchten, warum es zu seiner Hinrichtung sowie den anderen Geschehnissen kam. Vor dem Überblick über die Kindheit des Königs formuliert der Off-Erzähler zwei Fragen: „So how could this well-mannered, gentle and pious man provoke a bloody civil war? How could a king who throughout his life would claim that he acted only in the interests of his people end that life with his head on the block?“ (02:03-22). Ein Teil der Antwort liegt, dem Off-Erzähler zufolge, in Charles' prägenden frühen Jahren.

5.2.2. The Road to Civil War: Die Abfolge der Ereignisse zum Bürgerkrieg

Als die Dokumentation Charles' Kindheit thematisiert, wird auf ein Schema zurückgegriffen, welches häufig in populären (Hollywood-)Spielfilmen vorkommt: die so genannten „Backstory wounds“ (vgl. Krützen 2004: 30ff.). Dieser Begriff umfasst Leiden, Verluste und Niederlagen, mit denen der Protagonist in seiner Vergangenheit konfrontiert wurde (vgl. ebenda 41-50). Obwohl er das Potenzial hat, sie zu bewältigen oder zu überwinden, beeinträchtigen sie ihn im Verlauf der Handlung (vgl. ebenda 36). Solche „Backstory wounds“ sind auch in der Off-Erzählung über Charles' Kindheit auszumachen. Anfangs werden seine körperlichen Schwächen und seine Sprachstörungen thematisiert. Zwar war Charles mit den Jahren bestrebt, die körperlichen Handicaps zu bewältigen und sich die körperlichen Voraussetzungen, welche zu einem königlichen Prinzen gehören, anzueignen. Doch die Einschränkungen machten den damals jungen Mann zu einem schüchternen und verlegenen Menschen (vgl. 02:54-03:03). Darüber hinaus erschütterte ihn der Tod seines Vorbildes und älteren Bruders Henry: „[I]n 1612 his world was to fall apart. His beloved brother Henry suddenly fell ill and died of typhoid“ (03:50-04:02).

Die Leere nach dem Tod seines geliebten Bruders wurde dann von dem bereits erwähnten Günstling seines Vaters George Villiers ausgenutzt. Der spätere Duke of Buckingham war, laut dem Off-Erzähler, eitel und politisch inkompetent (vgl. das oben aufgeführte Zitat 05:27-55). Er verursachte viele politische Missgeschicke, so dass Charles als Prinz sowie nach dem Ableben seines Vaters als König in unvorteilhafte Situationen gebracht wurde. Um seinen Einfluss in Europa zu erweitern, plante James I beispielsweise, seinen Sohn mit einer katholischen (d. h. französischen oder spanischen) Prinzessin zu verheiraten. Charles' und Villiers' Mission, unter falschem Namen um die spanische Infanta zu werben, wurde jedoch zum lächerlichen Desaster, woraufhin Villiers und Prinz Charles aus Rache für ihre Demütigung und mit Unterstützung des Königs und des Parlaments Spanien den Krieg erklärten. Wie Villiers seinen parteiischen Bericht über die spanische Mission im Whitehall Palace dem Parlament vortrug und die Parlamentarier den Krieg gegen Spanien enthusiastisch

billigten, wird in einer Reenactment-Sequenz nachgeahmt. In dieser Sequenz hält Villiers vor einem augenscheinlich überzeugten Parlament und in Anwesenheit von Prinz Charles eine tendenziöse Rede. Charles – der auf seiner linken Seite von Menschen umgeben ist – sitzt sehr bedächtig da, während die Parlamentarier mit flachen Händen auf einen Tisch klopfen. Von dem Off-Erzähler, dessen Stimme als einzige zu vernehmen ist, ist dabei zu hören: „[P]arliament was called to Whitehall Palace to hear Villiers’s biased account [...]. Prince Charles, completely under the influence of the Duke, [...] sat in silence, nodding his assent. Parliament enthusiastically declared in favour of war” (07:50-08:13). Nach diesen Ausführungen und narrativen Methoden erscheint Charles als ein von den Machenschaften Villiers’ Getriebener, der augenscheinlich fremdbestimmt war. In diesem Kontext lassen sich die beiden Nationen England und Spanien als unterschiedliche topographische semantische Räume bezeichnen. Folglich ist die Kriegserklärung gegen Spanien als Ereignis oder Abweichung eines vorher angedeuteten diplomatischen Zustands zu definieren. Jedoch konkretisiert die Dokumentation danach die Weiterentwicklung des Krieges zwischen den beiden Nationen nicht. Ein Krieg war ohnehin im damals konfliktbeladenen Verhältnis zwischen dem protestantischen England und dem katholischen Spanien keine auszuschließende Möglichkeit. Außerdem waren Villiers und Charles bei ihrer Entscheidung von der Zustimmung des Parlaments abhängig. Da das Parlament zustimmte, gab es ferner erst einmal keine innenpolitischen Spannungen. Die Finanzierung dieses und folgender Kriege sollte sich allerdings zu einem Streitpunkt entwickeln. Letztendlich ist aber Charles’ Rolle beim Zustandekommen dieser Kriegserklärung in der Art der Darstellung von Interesse. Obwohl er einer der Verantwortlichen für diesen Schritt war, stand er laut dem Off-Erzähler völlig unter Villiers’ Einfluss. Die Reenactment-Szene mit dem still dabeisitzenden und nur mit dem Kopf nickenden Charles offenbart dazu eine starke Zurückhaltung. Auch dadurch ist das Geschehen nicht sonderlich ereignishaft und das Bild von Charles als Fremdbestimmter wird zudem bestätigt.

Ungeachtet der vorigen Darstellungsweisen und Ausführungen ist darauf hinzuweisen, dass Charles nicht komplett seiner Verantwortung für die politische Misslage enthoben wird. So illustriert der Film mehrfach seine Abgehobenheit und die sowohl vom Parlament als auch vom Volk entrückte politische Haltung. Der Off-Erzähler macht darüber hinaus eine explizite Aussage zu seinem Mangel an politischem Geschick: „Unlike his father [...], King Charles had neither the tact, sensitivity nor statesmanship to come to a working compromise with [...] Parliament [...]” (09:20-31). Die problematischen Charakterzüge des Königs entsprechen

beispielsweise der Version mancher *revisionists*.²In diesem Zusammenhang sind Charles' taktlosen Entscheidungen zu bedenken, zusätzliche Steuern zur Finanzierung seiner innereuropäischen Kriege zu erheben, ohne dafür die Zustimmung des Parlamentes einzuholen. Ferner hatte er in der Wahrnehmung vieler seiner Zeitgenossen eine arrogante Vorstellung von seinem Amt, da es anderen – mit Ausnahme der Königin – zum Beispiel untersagt war, in seiner Gegenwart zu sitzen. Außerdem war das Taktieren mit seinen Gegnern und sein doppeltes Spiel im Verlauf des Bürgerkrieges – welches später noch genauer beleuchtet wird – unglücklich wie kontraproduktiv zugleich. Da in der Darstellung bisher kein längerfristiger ideologischer Konflikt des Königs mit dem Parlament auszumachen ist, deutet sich hier möglicherweise ein Schema der *revisionists* an, die von einer kurzfristigen Entstehung des Bürgerkrieges ausgehen. Durchaus wird aber auch ein sich aufbauender Konflikt mit einander gegenüberstehenden ideologischen semantischen Räumen nachgezeichnet, was eher einem erinnerungskulturellen Schema der Whigs ähnelt. Gleichwohl muss man mit der Zuschreibung solcher erinnerungskulturellen Schemata in dieser Dokumentation durchaus vorsichtig sein, da nicht genau verifiziert werden kann, ob die Auslegungen der *revisionists* oder Whigs tatsächlich die Quellen für solche Darstellungsmuster in dieser Dokumentation sind.

Abgesehen davon portraitiert die Dokumentation den Stuartkönig als eine historische Figur mit positiven menschlichen Zügen. Besonders die einzelnen Szenen mit seiner Frau akzentuieren seine empathische Seite und zeigen ihn als einfühlsamen Familienmenschen, was im direkten Kontrast zum Bild des distanzierten Machtmenschen steht. Allerdings sorgte die Liaison mit Henrietta Maria für Unmut in der protestantischen Bevölkerung, insbesondere bei den Puritanern. Ihre absolutistische und katholische Prägung erzeugte Ressentiments, was durch die religiöse Hysterie der Frühen Neuzeit begünstigt wurde. Hinzu kommt, dass Charles I der erste Monarch war, welcher in der anglikanischen Tradition aufwuchs und von einem Episkopat abhängig war. Das war ein weiterer Anlass für die negative Stimmung unter den von ihm verhassten Puritanern. Charles' Beharren auf dem so genannten und speziell von seinem Vater (vor-)gelebten *divine right of the king* (dt. Gottesgnadentum) war ein zusätzlich erschwerender Faktor für die Akzeptanz seiner Herrschaft.³ Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass die analysierte Geschichtsdokumentation von eindimensionalen historischen Erklärungsmustern absieht. Dennoch wird ein narratives Interpretationsmodell

² Die Narration lässt James I in einem eher positiveren Licht erscheinen.

³ Hier ist die Einstellung von der berühmten Abbildung des Titelblattes der Charles zugeschriebenen Autobiographie *The Eikon Basilike* zur Illustration dieses Konzeptes zu berücksichtigen. Das ermöglicht dem Zuschauer, Charles' theokratische Ansichten schneller zu fassen, und ist ein Beispiel für Komplementarität.

impliziert, das Charles trotz seiner angesprochenen Defizite durchaus als „Opfer“ einer Verkettung von Umständen und Faktoren darstellt.

Der Dokumentarfilm zeichnet in der ersten Hälfte den sich aufbauenden Konflikt zwischen den Repräsentanten der Monarchie und dem Parlament nach. Beide Seiten können als sich unterscheidende semantische Räume definiert werden – der von Charles verkörperte semantische Raum der Royalisten und der semantische Raum des Parlaments, zu dem auch die vorher erwähnten Puritaner gezählt werden sollten. Der Ausbruch des Bürgerkrieges resultierte schließlich aus einer Abfolge von besonderen Gegebenheiten, die auf Grundlage der Grenzüberschreitungstheorie als Ereignisse bezeichnet werden können. Ein spezielles Ereignis war Charles' Zurückweisung des Parlaments in den 1620er Jahren, die außerdem mit anderen ähnlichen Punkten verknüpft war: Charles lehnte parlamentarische Forderungen im politischen wie religiösen Bereich ab, er hielt strikt an den von ihm geforderten königlichen Prinzipien fest, erhob Steuern auf die bereits beschriebene Weise und löste das Parlament auf.

Die Merkmale des von Charles verkörperten semantischen Raums der Royalisten sind das Gottesgnadentum (d. h. der absolute Machtanspruch im religiösen sowie im politischen Bereich gepaart mit dem königlichen Vorrecht bei der Erhebung von Steuern und im Zusammenhang mit der Einberufung sowie der Auflösung des Parlamentes [ohne dem Parlament Rechenschaft ablegen zu müssen]) und das Bestehen auf eine an Traditionen orientierte uniforme anglikanische Kirche mit Ritualen und von ihm ernannten Bischöfen. Vertreter dieses Raums sind neben dem Hauptrepräsentanten Charles I seine Ehefrau Henrietta Maria, George Villiers, Erzbischof Laud, der Earl of Strafford und im Bürgerkrieg Prinz Rupert. Auch wenn das Parlament bzw. die Parlamentarier in dieser Dokumentation weniger genau beleuchtet werden, kann man ohne Probleme ihre Forderungen bzw. die Charakteristika des parlamentarischen semantischen Raumes im Verlauf der Narration und bei den folgenden Ereignissen ableiten. Die Intention der Parlamentarier besteht darin, Privilegien sowie ein Mitspracherecht in politischen und religiösen Angelegenheiten durchzusetzen. Sie sind im Hinblick auf ihre angestrebten Verordnungen offenkundig anti-katholisch, gegen eine willkürliche Besteuerung bzw. willkürliche Herrschaft des Königs und gegen seine Berater bzw. die anderen Repräsentanten des royalistischen Raums, auf die Charles offensichtlich baut. Manchmal werden außerdem bestimmte Repräsentanten des parlamentarischen Raumes wie John Pym, John Elliot oder Denzel Holles aufgeführt.⁴

⁴ Der semantische Raum des Parlaments schließt ebenfalls – wie vorher erwähnt – die Puritaner, eine wachsende Minderheit und ein Zweig der anglikanischen Kirche, mit ein. Sie verdammt den Papismus und wollten eine einfache Verehrung oder einen einfachen Gottesdienst und ihre Geistlichen selbst bestimmen. Charles sah darin einen Angriff auf sein Recht, über die religiösen Richtlinien zu entscheiden. Deshalb war der König gegen alle, die radikale Veränderungen in diesem Bereich wünschten. Deshalb setzten Charles und Erzbischof Laud Lehren

Allgemein handelt es sich also um eine schematische Gegenüberstellung von zwei in Opposition zueinander stehenden größtenteils abstrakten bzw. ideologischen semantischen Räumen.

Im Großen und Ganzen präsentiert *Charles I: The Royal Martyr* Charles' Zurückweisung des Parlaments mit Hilfe einer Sequenz als ein Ereignis. Nachdem auf die Problematik der Beziehung zwischen dem König und seiner französisch-katholischen Frau eingegangen und ein Hinweis auf eine Kriegserklärung gegen Frankreich gegeben worden ist, wird vor der ein paar Minuten andauernden Szene die künftige Auseinandersetzung mit dem Parlament durch den Off-Erzähler kontextualisiert. Der Ausgangspunkt ist einerseits die für den König pflichtgemäße Einberufung des Parlaments, um die Finanzierung der Kriege gegen Spanien und Frankreich zu gewährleisten, aber andererseits auch die Absicht des Königs, das Parlament nicht über seine Pläne in Kenntnis zu setzen. Im Anschluss beginnt die über eine Minute dauernde Reenactment-Sequenz, welche die Spannung zwischen den Parlamentariern einerseits sowie Charles und seinen Unterstützern andererseits nachstellt. Am Anfang der Szene sitzt ein Parlamentarier an einem Tisch. Er ist seitlich zur Kamera positioniert. Mit angespanntem Gesicht spricht er und hält währenddessen ein Dokument in der Hand. Er blickt nach rechts in die Richtung von Charles und dem zur Rechten des Königs stehenden Duke of Buckingham. Andere Parlamentarier bzw. Personen in frühneuzeitlicher Kleidung sitzen währenddessen an dem angesprochenen Tisch oder stehen hinter dem Redner. Der zwischen Villiers sowie einem Kirchenmann sitzende König folgt den Worten des Parlamentariers mit ernster Miene und flüstert schließlich Villiers etwas zu. Laut dem in dieser Sequenz zu hörenden Off-Erzähler waren die Parlamentarier beleidigt wegen der Grundhaltung des Königs, das Parlament nicht in seine Pläne einzuweißen, und forderten als Gegenleistung für ihre Zusage anti-katholische Gesetze sowie die Entfernung Buckinghams. Ohne weiteres sind diese Punkte den oben aufgeführten Merkmalen der semantischen Räume zuzuordnen. Charles' Reaktion wird vom Off-Erzähler bewertet: „Taking [the parliamentarians'] opposition as a personal front, the king's response was tactless and arrogant. He dismissed Parliament and started to levy forced loans and taxes without their consent [...]...“ (10:58-11:13). Die nächste Reenactment-Szene gibt dann wörtlich Charles' Rede vor dem Parlament wieder. Hierbei erinnert der König die Parlamentarier an seine Macht über das Parlament bei dessen Einberufung, dessen Sitzungen und auch dessen Auflösung und ermahnt sie, keine weiteren Fehler zu begehen. Im Laufe der Sequenz wird langsam auf den König gezoomt, der

durch, die die Puritaner hinaustreiben sollten. Die Konsequenz aber war: „Of course, what this heavy-handed policy achieved was merely to make martyrs and to gain sympathy for their course“ (19:46-56; vgl. 18:57-19:45).

von einem Soldaten und anderen Personen umgeben und schließlich in der Halbtotale (ein wenig seitlich) zu sehen ist. Als der König mit ernstem Gesichtsausdruck und einem Papier in den Händen deutlich seine Position ausdrückt, sind außerdem protestierende Stimmen wahrnehmbar. Auffälligerweise liegt also im Zuge dieses Ereignisses eine Text-Bild-Bestätigung vor. Letztendlich repräsentieren die schroffe Abweisung des Parlaments und die Erhebung von Steuern ohne parlamentarischen Beschluss durch Charles eine Grenzüberschreitung im strukturalistischen Sinne, denn trotz der potentiellen Reversibilität war dieser Schritt von ihm kein ganz gewöhnlicher Vorgang und auch anscheinend ein klarer Verstoß gegen die Prinzipien des Parlaments. Zudem zog dieses Ereignis in der Darstellung des Dokumentarfilmes noch weitere Reaktionen bzw. Ereignisse nach sich und setzte einen Prozess in Gang, der zum Bürgerkrieg führte.

Der Dokumentation zufolge war kurz danach ein weiteres Ereignis zu verzeichnen. Dieses wurde durch das Scheitern von Villiers' politischen Schachzügen und die Unruhen im Land begünstigt. Zum einen forderte das Parlament in Folge der gescheiterten politischen Pläne des Duke of Buckingham Villiers' Amtsenthebung und setzte eine Petition of Right (1628) auf. Letztere sollte sicherstellen, dass der König nicht mehr ohne parlamentarischen Beschluss Steuern, Abgaben bzw. Kriegsanleihen eintreiben und seine Feinde festnehmen lassen konnte. Auf Grundlage des vorgestellten strukturalistischen Modells und der von Charles für sich beanspruchten Vorrechte ist die Petition von Seiten des Parlaments zweifellos eine Grenzüberschreitung. Die Macht des Königs und sein Spielraum in Bezug auf die von ihm vorher verlangten Abgaben wurden dadurch eindeutig eingeschränkt. Auch wenn Charles selbst erst, dem Off-Erzähler zufolge, den verzweifelten Versuch unternahm, Politik zu machen, und es vermied, sich in der Sache festzulegen, zwangen ihn die Unruhen im Land, die Petition zu unterschreiben. Allgemein wird im Dokumentarfilm indirekt der Eindruck erweckt, als habe das Parlament damit eine rechtliche Absicherung gegen den König besessen. Zwar waren der Schritt des Parlaments, die Petition durchzusetzen, sowie die Unterschrift des Königs keine gewöhnlichen Geschehnisse, doch bieten manche modernen historischen Sachbücher ein differenzierteres Bild über diesen Sachverhalt, wie zum Beispiel einige Passagen aus dem Buch *God's Fury, England's Fire* von Michael Braddick offenbaren:

The attacks on Buckingham in the 1628 parliament further soured relations between crown and Parliament, and fears about the crown's attitude towards the law culminated in the passage of the Petition of Right. Once thought to be a manifesto for parliamentary resistance to the crown, it is now often seen as a measure specific to its time – offering statutory protections against forced loans and the unpopular measures taken to achieve the failed military expeditions. Charles at first gave it an unwelcoming response but was persuaded to accept it. With the King's approval secured, it was enrolled on the parliament roll, with a number, which seemed to suggest that it had the power of a statute. When it was printed, however, there was no statute number, and it was published with both the

King's answers, not just the more welcoming one. Charles's line, throughout, was that it simply declared the situation as it existed: Parliament had won nothing from him. (2008: 46)

Das Fehlen einer solchen Auseinandersetzung mit der Petition of Right und anderen zeitgenössischen Quellen in der Dokumentation (mit Fokus auf Charles I) muss man als eine nötige medienspezifische Komplexitätsreduktion einstufen. Eine Reenactment-Szene rekonstruiert den Moment der Unterschrift und erlaubt währenddessen einen Blick auf den Wortlaut der Petition, während der Off-Erzähler über dieses Ereignis berichtet. Der die Petition mit ernstem Gesichtsausdruck lesende und danach unter anderem das Dokument unterzeichnende Charles veranschaulicht, dass dieses vom Parlament entworfene Dokument ein Rückschlag für ihn ist und dass er die Petition nicht aus Überzeugung unterschreibt. Erneut liegt eine starke Text-Bild-Relation vor. Das Gleiche ist bei dem darauf folgenden Ereignis zu konstatieren, der Ermordung Villiers'.

Das Attentat auf den Duke of Buckingham war in der Tat ein ereignishaftes Geschehnis. So wird es auch von der Reenactment-Sequenz übermittelt. Während der Off-Erzähler einen Zeitzeugenbericht verliest, der den Moment des Attentates beschreibt, scheint die Reenactment-Szene den Augenblick des Mordes bzw. die Aussagen des Zeitzeugenberichtes abzubilden bzw. zu remedialisieren. Aufgrund der hiermit verbundenen Irreversibilität und Einmaligkeit gleicht seine Tötung einer ereignishaften Grenzüberschreitung. Darüber hinaus verlor Charles I einen Vertrauten, der in den vorherigen Jahren die Politik des Landes bestimmte, und sozusagen einen Repräsentanten des royalistischen Raums. Jedoch scheiterten dessen politische Pläne und trotz des Verlustes schadete dem König der plötzliche Tod des Duke of Buckingham politisch nicht, wie der Off-Erzähler festhält: „Perversely, Buckingham's death served to avert the political crisis, which was now facing King Charles. Peace negotiations were opened with Spain and France, and the Privy Council debated sounder policies” (13:36-52). Neben dem Tod des bei den Parlamentariern ungeliebten Villiers und den Friedensverhandlungen mit Spanien sowie Frankreich war eine andere Sachlage für den König hilfreich. Die Oppositionsführer John Elliot und Denzel Holles verabschiedeten im März 1629 im House of Commons drei Resolutionen gegen den Papismus und die Erhebung von Steuern. Diese Beschlüsse hatten allerdings einen entgegengesetzten Effekt, indem sich erst einmal das Parlament selbst auflöste und sich viele moderate Mitglieder des House of Commons aufgrund der Radikalität Elliots und seiner Unterstützer auf die Seite des Königs schlugen. Bezogen auf die verwendete strukturalistische Theorie waren die Resolutionen als Grenzüberschreitungen angelegt. Aber Elliot und seine Anhänger überschritten auf gewisse Weise bei den moderaten Mitgliedern eine Grenze. Obwohl man strukturalistisch den parlamentarischen semantischen

Raum weiter aufgliedern könnte, werden die Uneinigkeiten zwischen den einzelnen Parlamentsmitgliedern nicht vertieft, so dass eine solche Unterteilung nicht notwendig erscheint.

Der zu diesem Zeitpunkt von öffentlicher Sympathie profitierende Charles meinte dann, walten zu können, wie er wünschte. Er berief daraufhin von 1629 bis 1640 kein Parlament mehr ein und widmete sich stattdessen seinen anderen Interessen sowie seiner Ehefrau. Das Familienglück war dennoch trügerisch, da die Klagen bzw. der Unmut der Parlamentarier nicht nachließen und sich der König ohne Parlament immer mehr von der Realität seiner eigenen Untertanen isolierte. Zudem stellten sich besonders seine Religionspolitik und sein rigoroses Durchsetzen traditioneller Kirchendoktrinen in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges im Hinblick auf die misstrauische protestantische Bevölkerung sowie auf die von ihm gehasste Minderheit der Puritaner als sehr problematisch heraus. Solch ein Vorgang ist abstrakt als Verhärtung der Opposition zwischen dem royalistischen und parlamentarischen Raum zu verstehen. Alles in allem ist es anhand der aufgeführten Darstellungsweise möglich, einige Punkte der Ereignisstruktur herauszuarbeiten: Obwohl die im Dokumentarfilm aufgeführten historischen Ereignisse oder Grenzüberschreitungen – trotz ihrer durchaus vorhandenen Ereignishaftigkeit – noch zu keiner völligen Eskalation führten, verleihen sie der Narration und dem präsentierten Konflikt eine gewisse Dynamik.

Letztendlich lief es auf eine Kulmination des Konfliktes hinaus. Das wird ebenfalls in der Ereignisstruktur der Dokumentation ersichtlich. Folglich wird auf die Ereignisse, die zur Eskalation des Konfliktes beitrugen und in der Geschichte als die so genannten *Bishop Wars* bekannt sind (diese Bezeichnung kommt in der Dokumentation nicht vor), Bezug genommen. Die Schotten lehnten die Kirchenreformen des vom König unterstützten Erzbischofs Laud ab, woraufhin Charles seine Kirchenpolitik militärisch durchsetzen wollte. Als die königlichen Truppen geschlagen wurden, musste Charles ein Parlament einberufen. Interessant ist insbesondere die Art und Weise der Repräsentation dieser Geschehnisse auf der Darstellungsebene. Kurz vor der Darstellung dieser Begebenheiten weist der Off-Erzähler darauf hin, dass der König nicht auf den wachsenden Unmut über seine Politik im ganzen Land reagierte, um dann hinzuzufügen: „While England remained at peace, his government could happily continue without recourse to Parliament“ (20:04-11). Während er diesen Satz sagt, zeigt der Dokumentarfilm eine Rekonstruktion, die den Hof in Anwesenheit des Königspaares nachstellt und in der sich unter anderem ein Paar vor Charles und Henrietta Maria verbeugt. Die angesprochene Szene findet in einem Saal mit brennendem Kaminfeuer statt, Menschen stehen zusammen und im Hintergrund des Königspaares befinden sich

Wachen. Alle Details vermitteln den Eindruck von Ordnung, Gemütlichkeit und Frieden. In den nächsten Einstellungen wird die Situation dargestellt, in welcher Charles, anscheinend in Form eines Briefes, von einem Soldaten die Nachricht von dem Aufstand der Schotten gegen Lauds Kirchenreform erhält. Marschierende frühneuzeitliche Truppen sowie in Richtung der Kamera stürmende und niederfallende Soldaten komplettieren die Sequenz. Stellt man diese Szenen gegenüber, wird im wahrsten Sinne des Wortes eine Abweichung von der friedlichen Norm auf der Darstellungsebene nachdrücklich übermittelt. Diese Tatsache verdeutlicht, dass durch die Narration und das visuelle Material diese geschichtlichen Geschehnisse als Ereignisse strukturalistisch gefasst und konstruiert werden. Im Übrigen sind die Schotten als eigener Raum definierbar, der an eine Topographie gebunden ist, jedoch durch die Ablehnung von Lauds Reformen topologisch eher der Seite des parlamentarischen Raumes angehört.

Die Begebenheiten in dieser Phase des Dokumentarfilms sind auch darüber hinaus miteinander verzahnt. Nach den Ausführungen des Off-Erzählers hatte der König keine andere Wahl als die Einberufung eines Parlaments. Weil die Mitglieder des House of Commons sich weigerten, Geldmittel zur Verfügung zu stellen, bevor nicht ihre Beschwerden angesprochen würden, Charles jedoch nicht zu Kompromissen bereit war und der Chief Minister des Königs, der Earl of Strafford, keine Einigung mit den Parlamentariern erzielen konnte, wurde das Parlament innerhalb von drei Wochen aufgelöst. Laut den Aussagen des Off-Erzählers wird eine Beteiligung des Königs an den Spannungen innerhalb des Königreiches klar herausgestellt: „[T]rue to form, King Charles refused to compromise. Once again, the king’s tactless and inflexible manner had created a crisis“ (20:52-21:03). Die Dokumentation betont also die Mitverantwortung des taktlos sowie unflexibel agierenden Königs an der letztendlich in den Bürgerkrieg mündenden Krise und verknüpft somit erneut die Persönlichkeit und die Handlungen des Protagonisten mit historischen Umständen bzw. Begebenheiten. Des Weiteren holten die nachfolgenden Ereignisse der Narration zufolge den König ein, als eine schottische Armee in den Norden Englands einfiel und die königliche Armee besiegte. Danach war der nun „machtlose König Charles“ (engl. „the powerless King Charles“, 21:25-6) gezwungen, erneut ein Parlament einzuberufen, das als *Long Parliament* bekannt werden sollte und dessen starke Stellung dem König bewusst war. Dieses Parlament demütigte und verbitterte den König sehr, indem es ihn dazu brachte, dem Todesurteil gegen den Earl of Strafford zuzustimmen und dem Parlament weitere Privilegien zu gewähren. In dem Dokumentarfilm folgt im Anschluss an Reenactment-Einstellungen (u. a. von einem schottischen Soldaten mit Flagge und Charles) und alte Zeichnungen vom Parlament sowie von dem bekannten Parlamentarierführer John Pym eine weitere Reenactment-Sequenz. Auch

diese weist eine enge Text-Bild-Korrelation auf. Sie rekonstruiert anscheinend den Augenblick der Unterschrift Charles' unter das Todesurteil des Earl of Strafford und bringt die Verzweiflung sowie Enttäuschung des Königs zum Ausdruck: Seine Augen sind geschlossen und mit gesenktem Kopf hält er sich die Hände vors Gesicht. Die Wirkung dieser Schmach auf Charles wird von dem Off-Erzähler währenddessen expliziert: „The shame and dishonour of sending a loyal servant and friend to the gallows stayed with the king to his dying day“ (22:03-12). Nachdem eine zeitgenössische Zeichnung von der Exekution des Earl of Strafford und ein altes Portrait von dem im Zuge der Durchsetzung der parlamentarischen Reformen inhaftierten Erzbischof Laud eingeblendet wurden, folgt eine weitere Reenactment-Sequenz. Dabei entwerfen einige Parlamentarier bestimmte Dokumente und Charles unterschreibt anscheinend, soweit man die Äußerungen des Off-Erzählers berücksichtigt, einen Vertrag mit den Privilegien für das Parlament. Zusammenfassend handelt es sich bei diesen historischen Darstellungen im strukturalistischen Sinne erneut um Grenzüberschreitungen mit relativ hoher Ereignishaftigkeit. Das Resultat der auch topographischen Grenzüberschreitung der schottischen Armee war ein die Macht des Monarchen bzw. den royalistischen semantischen Raum noch stärker einschränkender Ereigniskomplex. Der Monarch wurde praktisch gezwungen, seinen politischen Einflussverlust zu bestätigen, und der später durchgeführten Exekution seines engen Vertrauten unwiderruflich zuzustimmen. Diese ungewöhnliche Kette von Ereignissen hinterließ auch Spuren bei Charles.

Hier und dort fallen abermals Anzeichen für Komplexitätsreduktionen auf. Zum Beispiel werden die Rebellion der Schotten gegen die royalistische Religionspolitik und die darauf folgende militärische Auseinandersetzung zwischen England und Schottland nicht genau untersucht. Es wird außerdem nicht der genaue Name des bewaffneten Konflikts genannt. Etwas Ähnliches, so sei noch einmal betont, kann man bezüglich der Parlamentarier bzw. des parlamentarischen semantischen Raums beobachten. Trotz der Bezugnahme auf einige ihrer Anliegen, der Erwähnung einiger bekannter Mitglieder (z. B. John Elliot, Denzel Holles oder John Pym) oder der späteren Nennung der Probleme und der verschiedenen Gruppen innerhalb des parlamentarischen Raums findet eine exakte Differenzierung nicht statt und bestimmte Aspekte bleiben im Unklaren. Erwähnenswert in diesem Kontext ist beispielsweise die Nichtberücksichtigung des traditionellen Gegenspielers des Königs Oliver Cromwell. Zwar sind die Parlamentarier bezogen auf die strukturalistische Grenzüberschreitungstheorie deutlich als oppositioneller semantischer Raum zur

monarchischen Sphäre zu zählen, doch rücken sie im Vergleich zu Charles' „tragischem“ Leben in den Hintergrund.

Um die letzten Ereignisse vor dem Bürgerkrieg darzustellen (d. h. Charles' Hereinstürmen in eine Sitzung des House of Commons, um einige Mitglieder dieses Hauses zu verhaften), greift die Dokumentation nicht auf Reenactment-Szenen zurück. Während der Präsentation des Ereignisses werden nur eine alte Zeichnung und danach ein Portrait vom König dargestellt. In der ersten Zeichnung sieht man Charles in fast idealisierter Form mit ausgestrecktem Finger links von Parlamentariern stehen und man hört dazu aufgeregte Stimmen bzw. Laute. Zuvor macht der Off-Erzähler auf die fatale Rolle der im absolutistisch-katholischen Umfeld aufgewachsenen Ehefrau von Charles aufmerksam, die mit den religiösen Problemen in England nicht vertraut war. Als der König, der seine Macht allmählich schwinden sah, sich an die Königin wandte, wurde er nämlich durch sie in seinem Amtsverständnis unterstützt. Hieraus lässt sich schließen, dass das königliche Ehepaar aufgrund seiner Entfernung von der Realität keine klaren politischen Ziele hatte. Schließlich kommentiert der Off-Erzähler Charles' Handlung im Hinblick auf diese Umstände folgendermaßen:

It was now that King Charles made his most terrible political mistake. In January 1642 King Charles burst into the House of Commons in an attempt to arrest five of its members. This single action more than any other succeeded in completely alienating the king from his people. The enormity of this deed struck at the very heart of parliamentary government, its traditional law and the rights of the subject. (23:13-50)

Diese einmalige und ereignishafte Aktion des Königs stellte eine schwere Verletzung der parlamentarischen Normen bzw. Ordnung dar. Anschließend wurden seine verzweifelte und seinen Gegnern in die Karten spielenden Züge noch durch weitere Missgeschicke ergänzt, indem er aus Angst um die Sicherheit seiner Ehefrau London verließ und das ökonomische wie politische Machtzentrum den Parlamentariern überließ. Als er – wie bereits in der Eröffnungssequenz dargestellt wurde – sein Banner in der Nähe von Nottingham hissen ließ, begann der Bürgerkrieg. All diese bedeutenden Momente sind als ein Ereigniskomplex zusammenzufassen. Es besteht zudem die Möglichkeit, das Hissen seines Banners als Extrempunkt zu begreifen, da die Verkörperung der hierarchischen Ordnung des royalistischen Raumes (d. h. Charles I) nun die kriegerische Auseinandersetzung mit dem parlamentarischen Raum suchte. Dieser Krieg ist nämlich in der Darstellung durchaus ein Wendepunkt.

Auf Grundlage der Dokumentation ist der Ausbruch des Bürgerkrieges das Ergebnis eines sich aufbauenden Konfliktes zwischen den beiden in Opposition zueinander stehenden Räumen (d. h. zwischen dem König und dem Parlament) sowie einer Abfolge von Ereignissen oder Grenzüberschreitungen, die alle mit der Person des Königs verknüpft sind. Obwohl

Charles an manchen Stellen auch als „Opfer“ der äußeren Umstände erscheint, wird im Dokumentarfilm angedeutet, dass seine unflexible Regierungsweise, das Beharren auf seinem theokratischen Amtsverständnis, seine Isolation von der (politischen) Realität oder generell seine Fehler als Herrscher hauptverantwortlich für den Ausbruch des Bürgerkrieges waren. Zum Beispiel gibt der Off-Erzähler während der Reenactment-Szene, in der Charles anscheinend ein Dokument mit Privilegien für das Parlament unterzeichnet, hypothetisch Folgendes zu verstehen: „[I]f he had given [these privileges] in the preceding weeks, [he] would have averted the crisis“ (22:33-39). Im Gegensatz zu anderen historischen Darstellungen oder Ansätzen erweckt die Narration mit diesen Andeutungen von Alternativszenarien zumindest nicht den Anschein, der Bürgerkrieg sei unvermeidbar gewesen. Dies verstärkt wiederum die Ereignishaftigkeit der nachfolgenden Ereignisse. Wenn man nach den historischen Ursachen des Bürgerkrieges fragt, darf man tatsächlich die Handlungen sowie die Unzulänglichkeiten des Königs nicht ignorieren. Doch sie sind nur ein Teil der Geschichte, wie der *revisionist* Conrad Russell festhält:

Charles's failings as a ruler are an important, and indeed a necessary, part of the story. [...] Charles's frequent habit of saying he would rather die than do what necessity required of him was one which, at the last, made it necessary to take him at his word, to which it should be said that he proved true. His allergy to the hotter forms of Calvinism often made it impossible for him to understand what he was dealing with, and so led him to political calculations based on false premisses [sic]. However, if Charles's failings had been the whole of the story, we would be explaining a deposition and not a civil war. No amount of listing Charles's failings will easily explain why he found a party to fight for him. (1990: 212)

Der auf Charles fokussierte Dokumentarfilm ist damit nicht unhistorisch. Er vereinfacht jedoch auf der Darstellungsebene die Ursachenforschung hinsichtlich des Ausbruchs des Bürgerkrieges und scheint zu versuchen, den König als „Macher der Geschichte“⁵ zu konzipieren. Die Abfolge der Ereignisse ähnelt der „steigenden Handlung“ in Gustav Freytags Dramen- bzw. Tragödienmodell mit einem Ausgangspunkt und einem „Endpunkt“. In Bezug auf die Narration kann man den Ausgangspunkt in den Jahren sehen, in denen der Duke of Buckingham Chief Minister war: „It was in these three years that Buckingham ruled England that the first steps on the road to the ruinous Civil War were taken“ (08:42-52), während der „Endpunkt der steigenden Handlung“ eindeutig der Ausbruch des Bürgerkrieges ist. Letzterer ist Thema des nächsten Unterkapitels, in dem weitere Merkmale von Freytags Modell identifiziert werden können. Dieses traditionelle Modell ist somit das dominierende narrative Schema und ein Beispiel für eine strukturelle Remediation.

⁵ Bezeichnenderweise wird die Dokumentation – wie oben bereits erwähnt – bei Pegasus unter der Rubrik ‚History Makers‘ vertrieben.

5.2.3. Charles' Handeln im Civil War

Der Bürgerkrieg ist der Kulminationspunkt der vorherigen Ereignisse oder des Konfliktes zwischen Charles und dem Parlament. Innerhalb der Struktur der Dokumentation scheint die vorherige Abfolge von Ereignissen darauf ausgerichtet zu sein, wobei die gesamte Narration auf die Ereignisse am Ende (d. h. die Exekution des Königs) angelegt ist. Bei der visuellen Aufbereitung des Bürgerkrieges bedient sich der Dokumentarfilm Einstellungen und Szenen von historischen Rekonstruktionen. Sie zeigen abgefeuerte Kanonen, umherziehende oder marschierende Truppen sowie auf eine kämpferische Auseinandersetzung wartende, bewaffnete, berittene, stürmende bzw. in Kämpfe verwickelte und/oder gefallene frühneuzeitliche Soldaten. Als der Off-Erzähler den Beginn des Bürgerkrieges kontextualisiert, nennt er die schon in der Eröffnungssequenz thematisierte historische Begebenheit in Nottingham. Währenddessen wird kurz die ebenfalls in der Eingangssequenz gezeigte Einstellung, in der Charles aufrecht auf einem Pferd sitzt und sich hinter ihm die königliche Flagge befindet, aus einer anderen Perspektive (von rechts unten anstatt wie in der Eröffnungssequenz von links) gezeigt. Diese Einstellung bestätigt die Funktion der Eingangssequenz, die eine Vorschau auf die bedeutendsten Ereignisse oder historischen Geschehnisse in dem Dokumentarfilm gewährt. Generell gibt der Dokumentarfilm einen Überblick über die wichtigsten Aspekte und Tendenzen sowie die Vorteile der Parlamentarier (z. B. die New Model Army) im Bürgerkrieg, ohne ins Detail zu gehen. Dementsprechend lassen sich die oben aufgeführten Soldaten- bzw. Kampfszenen nur lose mit der Narration verbinden. Genauer gesagt ist es auf der einen Seite für die Rezipienten einfach, eine Korrelation zwischen den dargebotenen Sequenzen und den Ausführungen des Off-Erzählers herzustellen, denn die Szenen deuten zweifellos den Ablauf eines frühneuzeitlichen Krieges an. Es mangelt auf der anderen Seite allerdings an eindeutigen Text-Bild-Beziehungen. Um beispielsweise die berühmten Schlachten und andere Kämpfe im Zeitraum des Bürgerkrieges zu illustrieren, wählt der Dokumentarfilm verschiedene Reenactment-Szenen von stürmenden sowie gefallenen frühneuzeitlichen Soldaten, während der Off-Erzähler Informationen und mögliche Besonderheiten zum Hergang und Ausgang der Schlachten preisgibt.⁶ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch die Darstellungsweise der bedeutenden Schlacht von Marston Moor (1644). Dabei werden ein paar Einstellungen in ein Bild integriert. Man erkennt einerseits eine weiße Flagge mit einer kleinen schottischen

⁶ Ferner ist es oftmals schwer für den Rezipienten, die Soldaten den jeweiligen Gruppen zuzuordnen. Jedoch präsentiert die Dokumentation an einigen Stellen Szenen von reitenden oder marschierenden Soldaten und der Off-Erzähler spricht entweder von königlichen oder parlamentarischen Truppen, wobei er mehr auf erstere Bezug nimmt. Es liegt also nahe, die in den Szenen dargestellten Soldaten jeweils als solche zu identifizieren.

Nationalfahne darauf und andererseits Füße einer marschierenden Truppe und mit langen Speeren bewaffnete sowie stürmende Soldaten und man vernimmt dann auch Kampfgeschrei. In der Szene zuvor unterschreiben Personen ein Dokument. Durch diese Sequenzen sollen der Pakt der Parlamentarier mit den Schotten und ihr siegreicher Kampf gegen die königlichen Truppen aufbereitet werden. Wie bei den anderen Rekonstruktionen der historischen Schlachten in dem Dokumentarfilm sind auch hier die Text-Bild-Relationen eher schwach. Die Bilder und der Off-Kommentar ergänzen sich vielmehr gegenseitig. Ausnahmen in diesem Teil von *Charles I: The Royal Martyr* sind bisweilen die Reenactment-Sequenzen und Einstellungen, in denen der Schwerpunkt auf dem „Schicksal“ des Königs liegt. Zwei Beispiele sind die bereits am Anfang dieses Kapitels aufgeführten „Brief-Szenen“. Mit diesen Briefen an einen Vertrauten und seine Ehefrau wird in den entsprechenden Sequenzen unter anderem fast prophetisch auf Charles' Schicksal angespielt. Innerhalb der Struktur der Dokumentation erfüllen die erwähnten Szenen wohl in erster Line den Zweck der Dramatisierung. Außerdem sind diese dramatisierten Sequenzen Anzeichen für die Ausrichtung der Struktur des Dokumentarfilms auf Charles' tragisches Ende.

Auch wenn die Rekonstruktionen der einzelnen Schlachten keinen sehr engen Text-Bild-Bezug aufweisen, heben sie sich von den anderen Einstellungen während der Darstellung des Bürgerkrieges ab: Die Schlachtsequenzen weichen aufgrund der Reenactment-Einstellungen von bewaffneten, stürmenden oder gefallenen Soldaten und des zu vernehmenden Kampfgeschreis in der Darstellungsweise von den Bildern bloß marschierender Soldaten ab. Auf diese einfache Weise werden nochmals – wie bei der dokumentarischen Aufbereitung der vorherigen militärischen Konfrontation zwischen der königlichen und der schottischen Armee – Ereignisse auf der Darstellungsebene erzeugt. Insbesondere ist das bezüglich der Rekonstruktion der Eröffnungsschlacht bei Edgehill und der Schlacht bei Marston Moor der Fall. Somit betont der Dokumentarfilm auf der Darstellungsebene, wie zahlreiche historiographische Texte, die Bedeutung der drei Schlachten an den beiden erwähnten Orten und Naseby. Was den sonstigen Verlauf dieser bedeutenden Schlachten oder des Bürgerkrieges allgemein jedoch angeht, beschränkt sich die Dokumentation auf eine zusammenfassende Präsentation der wichtigsten Punkte bzw. Vorkommnisse und spart daher eine Vertiefung aus. Weitere Schlachten werden vom Off-Erzähler nur kurz umrissen und nicht namentlich genannt. Daneben bleibt zum Beispiel auch ein wichtiges Detail in der kurzen Präsentation über die Schlacht bei Marston Moor unerwähnt. Sie war nämlich vielleicht die größte kämpferische Auseinandersetzung auf englischem Boden (vgl. Braddick 2008: 362; Worden 2009: 60). Erwartungsgemäß erhalten

dagegen die Unzulänglichkeiten des Königs von der Narration mehr Aufmerksamkeit. Obwohl durch die Bilder von den gefallen Soldaten oder bestimmte Begriffe des Off-Erzählers (z. B. „ruinous Civil War“) eine Vorstellung vom Ausmaß des Bürgerkrieges vermittelt wird, liefert die Dokumentation dazu nicht spezifische Aspekte. Als nach der Präsentation über die Eröffnungsschlacht bei Edgehill kurz über die Brutalität dieses Gefechts oder des Bürgerkrieges allgemein berichtet wird, werden sogar Verbindungen zu Charles hergestellt. Der von der blutigen Realität des Krieges schockierte König hatte, dem Off-Erzähler zufolge, einen seiner Cousins sowie 60 Mann seiner Leibgarde verloren und war der Überzeugung, die Brutalität des Krieges würde die Parlamentarier zum Einlenken bewegen. Die enge Verknüpfung des Krieges mit dem König auf der Darstellungsebene kann aber wegen des Schwerpunktes des Dokumentarfilms nicht überraschen. Die zusammenfassende Darstellungsweise ist dennoch wiederum ein Hinweis auf eine nötige, wenngleich auch signifikante Komplexitätsreduktion.

Trotz der Betonung der drei Hauptgefechte wird der Bürgerkrieg, bezogen auf die strukturalistische Grenzüberschreitungstheorie, als ein Meta-Ereignis dargestellt. Wenn man die Rekonstruktion des Bürgerkrieges in *Charles I: The Royal Martyr* mit dem strukturalistischen Modell fasst, transformierte sich die dargestellte Welt (d. h. England/Großbritannien) von einer Sphäre mit zwei in Opposition zueinander stehenden Teilräumen (d. h. dem durch den König verkörperten royalistischen Raum und dem parlamentarischen Raum) allmählich im Verlauf des Bürgerkrieges zu einer überwiegend „parlamentarischen Sphäre“ mit Überresten des „royalistischen Teilraums“, der topographisch wie topologisch sehr stark an Geltung verlor. Insgesamt war dieses Meta-Ereignis, der Narration zufolge, für Charles eine Geschichte des Scheiterns. Er war nicht nur aufgrund seines unglücklichen Handelns Mitinitiator dieses Bürgerkrieges, sondern machte auch inmitten dieses Krieges eine unglückliche Figur und trug besonders mit seiner Zögerlichkeit und seinen Fehleinschätzungen und Fehlentscheidungen zur Niederlage der königlichen Armee bei. Diese Geschichte des Scheiterns oder die Hauptphase des Meta-Ereignisses/der Bürgerkrieg scheint einem typischen narrativen Schema zu folgen, da der Krieg einen Anfang bzw. Ausgangspunkt (die Schlacht bei Edgehill mit offenem Ausgang), einen Wendepunkt zugunsten der Parlamentarier (die Schlacht bei Marston Moor) sowie einen Endpunkt hat (das Gefecht bei Naseby). Bezeichnenderweise war gemäß dem Off-Erzähler in der Anfangsphase des Bürgerkrieges sowie nach der Rückkehr von Henrietta Maria, die für notwendigen Nachschub für die Truppen sorgte, ein Hauch von Normalität eingeleitet. Zudem wurde am Hof in Charles' Hauptquartier Oxford versucht, die glücklicheren Tage der Vergangenheit

nachzuempfinden, indem Schauspielvorführungen sowie Musik geboten wurden. Während der Off-Erzähler das wiedergibt, gebraucht die Dokumentation ein zeitgenössisches Bild von einem Moment am Hof und einen Teil der im vorigen Kapitel beschriebenen Reenactment-Szene, in der auch eine Szenerie am Hofe rekonstruiert worden ist, in der das königliche Ehepaar an einem Tisch sitzt und eine friedliche Atmosphäre vermittelt wird. Doch im Jahre 1643 passierte Folgendes: „[I]n 1643 came shattering events that burst this idyllic bubble. Parliament had signed the Solemn League and Covenant with the Scots [...]. The intervention of this well-led Scottish army tipped the scales in favour of Parliament” (27:47-28:12). Auf der Darstellungsebene wird so wieder eine Abweichung von einer vorher aufgebauten Norm konstruiert. Danach war der Wendepunkt zugunsten der Parlamentarier im Bürgerkrieg erreicht. Schließlich sollte es zur schmerzlichen Niederlage kommen. Der Off-Erzähler benennt vorher noch erneut die Unzulänglichkeiten des nicht zu Kompromissen mit dem Parlament bereiten Königs – seinen Mangel an Entschlossenheit, seinen Glauben an Gerüchte über die Uneinigkeit des Parlamentes und sein Vertrauen auf den Rat von untalentierten Höflingen. Daraufhin besiegte die weit überlegene parlamentarische Armee die königlichen Truppen bei Naseby. Eine von dem Off-Erzähler überlieferte Anekdote und ein dazu passendes altes Bild während der Schilderung über die Schlacht verstärken den Eindruck, dass der König die ganze Zeit über eine unglückliche Figur machte. Demzufolge war er entschlossen, bei einer Gegenattacke seine Leute persönlich zu führen. Kurz bevor es dazu kam, wurde er allerdings der Narration zufolge von einem seiner Offiziere aufgehalten, indem dieser in fragte: „Would you go upon your death in an instant?“ (30:20-3) Während der Reenactment-Szenen von ernst blickenden und marschierenden frühneuzeitlichen Soldaten tätigt der Off-Erzähler diese Aussage: „The king’s beaten army crumbled and fled from the field. The king was now a virtual fugitive from his subjects“ (30:27-35). Sie vergegenwärtigt die Schwere der Niederlage für Charles I. Durch die gesamte Rekonstruktion des Bürgerkrieges kann beim Rezipienten die Vorstellung aufkommen, dass dieser Krieg im Prinzip entschieden oder zumindest die Hauptphase vorbei war, auch wenn im weiteren Verlauf der Rekonstruktion der historischen Gegebenheiten um Charles noch andere Gefechte Berücksichtigung finden. Historisch ist das nicht von der Hand zu weisen. Trotzdem wird beispielsweise nicht zwischen dem ersten (1642-1646), zweiten (1646-1648) und dritten (1649-1651) Bürgerkrieg unterschieden. Im Laufe der Rekonstruktion des Bürgerkrieges in dieser Dokumentation bleibt auch das Fehlen von berühmten Akteuren wie Oliver Cromwell auffallend, wenngleich der Neffe des Königs Prince Rupert und seine militärischen Unternehmungen schon in die Darstellung integriert werden. Zudem weist die Narration auf

Spannungen unter Charles' Anhängern hin. Dennoch reicht dieser Hinweis nicht aus, um im royalistischen semantischen Raum unterschiedliche Gruppen zu verorten. Alles in allem passt die Art und Weise der Darstellung des Bürgerkrieges in die Struktur bzw. zu der Darstellungsebene des Dokumentarfilms, in dem Charles im Mittelpunkt steht. Seine Person wird mit dem Meta-Ereignis und dem Scheitern der königlichen Truppen verbunden. Aus diesem Grund hat die Präsentation des Bürgerkrieges Ähnlichkeiten mit der (häufig in der Tragödie endenden) „fallenden Handlung“ in Freytags Modell. In einer ‚königlichen Tragödie‘ endet auch *Charles I: The Royal Martyr*.

Typisch für die fallende Handlung in Freytags Modell ist zum Beispiel oft der Versuch des Protagonisten, das Schicksal abzuwenden. Solch einen Versuch unternahm auch Charles, der sich freiwillig in die Gefangenschaft der Schotten begab, nachdem er erst ziellos durchs Land zog, um eine Gefangennahme zu vermeiden. Zwar vermittelte Charles, dem Off-Erzähler zufolge, den Eindruck, eine Einigung mit dem Parlament erzielen zu wollen. Doch sein Plan, eine anglo-irische Armee nach England zu bringen, um den Krieg fortzusetzen, wurde aufgedeckt. Nun war es offenkundig, dass Charles' Wort wenig bedeutete. Trotz seiner recht verzweifelten Situation klammerte er sich laut der Narration an die Prinzipien, an die er glaubte, und versuchte mit allen Mitteln, seine Positionen zu verteidigen. Der von Charles verkörperte royalistische semantische Raum mit seinen Werten existiert also zu diesem Zeitpunkt in der Darstellung immer noch, trotz der mittlerweile klar unterlegenen Position des Monarchen. Hingegen lassen sich nun unterschiedliche Fraktionen im parlamentarischen semantischen Raum erkennen, denn nicht nur die Allianz mit den Schotten zerfiel, sondern es kam auch zu Auseinandersetzungen zwischen den Presbyterianern, die Frieden mit dem König aushandeln wollten, und den radikaleren *Independents* oder Puritanern, die immer mehr Macht gewannen. Die Basis dieser Macht wiederum bildete die Armee, die wütend über die Versuche des Parlaments war, sie ohne Bezahlung aufzulösen, und in der die revolutionären politischen Ansichten der Levellers an Einfluss gewannen. Trotzdem werden diese Differenzen in der weiteren Präsentation nicht weiter ausdifferenziert.

Die Schwierigkeiten des Parlaments ermutigten laut dem Off-Erzähler Charles noch einmal, an seine Chance zu glauben. Um Zeit zu gewinnen, stimmte er daher einem Plan zu, den Presbyterianismus für drei Jahre einzuführen. Bemerkenswerterweise heißt der Titel dieses Teils der Dokumentation: „One Last Desperate Gamble“. Es wird also eine Spielmetapher bemüht. Sie ist in historischen Darstellungen generell üblich (vgl. Müller 2013: 310-311). Hier bildet eine solche Spielmetapher Charles' verzweifelte, aber letztendlich vergebliche Bemühungen ab, einen guten Ausgang für sich zu erzielen. Sein am Ende

erfolgloser Versuch, seine (persönliche) Tragödie abzuwenden, fügt sich nahtlos in das Schema der fallenden Handlung der Tragödie ein. Zuerst wurde Charles von der von den *Independents* geführten Armee nach Hampton Court verlegt, wobei er überzeugt davon war, für die Sache der immer mächtiger und einflussreicher werdenden Armee unverzichtbar zu sein. Jedoch passierte Folgendes: „[T]he army leaders were under pressure from the rank and file to stop their fruitless negotiating and begin their programme of revolutionary democracy. The abolition of the monarchy was amongst their chief demands. Rumours abounded that the army wanted to bring [Charles] to trial“ (36:11-31). Während die Abschaffung der Monarchie und die Gerüchte über das Vorhaben der Armee, Charles vor Gericht zu stellen, erwähnt werden, wird der Rezipient mit einer Nahaufnahme einer Axtklinge vor einer strahlenden Sonne konfrontiert. An dieser Stelle handelt es sich um eine auf das Ende des Königs hindeutende Elaboration. Diese Gerüchte veranlassten Charles, so Leighton, zu seinem nächsten unklugen Abenteuer, die Flucht auf die Isle of White im Jahre 1647. Seine topographische Grenzüberschreitung in Form einer Flucht ist unter Berücksichtigung der Umstände vor dem Hintergrund der Grenzüberschreitungstheorie als Ereignis zu bewerten. Ebenso wird die seine Flucht rechtfertigende und zuversichtliche Ansprache an die Inselbewohner in einer Szene rekonstruiert. Letzten Endes erwies sich aber seine Flucht oder topographische Grenzüberschreitung – wie vorher angedeutet – als vergeblich, da er gefangen genommen wurde, zudem weitere Fluchtversuche misslangen und die Aufstände für die royalistische Sache sowie die schottische Armee⁷ von der New Model Army niedergeschlagen wurden.

5.2.4. Die richtige Rolle: Ein würdiger Tod

Im Schlussteil der Dokumentation kommt es zu den wichtigsten Ereignissen der Darstellung – dem Prozess gegen den König, seiner Verurteilung und seiner Exekution. Es ist ratsam sowie ökonomischer, sie als Ereigniskomplex aufzufassen, durch den der parlamentarische semantische Raum irreversibel den höchsten Repräsentanten oder die Verkörperung des royalistischen Raumes tilgt. Aufgrund des Todes des höchsten Repräsentanten des royalistischen Raumes stellt dieser bedeutsame und den Endpunkt der Narration implizierende Ereigniskomplex außerdem einen deutlichen Extrempunkt dar.

All das wird auch auf der Darstellungsebene untermauert, indem zwei Mal seine Verteidigungsreden beim Prozess und seine Ansprache kurz vor seiner Hinrichtung in dramatischen Rekonstruktionen wiedergegeben werden. Bei den ersten beiden Reden wird

⁷ Dabei wird aber nicht kenntlich gemacht, dass es sich um den zweiten Bürgerkrieg handelte.

erst Charles mit einem roten Umhang im Sitzen gezeigt, bevor auf seinen Kopf gezoomt wird und dieser in einer Naheinstellung zu sehen ist.⁸ In der Sequenz vor der Hinrichtung, als Charles mit Bischof Juxton und dem maskierten Scharfrichter auf dem von Leuten umgebenen und von Soldaten bewachten Schafott steht, zoomt die Kamera von einer entfernten Position auf Charles, der in weißer Oberbekleidung seine letzte Rede in einer halbnahen Einstellung hält, bevor sie sich wieder entfernt. Schließlich werden halbnaher Einstellungen von einem unter anderem betenden König und von dem Scharfrichter präsentiert, als dieser die Axt zum Boden hin schwingt. Nach einem dumpfen Geräusch fährt die Axt wieder zurück nach oben. Während dieser starken Text-Bild-Beziehungen bei dem Prozess sowie der Exekution beschreibt Leighton aus dem Off das visuell Dargestellte, das die Ereignishaftigkeit dieses besonderen Moments bzw. dieser besonderen Momente noch einmal betont. Die Dokumentation bietet generell neben den eingebauten zeitgenössischen bzw. remedialisierten Bildern oder Illustrationen dieser Ereignisse in diesem letzten Teil viele Reenactment-Sequenzen oder Einstellungen des Königs und der Parlamentarier, so dass die Konfrontation zwischen diesen beiden semantischen Räumen offen zu Tage tritt.

Abgesehen von der hohen Ereignishaftigkeit dieser Geschehnisse ist ferner eine weitere Komponente beachtenswert. Charles erste Verteidigungsrede wird vom Off-Erzähler folgendermaßen eingeleitet: „It was to be his finest hour. All trace of shyness, any hint of his life-long stammer, any hint of hesitation all disappeared as the king spoke in a calm, clear unfaltering voice“ (42:20-35). An dieser Stelle stellt die Narration also eine persönliche Entwicklung des Königs dar, der im Gegensatz zu seinem bisherigen Leben in diesem Moment plötzlich in der richtigen Rolle zu sein schien, was eine vorherige Aussage des Off-Erzählers deutlich hervorhebt: „Thus far, his life had been a drama in which all too often he had been miscast. However, he would excel in the role he was about to play“ (41:14-25). Wieder wird eine Spiel-Metapher verwendet, doch diesmal in anderer Form. Es werden nicht wie im Teil davor Wörter wie *gamble* gebraucht, sondern wie bei Schama Begriffe im Zusammenhang mit Schauspielerei oder Rollenspiel. Der Aussage des Königs und dem bisherigen Verlauf der Dokumentation zufolge glich sein Leben einem Drama, in dem er allzu oft fehlbesetzt war. Jedoch fand er nun seine richtige Rolle, in der er die Gelegenheit hatte, sich zu erheben. Mehrfach wurde angemerkt, dass die Narration als eine auf dieses Ende ausgerichtete Tragödie aufbereitet wurde. Ein Anzeichen für die Dramatisierung ist außerdem in der Sequenz vor der Hinrichtungsszene erkennbar. Obwohl die große Menschenmenge von dem vor dem Banqueting House aufgebauten Schafott ferngehalten werden musste, erweckt

⁸ Beim zweiten Mal ist kurz der Vorsitzende des Gerichts John Bradshaw in einer Naheinstellung zu erkennen.

die Reenactment-Sequenz den Anschein, als ob die Distanz zwischen dem von Soldaten bewachten Schafott und den Zuschauern nicht allzu groß und der König vernehmbar war. Holmes merkt hierzu an: „His speech, inaudible to the vast crowd behind the ring of cavalry but taken by the short-hand writers and published, was a model of Christian charity and forbearance“ (2006: 93). Die kurze Darstellung des Inhalts im letzten Teil des Zitates ist im Hinblick auf die rekonstruierte Rede zutreffend. Nach der dargestellten Exekution berichtet der Off-Erzähler in Anlehnung an den Titel des Dokumentarfilmes: „On that freezing January afternoon in 1649 a royal martyr was born“ (51:21-29).

Tatsächlich vollzieht sich seine persönliche Tragödie mit seiner Verurteilung und Exekution. Trotzdem überwand Charles seine Defizite anscheinend während dieser Ereignisse. Hier unterscheidet sich die Darstellung erheblich von Schamas Präsentation der Hinrichtung, in der der König als nicht lernfähig dargestellt wird. Sein würdevoller Auftritt vor seiner Hinrichtung sowie vor dem Gericht wird ebenfalls in Sachbüchern erwähnt: „Karl I. starb im Januar 1649 in gelassener Würde und hat mit seinem Tod mehr für die Kirche von England bewirkt als in seinem Leben“ (MacCulloch 2010: 681). Holmes äußert sich zu Charles' Argumenten während des Prozesses wie folgt: „Charles arguments were masterly, designed to cause maximum embarrassment to his judges and those who controlled the state“ (2006: 93; vgl. 93-94). Der gesamte Verlauf der Dokumentation reflektiert die Sicht auf Charles in der historiographischen Darstellung oder im kulturellen Gedächtnis Großbritanniens, wo er Verachtung und Sympathie auf sich zieht (vgl. N. Davies 1999: 636). Beispielsweise trifft Edwards über den Stuartkönig Charles folgende Aussage, die auch in der Dokumentation über seine Regentschaft häufig anklingt: „There can be no doubt that Charles I must be regarded as one of the most incompetent of all English kings, completely failing in the major task of kingship, namely the sowing of concord between himself and his leading subjects, the ‘political nation’“ (2001: 284-285). Hingegen wird bei Sympathiebekundungen für ihn oft auf Charles' Tod verwiesen. So können seine Sympathisanten laut Norman Davies lediglich Clarendons Urteil wiederholen: „And after all this, [...] it is most certain that in that very hour when he was thus wickedly murdered in the sight of the sun, he had as great a share in the hearts and affections of his subjects in general [...]“ (zit. n. Davies 1999: 636). Das von Charles entworfene Bild in *Charles I: The Royal Martyr* entspricht folglich dem des kulturellen Gedächtnisses. Sein präsentierte Leben in der Dokumentation ähnelte insgesamt einem Drama, welches in einer für ihn letztendlich unvermeidbaren Tragödie endete. Während der Bürgerkrieg wohl nicht unvermeidbar war und vor allem – das zumindest suggeriert die Narration – durch Charles' falsche Entscheidungen über das Land hereinbrach,

wird sein Tod auf der Darstellungsebene – begünstigt durch das Tragödienschema – als unvermeidbar konstruiert. Am Schluss wird aber durchaus angedeutet, dass er aufgrund seines würdevollen ‚Auftritts‘ bzw. seiner ‚Vorstellung‘ und seines Todes die Monarchie in gewisser Weise rettete, so dass er den moralischen Sieg davontrug: „Perhaps King Charles would enjoy the ultimate victory, for eleven years after his death his son Charles II ascended the throne [...]. Perhaps, after all, royal blood had not been spilled in vain“ (51:38-52:00). Ähnliche Kontroversen löst sein traditioneller Gegenspieler Oliver Cromwell aus, dessen Darstellung nun untersucht wird.

5.3. Ein Mann mit Licht und Schatten: *Oliver Cromwell: Traitor or Liberator?*

Ähnlich wie *Charles I: The Royal Martyr* präsentiert der vorliegende und ebenfalls von Pegasus Entertainment in der Reihe „The History Makers“ veröffentlichte Dokumentarfilm eine viel beachtete historische Figur in der Bürgerkriegszeit des 17. Jahrhunderts: Oliver Cromwell, einen, wenn nicht *den* Gegenspieler des Königs. Schon im Titel der von dem Historiker Bob Carruthers produzierten Dokumentation [1998/2007] wird erkennbar, dass in erster Linie Oliver Cromwell und die Ambivalenz, welche in der Rezeption mit seiner Person verbunden wird, im Fokus der Aufmerksamkeit stehen. Der Untertitel wirft außerdem die Frage auf, ob er ein „Verräter“ oder „Befreier“ war. Somit positioniert sich der Titel des Dokumentarfilms, anders als bei *Charles I: The Royal Martyr*, nicht eindeutig zum historischen Stellenwert Cromwells, dessen Lebenslauf, intensiver religiöser Glaube, Aufstieg zum Parlamentarier und später zum mächtigsten Mann des Landes sowie Karriere als militärischer Führer thematisiert werden. Im Verlauf von *Oliver Cromwell: Traitor or Liberator?* wird jedoch auch auf seinen ambivalenten Charakter und seine „Schattenseiten“ (z. B. die Massaker in Irland) Bezug genommen. Ferner ist die Bürgerkriegszeit in diesem Zusammenhang ein Thema, wenngleich das Leben Oliver Cromwells generell im Vordergrund steht. Durch den Dokumentarfilm führt größtenteils der extradiegetische Off-Erzähler Graham McTavish, der sich an das Skript des Regisseurs Bob Carruthers hält. Er ist damit wie Michael Leighton in dem Dokumentarfilm über Charles I die dominierende Stimme, obwohl daneben sechs britische Historiker/Experten des 20. Jahrhunderts (Tony Benn, John Morrill, Tom Webster, Les Prince, David Chandler und Christopher Hill) immer wieder zu Wort kommen. Gerade John Morrill, der unter anderem für *The Oxford Illustrated History of Britain* den Beitrag über die Stuartära (1603-1688; vgl. 2009 [1984]: 286-351) verfasst hat, der in Großbritannien bekannte MP der Labour Party Tony Benn und Christopher Hill als Vertreter des Marxistischen Ansatzes und des Konzeptes der *English Revolution* (vgl. Davies 1999: 638) ragen besonders heraus. Die Kommentare der jeweils immer einzeln in die Kamera sprechenden Historiker/Experten sind einer der Hauptunterschiede zu der vorigen Dokumentation, die außer der Erzählung aus dem Off und den Ausschnitten der Reden des Königs keine anderen Kommentierungen oder Anmerkungen bietet. Somit wird ein Gefühl der historischen Seriosität und „Authentizität“ transportiert. Ihr Auftreten sowie zum Teil ihre akademischen Titel oder ihre akademische Zugehörigkeit verstärken dieses Gefühl.¹

¹ In diesem Kontext wären noch die Räumlichkeiten, in denen sie sich befinden, zu nennen. Es handelt sich bei Webster und bei manchen Aufnahmen von Les Prince um historische Räume, während sich Morrill und Benn

Zwischen den verschiedenen Szenen vertiefen diese Fachmänner einige Aspekte in Cromwells Leben oder erlaunern bestimmte Inhalte, führen in andere Themenkomplexe ein, geben zusätzliche Informationen, fassen gewisse Dinge zusammen und erzählen auch Anekdoten. Alle Interviewausschnitte mit den Historikern/Experten sind passend in die Struktur der Off-Erzählung eingegliedert.

Zusätzlich macht die Dokumentation neben anderen Formen der Remediation häufigen Gebrauch von Reenactment-Sequenzen. Hierbei erkennt man manchmal Schlachtszenen mit gegeneinander kämpfenden frühneuzeitlichen Soldaten oder Menschen. Häufig ist aber zweifelsohne der Oliver Cromwell darstellende Schauspieler in diesen Szenen die zentrale Figur. So ist er entweder in Rüstung inmitten von Kampfsequenzen oder in schwarzer/puritanischer frühneuzeitlicher Kleidung in anderen Szenen präsent. Es finden jedoch kaum exakte Text-Bild-Bestätigungen statt. Zwar rezitiert oder remedialisiert ein Sprecher in Reenactment-Sequenzen mit Oliver Cromwell aus dem Off manche seiner Aussagen und Reden. Jedoch werden diese Rezitationen nicht von dem Schauspieler Oliver Cromwells vorgenommen, sondern von der ihm zugeschriebenen Stimme aus dem Off. Ein anschauliches Beispiel ist eine Szene, in der Cromwell das Parlament auflöst und in der fast eine Text-Bild-Bestätigung vorliegt. Während der Darsteller Cromwells klar ersichtlich vor dem Parlament spricht, wird aus dem Off von der ihm zuzuordnenden Stimme die dazugehörende Rede nahezu simultan verlesen, bevor Soldaten den Saal am Ende der Sequenz räumen. In anderen Szenen mit dem nicht sprechenden Cromwell oder auch manchmal ohne ihn vernimmt man bloß seine Off-Stimme. Dadurch wird in den Reenactment-Szenen eine Distanz zu den präsentierten Rekonstruktionen der Vergangenheit erzeugt und die Medialität dieser Szenen unterstrichen. Alles in allem schwankt die Dokumentation zwischen zahlreichen losen und einigen engen Text-Bild-Beziehungen. Auch dadurch bzw. wegen des Fehlens von Text-Bild-Korrelationen wird unter anderem die historische oder „fachmännische“ Rezeption von Cromwells Lebenslauf oder den Ereignissen in seinem Leben in den Vordergrund gerückt.

Neben den Sequenzen mit Oliver Cromwell werden zusätzlich historische oder remedialisierte Rekonstruktionen von Schlachtszenen mit kämpfenden Soldaten gezeigt. Diese gespielten Szenen kommen zum Teil außerdem in anderen Dokumentarfilmen über die Ereignisse der Bürgerkriege vor. Ferner gebraucht *Oliver Cromwell: Traitor or Liberator?*

vor einem schlicht wirkenden Hintergrund mit jeweils einem Bild positionieren. Beide Bilder zeigen historische Motive, wobei im Hintergrund von Morrill passenderweise ein Bildnis von Cromwell zu erkennen ist und Benn scheinbar vor einer historischen Abbildung einer Parlaments Sitzung steht. Hingegen scheint Chandler in einem Sessel eines Wohnraumes zu sitzen, während es sich im Falle von Hill wohl um ein Arbeitszimmer handelt.

üblicherweise ältere remedialisierte Bildnisse von Cromwell und weiteren historischen Personen wie seinem Vater, seiner Mutter oder Charles I sowie zeitgenössische Zeichnungen bei der Darstellung des Off-Erzählers über die historischen Gegebenheiten. Darüber hinaus werden Natur -und Gebäudeaufnahmen aus der Jetztzeit in die Struktur eingewoben. Unter diese Kategorie fallen beispielsweise die Einstellungen von den Houses of Parliament, Landschaftsaufnahmen und die Einstellungen von der sich im Londoner Jewel Tower befindenden Büste Cromwells. Wie andere (moderne) Dokumentationen arbeitet auch der vorliegende Dokumentarfilm in manchen Szenen mit dem Zoom, lässt in Kampfszenen Kriegsgeschrei oder in sonstigen Szenen Hintergrundgeräusche erklingen und setzt in bestimmten Sequenzen dramatische oder andere Arten von Musik ein. Damit wird trotz des oben angegebenen seriösen Tons in *Oliver Cromwell: Traitor or Liberator?* nicht auf dramatische Effekte verzichtet, was die Grenzen einer neutralen Geschichtsdarstellung eindeutig überschreitet. Letztendlich folgt diese Dokumentation ebenso gewissen Konventionen des modernen Dokumentarfilms. Das ist außerdem mit Blick auf Erzählstrukturen zutreffend, wie in den nächsten Abschnitten ausgeführt wird.

5.3.1. Eine gewöhnliche Aufsteigergeschichte? Die dokumentarische Erzählstruktur

In der Eröffnungssequenz wird wieder auf einige der bedeutendsten Geschehnisse in Cromwells Leben angespielt. Der Beginn ist ein kurzer, aber dennoch dramatischer Verweis des Off-Erzählers auf die Bürgerkriegszeit: „The 1640s were a time of great upheaval in England. A series of bitter civil wars divided a nation and the very fabric of English society was ripped apart“ (00:07-18). Die Reenactment-Szene mit den aufeinander schießenden frühneuzeitlichen Soldaten unterstreicht dies. Der Bürgerkrieg stellt wie die ebenfalls in der Eröffnungssequenz angesprochene Hinrichtung des Stuartkönigs ein herausragendes Ereignis in Cromwells Lebenslauf dar. Der Off-Erzähler lenkt in diesem Kontext den Fokus des Rezipienten auf den politischen Aufstieg Cromwells von einem hochtalentierten Militärführer zum mächtigsten Mann in England. Des Weiteren werden von dem Erzähler mögliche kritische Stimmen zu seiner Person angerissen. Die kurze Abhandlung mündet dann in die Frage, ob sein schneller Aufstieg überhaupt positiv zu bewerten ist. Daneben stellt der Off-Erzähler die beiden Sichtweisen im Hinblick auf Cromwell vor: „For some Oliver Cromwell is one of the key figures in English history, ordained to shape the destiny of the nation at a crucial point in her history [...]. To others he is merely an able soldier who rose too fast and too far for his own good“ (02:43-03:18). An dieser Stelle sei an die Frage des Untertitels der Dokumentation *Oliver Cromwell: Traitor or Liberator?* erinnert, die diese beiden

Sichtweisen zusammenfasst. Währenddessen sind Reenactment-Szenen, Einstellungen älterer Bildnisse von Oliver Cromwell sowie Aufnahmen einer historischen Gesellschaft zu sehen, die einen Aufmarsch nachspielt. Daneben kommen abwechselnd – d. h. zwischen den Kommentaren des Off-Erzählers – alle fünf konsultierten Historiker kurz zu Wort, um sowohl die Kontroverse um Oliver Cromwell als auch seine Charakterzüge zu umreißen. Zusammenfassend kann man sagen, dass die *opening sequence* der Dokumentation die abgehandelte Thematik und wichtigsten Punkte komprimiert darlegt. Aus diesem Grund erfüllt sie die typischen Merkmale einer Exposition im Dokumentarfilm.

Anschließend etabliert der Film einen Rahmen für eine typische Aufsteigergeschichte, die Cromwell von einem unscheinbaren, ordinären Jungen zu einer signifikanten historischen Figur werden lässt. Zwar wird auf das von Cromwell in seiner Jugend genossene Privileg der Bildung in Cambridge² sowie seinen durchaus wohlhabenden Hintergrund verwiesen, allerdings wird diese Tatsache abgeschwächt, indem behauptet wird, dass das Vermögen von Cromwells Vater zu Neige ging, sodass Oliver in bescheidenen Verhältnissen aufwuchs. Die Dokumentation unterstreicht diese Aussage auf mehreren Ebenen. Schon zu Beginn dieses Erzählabschnitts postuliert Graham McTavish: „[H]is early life was extremely ordinary. In a strange way, the most remarkable thing about Oliver Cromwell’s early life is that it is so unremarkable“ (04:06-15). Auf der visuellen Ebene wird passenderweise ein einfaches und trotzdem idyllisches Dorf aus der Zeit Cromwells mit umherlaufenden Personen gezeigt. Um den Fokus abermals auf seinen bescheidenen Hintergrund zu richten, wird ein kleiner und beschaulicher Raum präsentiert, in dem vor einem dunklen Hintergrund ein üppig gedeckter Tisch steht. Dieser Kontrast suggeriert, dass Cromwell zwar auf wohnlichen Luxus verzichten musste, aber dennoch wohlgenährt aufwachsen konnte. Zwischen diesen beiden Szenen sind remedialisierte Portraits von seinem Vater und seiner Mutter zu sehen. Der dazugehörige Kommentar spielt wohl insbesondere auf das Dargestellte in der Szene mit dem kleinen Raum und der üppig gedeckten Tafel an: „[...] Oliver was the son of Robert Cromwell, a minor gentleman whose fortunes were in decline. Nevertheless, his mother Elizabeth was to provide a simple but comfortable home for the young Oliver“ (04:25-41).

Obwohl der Kern dieser Aussagen sicherlich nicht falsch ist und auch vom Historiker John Morrill³ prinzipiell vertreten wird, bietet Emma Marriott in ihrem populärwissenschaftlichen Buch *Bad History: How We Got the Past Wrong* ein anderes Bild

² Der Zugang zur Bildung in dieser Zeit war ein Privileg für höhere gesellschaftliche Schichten und somit alles andere als selbstverständlich.

³ Morrill sagt zwar, dass Cromwells Großeltern hoch angesehen und gut situiert waren, aber er betont dennoch, dass sowohl seine Eltern als auch er selber in seinen jungen Jahren nicht ebenbürtige finanzielle Mittel hatten (vgl. 04:58-5:36).

als das eines *gewöhnlichen* Aufsteigers: „[...] Cromwell hailed from aristocratic stock, and his ancestry was anything but common. – In 1599 Cromwell was born into a considerably wealthy family in Huntingdonshire, several members of whom had served as JPs or MPs for the county” (2011: 164-165). Außerdem schreibt sie, dass seine finanziellen Probleme in den 1630er Jahren nur von kurzer Dauer waren und er trotzdem immer gute Kontakte zu politischen Kreisen pflegte (vgl. ebenda: 166). Hingegen bestätigt Diane Purkiss in ihrem Buch *The English Civil War: A People's History*, dass Cromwells Vater im Vergleich zu seinem Großvater wesentlich weniger Einkommen zur Verfügung hatte – worauf auch John Morrill aufmerksam macht (vgl. 04:58-5:36) – und Oliver Cromwell anscheinend mit noch weniger auskommen musste und nicht zur Gruppe der Gentlemen gehörte. Dennoch wäre es völlig falsch, ihn als mittellos zu bezeichnen: „When he moved to St Ives in 1631, essentially he was there as a yeoman, not a gentleman; he had slipped from the gentry to the rank of the middling sort. His circumstances improved somewhat in 1636, but he nevertheless continued to lead a life more like that of those just below the gentry“ (2007: 19). Dementsprechend vermittelt die Dokumentation ein Bild von einem Mann, der mit diversen monetären Widrigkeiten konfrontiert wurde und zurechtkommen musste.

In der dokumentarischen Darstellung von Cromwells Aufstieg zu einem Mitglied des Parlaments und später dann zum militärischen Führer wird ferner versucht, ihn von einer Legende der Nachwelt zu trennen, die Cromwell als strengen Puritaner oder hartherziges Monster porträtiert. Auch wenn sein fester Glaube nie angezweifelt oder relativiert wird, bleibt dennoch festzuhalten, dass der Dokumentarfilm die warmen, herzlichen und menschlichen Seiten des liebevollen Ehemanns mit acht Kindern hervorhebt. So ist es beispielsweise für den Historiker Tom Webster wichtig zu erwähnen, dass Cromwell sehr gerne Tabak rauchte, was wiederum anderen sittenstrengen Zeitgenossen offensichtlich missfiel (vgl. 06:08-28). John Morrill streicht ebenfalls die zerbrechlichen, menschlichen Komponenten Cromwells heraus: „We have very few medical reports of the seventeenth century. We happen to have one from a London doctor who treated Mr Cromwell [...] for [...] clinical depression, [...] and clearly he felt the depth of depression that he was the most depraved person in the universe [...]” (06:50-07:16). In diesem Zusammenhang betont Morrill auch Cromwells Hinwendung zu Gott, welche Cromwell gleichzeitig als eine Art Lebensrettung auffasste. Gerade dieser Punkt wird visuell durch Landschaftsaufnahmen bzw. Bilder eines bewölkten Himmels, der vereinzelt von Lichtstrahlen durchsetzt ist, untermalt. In einer naheliegenden Interpretation könnte man die dunklen Wolken mit Cromwells Depression assoziieren, während die Lichtstrahlen Hoffnungsschimmer symbolisieren.

Insgesamt handelt es sich um archetypische Bilder oder eine Elaboration, die im Kontext von Morrills Kommentar mit Cromwells Glauben an eine göttliche Rettung oder Fügung zu verbinden sind. Somit wird der zerbrechliche, sensible Mensch Cromwell in den Mittelpunkt gerückt, der erst ein (mentales) Tal durchschreiten musste, bevor er aufsteigen konnte. Dies ist eine weitere Anspielung auf das narrative Schema der „backstory wounds“.

Seine von Gott bestimmte Aufgabe sah Cromwell dann erneut in der Politik. Dazu verhalfen ihm auch seine familiären Verbindungen zu diversen Politikern (vgl. 08:13-21). Dieser Umstand widerspricht paradoxer Weise der vom Dokumentarfilm angedeuteten Aufsteigergeschichte eines gewöhnlichen Mannes. Trotzdem hält die Dokumentation das Bild eines *self-made man* aufrecht, der es in erster Linie durch seine Voraussicht und seine Begabung in die oberen Ränge des Militärs schaffte. Seine Fähigkeiten kommen der Darstellung des Dokumentarfilms zufolge besonders im Verlauf des (ersten) Bürgerkrieges zum Tragen. Obwohl er zu diesem Zeitpunkt ein unbekannter Hinterbänkler war und erst spät in der Schlacht bei Edgehill eintraf, hatte er danach einen klaren Plan, wie man das Militär effizient umstrukturieren muss. Diese Idee erhält in einer kurzen Sequenz eine besondere Betonung, in der Cromwell gezeigt wird, wie er in einem frühneuzeitlichen Anzug mit Säbel einen Flur in Richtung Kamera durchquert. Auffällig sind neben dem großen Fenster im Hintergrund sein aufrechter Gang sowie sein entschlossener Gesichtsausdruck. Aus dem Off hört man währenddessen sowie während einer anderen Sequenz mit frühneuzeitlichen Soldaten Cromwells Vorschlag, wie die Royalisten zu besiegen seien: „[...] A few honest men are better than numbers. If you choose godly honest men to be captains of horse, honest men will follow them. I had rather have a plain, russet-coated captain that knows what he fights for, and loves what he knows, than that which you call a gentleman and is nothing else“ (13:17-37). Mit dieser Aussage und der getragenen Hintergrundmusik wird ein gewisses Pathos akzentuiert, was gleichzeitig mit der dargestellten Körperhaltung Cromwells korrespondiert. Außerdem wirft dieser Satz ein ausgesprochen positives Licht auf Cromwells gegründetes Regiment aus einer sehr disziplinierten Kavallerie *the Ironside*. Die zwischendurch eingeblendeten zum Teil berittenen und kämpfenden Soldaten sowie Cromwell in Kriegsrüstung bestätigen die vom Off-Erzähler transportierten besonderen Eigenschaften der straff organisierten und frommen Truppe. Alles in allem lässt diese Inszenierung Cromwell als eine gewissenhafte, selbstbewusste und mitreißende Person erscheinen. Gepaart mit der vorher beschriebenen menschlichen Seite Cromwells wirkt die Dokumentation einer Verteufelung Cromwells (vorbeugend) entgegen.

Den Effekt von Cromwells *Ironsides* erkennt man in der dargestellten Schlacht bei Marston Moor. Der Fokus in der entsprechenden Reenactment-Szene liegt eindeutig auf dem mitkämpfenden und verwundeten Cromwell. Gerade die Einstellung, in der Cromwell mit einer Bandage um den Kopf auf seinem Pferd sitzt und mit anderen Soldaten tapfer kämpft, evoziert ein heroisches Bild von ihm. Cromwells folgende Aussage über den Sieg in der Schlacht belegt noch einmal seinen Glauben, von Gott begünstigt worden zu sein und für die göttliche bzw. richtige Sache zu kämpfen: „Truly England and the Church of God hath had a great favour from the Lord, in this great victory given unto us, such as the like never was since this war began“ (14:21-32). Auf der visuellen Ebene kreiert die Dokumentation ein deutlich positives Bild von Cromwell, der nicht nur durch seine Weitsicht sowie sein taktisches Gespür herausragt, sondern auch durch seine Taten. Sein dabei immer durchscheinender Glaube an die göttliche Vorsehung lässt ihn ebenfalls als eine von seinen Handlungen überzeugte und keineswegs wankelmütige Persönlichkeit dastehen. In Bezug auf den Untertitel des Dokumentarfilms bleibt schlussfolgernd festzuhalten, dass der resolute Kriegsherr Cromwell eher als *Befreier* stilisiert wird.

Ungeachtet der Fokussierung auf Cromwell ist daneben ein Blick auf die historische Situation bzw. die Bürgerkriegszeit lohnenswert. Zwar werden anfangs religiöse und politische Dimensionen⁴, die zum Ausbruch des Konfliktes beitrugen, von dem Off-Erzähler sowie den Experten umrissen, aber kaum detailreich behandelt. Beispielsweise wartet dieser Teil der Dokumentation mit den typischen Themen und Schlagwörtern auf (z. B. dem oft erwähnten Konflikt zwischen Parlamentariern und Royalisten, dem Streit um das so genannte Gottesgnadentum). Außerdem wird nicht auf die Tatsache eingegangen, dass Schottland und Irland bei der Entstehung des Bürgerkrieges eine Rolle spielten und besonders die Schotten in den ersten Bürgerkrieg involviert waren. Man kann daher im Vergleich zu den Darstellungen anderer Dokumentationen mehrere Nullstellen in der Narration entdecken, die aufgrund des Fokus des Dokumentarfilms (d. h. die Person Oliver Cromwell) aber auf keinen Fall als Anzeichen für kollektives Vergessen bewertet werden dürfen. Insbesondere Tony Benns Erklärung für die Ursachen des bewaffneten Konflikts ist erwähnenswert. Er greift dabei eindeutig auf den schon im Kapitel über die erinnerungskulturellen Schemata angesprochenen marxistischen oder soziologisch ausgerichteten Ansatz zurück. Der Labour MP scheint aus diesem Grund wie Christopher Hill ein Vertreter der marxistischen Interpretation zu sein, wobei Morrill als Historiker der Frühen Neuzeit eher der Gruppe der *revisionists* (vgl. Edwards 2001: 259) zugewiesen wird, Tom Webster oft über die religiöse Dimension spricht,

⁴ Die soziale/ökonomische Dimension kommt besonders in der Erklärung von Tony Benn (siehe den weiteren Verlauf des Abschnitts) zum Ausdruck.

David Chandler aus dem Bereich der Militärgeschichte kommt und der selbst bei historischen Rekonstruktionen mitspielende Les Prince keiner bestimmten Richtung zugeordnet werden kann. Anschließend wird von dem Off-Erzähler die Narration fortgesetzt, ohne Benns Aussage zu modifizieren. Der Wortlaut der weiteren Ausführungen aus dem Off ist dieser: „Societies which [have] violent disagreements over religion and politics are never destined to enjoy peace. By 1642 these two great unresolved debates exploded into the English Civil War. It was to herald the rise of Oliver Cromwell“ (vgl. 10:40-57). In diesem Kontext lässt sich ebenfalls die folgende Aussage vernehmen: „Religious and political change were the overriding issues which were to tear English society apart in the 1640s, setting brother against brother and father against son“ (09:38-48). Politische und religiöse Veränderungen waren demnach vorrangig für das Auseinanderdriften der englischen Gesellschaft in den 1640er Jahren verantwortlich. Das Ausmaß des Konfliktes wird von der im Zusammenhang mit dem Bürgerkrieg häufig gehörten Phrase „brother against brother and father against son“ wiedergegeben. Wie man dem anderen Statement entnehmen kann, kann eine Gesellschaft, in der starke Uneinigkeiten in der Politik wie im religiösen Bereich herrschen, keinen Frieden erreichen und vor dem Hintergrund dieser ungelösten Sachverhalte brach im Jahre 1642 der englische Bürgerkrieg aus. Man erkennt in dieser Präsentation eine gewisse Unvermeidbarkeit des Civil War, wie sie in der Whig-Interpretation und den marxistischen Ansätzen postuliert wird. Um die Ursachen des ersten Bürgerkrieges zu erklären, scheint somit ein erinnerungskulturelles Schema aus diesem Bereich zum Einsatz zu kommen. Insgesamt erfolgt in dieser Darstellung jedoch keine komplexe Analyse und Beschreibung der tatsächlichen Umstände, politischen Zusammensetzungen und polymorphen Gruppendynamiken. Schließlich liegt der Fokus auf Oliver Cromwell, dessen Aufstieg mit dem Hereinbrechen des Bürgerkrieges angekündigt wird.

Entsprechend wird eine klare Simplifikation der konkurrierenden Parteien vorgenommen. Auf der einen Seite stehen laut dem Off-Erzähler die Royalisten, welche den Status Quo bewahren wollten, und auf der anderen Seite die Parlamentarier, die im religiösen und politischen Bereich auf Reformen pochten (vgl. z. B. 11:02-29).⁵ Folglich bedient sich der Dokumentarfilm in der Erzählstruktur eines einfachen Musters. Die Gegenüberstellung dieser zwei ideologisch ausgerichteten Systeme deutet außerdem darauf hin, dass an dieser

⁵ Gerade bei Letzteren fehlt *vorerst* eine gruppeninterne Diversifikation zwischen den sich tatsächlich aufspaltenden Fraktionen mit unterschiedlichen Interessenschwergewichten. So gab es innerhalb der Parlamentarier – wie später auch gesagt wird – unterschiedliche Gruppen, welche primär durch die gemeinsame Gegnerschaft zum König vereint waren.

Stelle ein erinnerungskulturelles Schema verwendet wurde, welches der Whig-Version⁶ zugeschrieben werden kann, auch wenn ein langfristiger Konflikt zwischen den beiden Parteien nicht angedeutet wird. Es muss dennoch unbedingt angemerkt werden, dass aufgrund dieser Simplifizierung eine klare Struktur etabliert wird, die im Hinblick auf die Ereignisstruktur und für die Erklärungen der folgenden Ereignisse von Belang ist. Im weiteren Verlauf sind dementsprechend zwei in Opposition zueinander stehende semantische Subsysteme zu identifizieren. Vornehmlich inkorporiert Cromwell die Werte (des semantischen Raums) der Parlamentarier im Gegensatz zu Charles I, der die Ordnung (des semantischen Raums) der Royalisten verkörpert. Der in der Darstellung durchaus pragmatische Züge aufweisende Cromwell glaubte fest an die göttliche Vorsehung sowie an einen eingreifenden Gott und reformierte – wie nach dieser Sequenz deutlich wird – die parlamentarische Armee, die dadurch effizienter bzw. ökonomischer wurde. Diese Merkmale passen zu dem erwähnten Reformwillen der parlamentarischen Fraktion im religiösen und politischen Sinne. Die Parlamentarier mit der später von Cromwell angeführten gut trainierten, effizienten und erfolgreichen New Model Army zeichnen sich also durch ein religiöses, politisches und militärisches Reformstreben aus, während die Royalisten als eine den Status quo wahrende Fraktion in Erscheinung treten. Sie glaubten an das Gottesgnadentum und wollten, dass der König mit absoluter Autorität bzw. einem uneingeschränkten Machtanspruch regiert und dass die Verehrung bzw. der Kult der Kirche Englands klar geregelt würde. Bei der Präsentation von den Merkmalen der Royalisten wird der Rezipient mit van Dycks *The Equestrian Portrait of Charles I* und dem Titelblatt der Charles zugeschriebenen Autobiographie *The Eikon Basilike* konfrontiert. Auf Ersterem ist Charles als mächtiger Herrscher auf einem Ross zu sehen und Letzteres erschien zusammen mit einem Buch, dessen spirituelle Reflexionen nach Charles' Hinrichtung „das Bild eines heiligen königlichen Märtyrers [förderten]“ (MacCulloch 2010: 681). Nichtsdestotrotz ist diese Illustration im Zusammenhang mit dem den Status quo bewahrenden Gottesgnadentum nicht unpassend. Als die Charakteristika der Gegenpartei bzw. des semantischen Raums der Parlamentarier vorgestellt werden, schwenkt die Kamera über das zeitgenössische Bild, welches auf der Titelseite eines Dokuments *A Dialogue or, Rather a Parley betweene Prince Ruperts Dogge whose name is Puddle, and [Puritan] Tobies Dog whose name is Pepper &c.* im Jahre 1643 erschien. Das Bild von den zwei sich anknurrenden Hunden stützt damit symbolisch die Beschreibung des Off-Erzählers bezüglich der beiden sich

⁶ Sie verband sich in der Historiographie zwischenzeitig mit der marxistisch ausgerichteten Interpretation (siehe Kapitel 3.), was berücksichtigenwert ist, wenn man die oben beschriebene Erklärung Tony Benns für die Ursachen des Bürgerkrieges bedenkt.

gegenüberstehenden Fraktionen. Da sie nicht an bestimmte topographische Ordnungen gebunden sind, handelt es sich um zwei aufeinander prallende abstrakte oder ideologisch-topologische Systeme. Zwar werden im Verlauf auch Uneinigkeiten zwischen den parlamentarischen Fraktionen erwähnt (vgl. 14:47-53). Doch es erfolgt zunächst keine weitere Ausdifferenzierung der Parlamentarier oder des entsprechenden semantischen Raums.

So wie sich die Darstellung der Ursachen des Konflikts auf zwei aufeinander treffende Parteien beschränkt, wird der Bürgerkrieg selbst ebenfalls auf bestimmte Ereignisse (bspw. die drei berühmten Schlachten bei Edgehill, Marston Moor und Naseby) reduziert und mit emphatischen Schlagsätzen beschrieben (vgl. 12:12-32), auch wenn zwischenzeitlich trotz der Erfolge der Parlamentarier von keinem Ende des Krieges die Rede ist (vgl. 16:40-48). Im Allgemeinen wird der Bürgerkrieg wie in anderen Darstellungen als Meta-Ereignis präsentiert. Eine besondere Bedeutung kommt den Schlachten auf der visuellen Ebene zu. Hier werden Cromwell und seine militärischen Mitstreiter immer wieder in den Mittelpunkt der Ereignisse gerückt. Die Orte der kriegerischen Auseinandersetzungen werden durch zwei sich kreuzende Schwerter und den zugehörigen Ortsnamen geographisch auf einer animierten Karte von Großbritannien markiert. Bei der Eröffnungsschlacht von Edgehill sieht der Rezipient die heutige hügelige und friedliche Landschaft, während er im Hintergrund Kampfgeräusche wahrnimmt. Diese Bild-Ton-Dissonanz erzeugt einerseits eine Distanz zwischen dem Zuschauer und den historischen Geschehnissen, um andererseits gleichzeitig durch den tatsächlichen Schauplatz einen gewissen historischen Realitätsbezug zu eröffnen. Dadurch erhält Edgehill den Status eines greifbaren Orts des Erinnerns. Erzählstrategisch passt in diesen Zusammenhang das vom Off-Erzähler geschilderte Erlebnis Oliver Cromwells, der selber nicht viel von der Schlacht mitbekam, da er erst spät auf dem Schlachtfeld eintraf, aber dennoch in der Lage war, die Situation richtig zu analysieren und militärtaktische Schlussfolgerungen zu ziehen. Schon bei der nächsten großen Schlacht bei Marston Moor sollten die Parlamentarier mit Cromwells *Ironsides* einen wichtigen Sieg erringen, welcher allerdings den Krieg nicht beendete.

Weil der Krieg sich hinzog (vgl. 16:40-48), wurde durch die Self-denying Ordinance der Weg zu einer effizient organisierten Armee, der *New Model Army*, unter Führung von Cromwell geebnet. An dieser Stelle wird in der Dokumentation verdeutlicht, dass Cromwell – wie vorher vom Off-Erzähler schon geäußert wurde (vgl. 16:00-07) – neben seiner militärischen Begabung ein Verständnis von der Politik oder politischen Machenschaften hatte, um Resultate zu erzielen, denn er hielt vorher laut McTavish eine seiner vorzüglichsten Reden (vgl. 17:16-27): „Cromwell’s impassioned oratory directly resulted in the passage of

the Self-denying Ordinance [...]“ (18:06-11). Zur Unterstreichung dieses wichtigen Moments zeigt die Dokumentation, bevor und während man die Rede hört, erst in der Naheinstellung ein Portrait von Cromwell. Auf dieses folgen heutige Aufnahmen von seiner Statue vor den Houses of Parliament, dem Gebäude selbst, dem Dokument⁷ des oben erwähnten Beschlusses und dazwischen Reenactment-Szenen, wie Cromwell vor anderen Parlamentariern spricht (vgl. 17:16-18:32). Bezeichnenderweise werden vorher vom Off-Erzähler Spaltungen in der parlamentarischen Armee sowie die Eigeninteressen einiger Politiker angesprochen, die dazu führten, dass viele einzelne, ineffiziente Armeen kämpften. Wenn man in dem parlamentarischen Raum Cromwell und die „selbstsüchtigen“ Politiker als jeweils eigene Teilräume ansieht, kann man Cromwells Durchsetzung der Self-denying Ordinance als eine Art Grenzüberschreitung innerhalb des parlamentarischen Raumes bezeichnen, da diese Politiker von der Führung entbunden wurden, Cromwell nun der alleinige Führer der Armee war und er mit der Tilgung des Eigeninteresses wieder einen einheitlichen parlamentarischen Raum herstellte.⁸ Das hier dargestellte Ereignis ist ein Teil eines Geschehens, das im nächsten Abschnitt weiter ausgeführt wird.

Die Schlachten bei Marston Moor und Naseby werden verglichen mit der Schlacht bei Edgehill durch Reenactment-Szenen und Einstellungen von Gemälden, die Kämpfe darstellen, wiedergegeben. Allgemein deuten diese reichlich auf Cromwell und seine Armee fixierten Bilder auf die vom Off-Erzähler dargelegte Erfolgsgeschichte der parlamentarischen Truppen hin. Sowohl auf der visuellen als auch auf der verbalen Darstellungsebene kann man die Stärke bzw. Überlegenheit der „innovativen“ parlamentarischen Armee besonders in der Schlacht bei Naseby (d. h. nach der Verabschiedung der Self-denying Ordinance und der Schaffung der New Model Army) herleiten. Diese Überlegenheit wurde durch die New Model Army geschaffen, für die der Narration zufolge die Self-denying Ordinance der Grundstein war. Diese wiederum wurde durch Cromwells Redekunst ermöglicht (siehe oben; vgl. 18:06-18:11): „[The Self-denying Ordinance] led directly to the formation of Parliament’s new, all-powerful weapon, the New Model Army, which, as Cromwell predicted, was to win the war for Parliament“ (18:22-32). Folglich war der folgende Sieg der überlegenen bzw. effizienteren New Model Army bzw. in diesem Falle des semantischen Raums der Parlamentarier gegen den semantischen Raum der Royalisten der Abschluss des Meta-Ereignisses. Dieser Sieg wurde gemäß der Darstellung durch Cromwells Handeln ermöglicht. Mit dem Sieg war – wie

⁷ Um seine Bedeutung hervorzuheben, zoomt die Kamera auf seine Unterschrift.

⁸ Er überwand mit der *Self-denying* Ordinance das *Eigeninteresse* der anderen Politiker, womit der Teilraum der selbstsüchtigen Politiker verschwand oder getilgt wurde. Man könnte diesen Vorgang damit sogar als Meta-Ereignis innerhalb des parlamentarischen Raumes bezeichnen.

durch den Verlauf suggeriert wird – der uneingeschränkte Machtanspruch des Königs bzw. seines semantischen Raums gebrochen und die reformorientierten Parlamentarier, die gegen die auf den Status quo pochenden Royalisten zu Felde zogen, gerieten in eine überlegene Position. Den Erfolg der Parlamentarier kann man mit einer deutlichen Grenzverschiebung gleichsetzen. Es handelt sich sozusagen um ein Meta-Ereignis. Der König bzw. die Royalisten stellten aber immer noch eine Gefahr dar.

Ähnliche Facetten und Elemente wie in der Darstellung des ersten Bürgerkrieges werden auch bei der Repräsentation des zweiten Bürgerkriegs (1646-48) verwendet. Der König zielte laut dem Off-Erzähler darauf ab, eine Spaltung zwischen dem Parlament und der unbezahlten Armee herbeizuführen. Zusätzlich kämpfte nun eine zehntausend Mann starke schottische Armee auf seiner Seite, wofür die Einführung der presbyterianischen Religion in England in Aussicht gestellt wurde. Darüber hinaus waren auch andere Anhänger des Königs in England an dem Krieg beteiligt, was man durch den Hinweis des Off-Erzählers auf die Auseinandersetzung des parlamentarischen Kommandeurs Lord Fairfax mit royalistischen Truppen im südenglischen Kent erkennen kann (vgl. 22:39-42). Im zweiten Bürgerkrieg standen sich demnach zwei semantisierte topographische, aber auch topologische Räume gegenüber – der von den Parlamentariern dominierte Raum England und die zu dem König haltende presbyterianische schottische Armee sowie royalistische Truppen in England als Teilräume des oppositionellen Raumes. Die Rolle des royalistischen Raumes wurde nun also zum Teil von der schottischen Armee übernommen. Trotzdem ist die Aussparung des Paktes zwischen dem Parlament und den Schotten im ersten Bürgerkrieg bezeichnend. So hat es den Anschein, als ob die Dokumentation ausschließlich Cromwells Taten als entscheidende Faktoren für den parlamentarischen Erfolg im ersten Bürgerkrieg ausweist. Diese und die anderen Nullstellen in der Narration erfüllen aus diesem Grund anscheinend primär die Funktion, Cromwell als *history maker* zu inszenieren.

Es ist erwähnenswert, dass die Dokumentation die verschiedenen Phasen des Bürgerkrieges fachhistorisch unterteilt.⁹ So eine Aufgliederung findet man zum Beispiel nicht in dem Dokumentarfilm *Charles I: The Royal Martyr*. Ungeachtet dieser Berücksichtigung von geschichtlicher Komplexität fällt die dokumentarische Darstellung zurück in einfache Erzählmuster. Folglich werden die Hauptschlachten bei Kent und Preston explizit herausgestellt und dementsprechend auf der Karte Großbritanniens markiert, während man im Hintergrund eindeutige Kampfgeräusche hört. Vor sowie während dieser Einstellung sieht der

⁹ Zumindest ist auf einer animierten Karte vor der Darstellung der Hauptschlachten dieses zweiten Bürgerkrieges die Bezeichnung „The Second Civil War“ zu lesen (vgl. 22:36). Später verwendet außerdem der Off-Erzähler diesen Begriff (vgl. 23:35-36).

Zuschauer in historischen Rekonstruktionen gegeneinander kämpfende Soldaten und vernimmt die Stimme des Off-Erzählers, der die Situation kontextualisiert und ebenfalls auf die schottische Armee eingeht (vgl. 22:14-56). Auch Cromwell wird erneut als ehrenhafter Kämpfer und Oberbefehlshaber porträtiert. Darüber hinaus wiederholt der Film Cromwells stark religiös gefärbten Ansichten und Überzeugungen. Er sah sich nämlich, laut dem Historiker John Morrill, dem alttestamentarischen Heerführer Gideon ähnlich (vgl. 22:52-23:24). Die Erfolge in den Bürgerkriegen schienen seinen im Dokumentarfilm ständig erwähnten Glauben an eine göttliche Vorsehung zu bestätigen. Durch diese relativ gradlinige Narrationskomposition verfestigt sich das Bild Cromwells als erfolgreicher Militärführer, der als Hauptrepräsentant des Raumes der englischen Parlamentarier zusammen mit Thomas Fairfax den oppositionellen Raum besiegte, welcher sich aus der einrückenden schottischen Armee und den anderen royalistischen Truppen zusammensetzte. Wegen der sowohl topographischen als auch topologischen Grenzüberschreitung sowie der beabsichtigten Etablierung der presbyterianischen Religion in England handelt es sich bei dem zweiten Bürgerkrieg um ein Ereignis. Allerdings ist es schwierig, den zweiten Bürgerkrieg als eindeutiges Meta-Ereignis zu beschreiben, denn eine signifikante Transformation ereignete sich nach diesem Krieg nicht. Nichtsdestotrotz schien der englische Raum der Parlamentarier seine Macht gegen den geschwächten royalistischen Raum zu festigen und auszubauen. Somit wäre vielleicht von einer weiteren Grenzverschiebung zu sprechen. Verglichen mit dem ersten Bürgerkrieg, ist es in der Darstellung zwar kein ranghohes Ereignis. Aus ihm resultierte aber ein ranghoher Ereigniskomplex – der Prozess gegen Charles I und seine Exekution.

Der zweite Bürgerkrieg wird in den Kontext der Verhandlung gegen Charles I eingebaut. Eine weitere Konfrontation zwischen ihm und Cromwell bzw. dem Parlament oder den beiden oppositionellen Räumen¹⁰ baut sich in dieser Phase des Dokumentarfilms auf. Die Darstellung nähert sich dann allmählich der später genauer beleuchteten Enthauptung des Königs und Cromwells anschließendem Aufstieg zum mächtigsten Parlamentarier an. Allgemein fügt sich dieses Schema der aufbauenden Handlung (*rising action*) nahtlos in die Erzählstruktur ein, denn die Dokumentation zeigt letztendlich eine weitere Etappe in der Aufstiegsgeschichte Cromwells. Im Verlauf des rekonstruierten Prozesses wird eine klare Trennlinie zwischen Cromwell und Charles I sowie ihren jeweiligen Parteien gezogen. Zuvor klassifiziert der Historiker Christopher Hill die involvierten Kriegsparteien als zwei sich gegenüberstehende Gruppen, die nach ihrer jeweils eigenen Auffassung das Land regieren wollten. Somit ist es eindeutig berechtigt, weiterhin von zwei oppositionellen semantischen

¹⁰ Weiterhin ist Charles der Hauptrepräsentant des royalistischen Raumes, obwohl seine Position nach den beiden Bürgerkriegen deutlich geschwächt wurde und seine Sympathisanten geschlagen wurden.

Räumen auszugehen. Auffälligerweise wird außerdem Oliver Cromwell als ehrlicher Parlamentarier umschrieben, während der König als eine dubiose Figur erscheint: „[...] Charles had been negotiating in bad faith all along“ (21:56-9). In diesem Zusammenhang verweist die Dokumentation auf die zu Beginn hoffnungsvollen Parlamentarier inklusive Cromwell, die von einer eindeutigen Kompromissbereitschaft des Königs bezüglich der religiösen und politischen Reformen ausgingen. Charles hintertrieb jedoch insgeheim die Verhandlungen. Kurz gesagt war der König besonders im politischen Bereich auf einen Erhalt des Status Quo bedacht. Genau dieses doppelte Spiel führte zu einer wütenden Reaktion Cromwells und destabilisierte die Verhandlungsbasis.

Ungeachtet der Tatsache, dass die Dokumentation das doppelte Spiel von Charles I erwähnt, wirft sie doch auf die Verhandlung wegen Hochverrates gegen ihn einen eher skeptischen Blick. Das wird besonders im Kommentar des Historikers Chandler ersichtlich, der unter der Berücksichtigung der damaligen juristischen Bedingungen dem bis dahin beispiellosen Verfahren jedwede rechtliche Gültigkeit abspricht (vgl. 24:27-25:06). Ebenso stellt der Off-Erzähler fest, dass der Ablauf des Verfahrens gegen den König mindestens dubios war (vgl. 26:17-20). Ferner hebt der Dokumentarfilm die Bedeutung Cromwells für den Ausgang des Prozesses hervor. Nach den Ausführungen aus dem Off brachte er die anderen Parlamentarier und Verhandlungsteilnehmer dazu, das Todesurteil zu unterzeichnen. Visuell wird dies durch einen kurzen Einspieler betont, der die Hand Cromwells bei der Zeichnung des Dokumentes zeigt. Auch hier bleibt festzustellen, dass nur Cromwells aktives Unterschreiben berücksichtigt wird und keiner der anderen Beteiligten in einer Szene auftritt, was erneut auf den reduzierenden Charakter der aufgezeigten Erzählstruktur hinweist. Insgesamt verzichtet der Dokumentarfilm aber in diesem Abschnitt auf elaborierte Reenactment-Szenen und integriert stattdessen remedialisierte Abbildungen sowie Portraits von dem Parlament, Charles und Cromwell. Dies trifft im Großen und Ganzen auch auf die Hinrichtungssequenz zu, in der ältere gezeichnete Bilder von diesem Ereignis eingeblendet werden. Zusätzlich wird allerdings eine kurze Reenactment-Szene angefügt, die einen Henker mit einer hinabschwingenden Axt und einer strahlenden Sonne im Hintergrund darstellt, um die Bedeutung dieses Ereignisses zu akzentuieren. Auf diese Weise signalisiert der Dokumentarfilm wie in anderen Momenten die Unmöglichkeit, diese bedeutenden Ereignisse zu rekonstruieren. Stattdessen bedient man sich remedialisierter Abbildungen, die zwar die Darstellung authentisch erscheinen lassen, aber dabei den medialen Charakter verdeutlichen.

Im Sinne der Grenzüberschreitungstheorie ist die Hinrichtung des Königs ein Geschehnis mit hoher Ereignishaftigkeit, da es eine Subversion und Umgestaltung der

topologischen Ordnung bedeutet und gleichzeitig einen Extrempunkt signalisiert. Der *Event* etabliert sich daher narratologisch passend als Höhepunkt der vorher ablaufenden steigenden Handlung. Gerade die Fokussierung auf Cromwell lässt dieses Ereignis zu seiner persönlich hervorgerufenen Grenzüberschreitung werden, was Cromwell den Status eines besonderen *Geschichtsmachers* zuweist. Darüber hinaus koinzidiert der Höhepunkt mit dem Wendepunkt und der darauf folgenden fallenden Handlung (*falling action*). Vereinfacht gesagt, folgt der Dokumentarfilm auch dieses Mal einem recht schematischen Erzählstrang, der historische Ereignisse in simple Erzählrahmen spannt. Wie in der Dokumentation über Charles I sind Anlehnungen an Freytags klassisches Schema oder andere narrative Schemata (z. B. die „backstory wounds“) zu erkennen. Der Rückgriff auf diese klassischen Schemata ist anscheinend bei der dokumentarischen Präsentation von historischen Persönlichkeiten kein seltenes Phänomen und damit eine Form der strukturellen Remediation.

Der Prozess sowie die öffentliche Exekution besitzen eine hohe Ereignishaftigkeit, da sie beispiellos waren, einen starken Bruch mit der Norm darstellten und aufgrund des Todes des Hauptrepräsentanten der royalistischen Werte eine hohe Relevanz aufwiesen, was auch in der Darstellung angedeutet wird. Der Präsentation zufolge wurde der Monarch vor allem wegen Cromwell getötet. Cromwell und die darin verwickelten Parlamentarier überschritten aktiv die Grenze zwischen Normeinhaltung und Normverletzung, während Charles I passiv die fundamentale Schwelle zwischen Leben und Tod überquerte. Ferner symbolisierte die Enthauptung des Königs die gleichzeitige politische Machtübernahme des bisher erfolgreichen Heerführers Cromwell, aber implizierte zudem einen ersten signifikanten Makel in der dargestellten Biographie des zu diesem Zeitpunkt mächtigsten Mannes Großbritanniens. So war der Prozess der Narration zufolge dubios, Cromwell zwang die Richter dazu, der Hinrichtung zuzustimmen und Charles gab dabei die Vorstellung seines Lebens, sodass das Volk trotz der Unpopularität des Königs keine Freude über seine Exekution empfand. Durch den Hinweis auf die beeindruckende Vorstellung des Königs kurz vor seinem Tod wird das in der Dokumentation *Charles I: The Royal Martyr* entworfene Bild eines mutigen Königs vor seinem Tod und eines in Würde hingerichteten Monarchen auf gewisse Weise bestätigt. Der präsentierte Ereigniskomplex endet dennoch in einer (Beinahe-)Tilgung¹¹ des semantischen Raums der Royalisten und damit in einer Art Meta-Ereignis, wengleich man vor dem zweiten Bürgerkrieg eine Einigung mit dem König beabsichtigte.

¹¹ Dennoch existierten weiterhin Anhänger und Sympathisanten des Königs. Das wird auch im weiteren Verlauf der Dokumentation deutlich. Der Hauptrepräsentant des semantischen Raums der Royalisten aber wurde hingerichtet.

Obwohl aus Sicht des Off-Erzählers und Tony Benns Cromwell mit der Hinrichtung des Königs einen Fehler beging und sein Ansehen nach der Exekution des Monarchen litt, wird im Anschluss an diesen Ereigniskomplex dennoch versucht, Cromwells Handeln bezüglich der kontroversen Hinrichtung verständlich zu machen. So stellen der Off-Erzähler sowie die Experten heraus, dass Cromwell üblicherweise vor schwierigen Entscheidungen wie dieser in sich ging bzw. Stunden im Gebet verbrachte und erst dann ein Urteil fällte, an dem er dann eisern festhielt. Eine Szene, in der er mit gesenktem Haupt bedächtig vor einem großen Fenster in einem lichtdurchfluteten Raum steht, unterstreicht Cromwells durchdachte Herangehensweise an Entscheidungen. Dieses Vorgehen suggeriert seine Fähigkeit zur Kontemplation. Les Prince sagt ebenfalls mit Verweis auf eine Legende, dass Cromwell vor dem Sarg von Charles I folgende Worte gemurmelt haben soll: „[a] cruel necessity“ (28:35-6). Diese Anekdote veranlasst ihn dazu, auf die sensible Seite Cromwells zu verweisen (vgl. 28:38-9). Somit wird erneut die menschliche Seite Oliver Cromwells betont – wahrscheinlich um ihn nicht als grausamen und indifferenten Tyrannen zu skizzieren, auch wenn er rigoros an seinen getroffenen Entscheidungen festhielt.

5.3.2. Die Schattenseiten: Der Feldzug in Irland

Trotzdem sieht die Dokumentation nicht über Cromwells Schattenseiten hinweg. Der Konflikt mit dem zum katholischen Glauben haltenden und mit den Royalisten sympathisierenden irischen Volk artete in Massaker aus. Der Off-Erzähler bemerkt hierzu: „[I]t was this phase of his career which was to bring infamy to the name of Cromwell“ (30:19-25). Insbesondere die beiden Schlachten bei Drogheda und Wexford mit jeweils ca. 2000 Todesopfern, unter denen sich auch zahlreiche Zivilisten befanden, verleiht Cromwell das Attribut eines gewaltsamen, rücksichtslosen Militärführers. Folgende Worte Cromwells in Bezug auf das Massaker in Drogheda untermauern diesen Eindruck:

Our men getting up to them were ordered by me to put them all to the sword. And indeed, being in the heat of action, I forbade them to spare any that were in arms in the town [...]. These atrocities, they were done in the heat of action, but¹² the slaughter will tend to prevent the effusion of blood for the future, which are the only satisfactory grounds to such actions, which otherwise can't but work remorse and regret. (31:51-32:27)

Auch oder besonders die letzten Sätze seines Versuchs, die Massentötungen zu rechtfertigen, können nicht darüber hinwegtäuschen, dass er fanatisch seine Ziele verfolgte und im wahrsten Sinne des Wortes bereit war, über Leichen zu gehen. Ein nicht unwesentliches Satzfragment Cromwells lässt der Dokumentarfilm in diesem Zusammenhang jedoch aus: „I am persuaded that this is a righteous judgement of God upon these barbarous wretches, who have imbrued

¹² Im Original findet sich hier noch ein Einschub, welcher im Folgenden erwähnt wird, und statt eines *but* mit einem *and* verbunden wird.

their hands in so much innocent blood [...]”¹³. Durch die Auslassung kann eine potentiell noch negativere Bewertung von Cromwells Tat und Motiven vermieden werden. Dennoch gelingt es dem Dokumentarfilm, das zweifelhafte Handeln Cromwells relativ ungeschönt wiederzugeben.

Hierzu ist allerdings der reduzierende Charakter bei der Kontextualisierung dieses Irlandfeldzuges zu berücksichtigen. Passenderweise geben der Off-Erzähler sowie Tom Webster lediglich einen sehr kurzen Abriss über die Entstehung des Konfliktes. Daraus geht hervor, dass die Iren zu der Zeit als rebellische, katholische Barbaren wahrgenommen wurden. Darüber hinaus spart die Dokumentation die komplexe Vorgeschichte des Irlandkonfliktes aus. Beispielsweise deutet Cromwell lediglich in einer rekonstruierten Szene seine besondere Abneigung gegen die irischen politischen Interessen an. Allerdings wird dem Zuschauer keine substantiell historische Erklärung für seine Aussage geliefert und es fehlt eine dementsprechend ausführliche Auseinandersetzung mit der irischen Rebellion gegen England, die diesen Massakern 1641 vorausging. Korrespondierend dazu wird das unvorstellbare Ausmaß – immerhin verlor Irland durch die Folgen des Bürgerkrieges eine hohe Prozentzahl seiner Gesamtbevölkerung (vgl. Carlton 1992: 211-214) – gar nicht aufgegriffen. Obwohl der Off-Erzähler versucht, der geschichtlichen Situation gerecht zu werden, indem er zum Beispiel sagt: „[T]he savagery of Drogheda and Wexford was to produce a lasting legacy of bitterness in Ireland, which has caused Oliver’s name to be forever reviled as *The Curse of Cromwell*“ (33:26-37), gibt er keine elaborierten Ausführungen hinsichtlich der brutalen Kriege, die auch einen Teil des kollektiven Gedächtnisses Irlands ausmachen. Bei der Darstellung dieses Feldzuges lassen sich aber die katholischen und mit den Royalisten sympathisierenden Iren sowie die parlamentarischen und protestantischen Engländer mit dem Hauptrepräsentanten Cromwell als oppositionelle semantische Räume identifizieren.

Auch auf der bildlichen Ebene wird die Reduzierung fortgeführt, weil nur ein paar zeitgenössische Zeichnungen und Reenactment-Szenen eingesetzt werden. In den gezeichneten Bildern erkennt der Betrachter bloß gegeneinander kämpfende Truppen, während die filmischen Sequenzen stürmende englische Soldaten zeigen, welche die irischen Verteidiger und Bewohner eines Dorfes buchstäblich überrennen. Dies verdeutlicht offensichtlich die Dominanz der von Cromwell geführten Armee. Ebenfalls werden in einer anderen Sequenz auf dem Schlachtfeld getötete (vor allem irische) Soldaten dargestellt. Von einer visuellen Realisierung getöteter Frauen und Kinder sieht der Dokumentarfilm jedoch ab.

¹³ Vgl. z. B. Briguglio (1999): <http://www.historynet.com/irish-confederate-wars-oliver-cromwells-conquest-of-ireland.htm>.

Die in diesem Abschnitt der Dokumentation verwendeten visuellen Mittel haben also in erster Linie einen andeutenden Charakter.

Eine noch stärkere Reduktion findet im Rahmen der Kämpfe gegen Schottland statt. Es ist auffällig, dass keine zeitliche Einordnung der Geschehnisse vorgenommen wird. Der Grund für Cromwells Invasion war laut der Dokumentation die schottische Ernennung von Charles II zum König, womit die Schotten erneut versuchten, die presbyterianische Religion auf England auszudehnen. Allerdings sollte auf eine Aussage des Off-Erzählers vor der Darstellung von Cromwells warnender Rede und des Irlandfeldzugs aufmerksam gemacht werden: „England may have been pacified. But Ireland and Scotland were still host to Royalist sympathies [...]“ (29:20-25). Es gab demnach in Schottland und Irland Sympathien für die royalistische Sache. Sie können folglich als semantisierte topographische Räume definiert werden, die in Opposition zu dem englischen Raum der Parlamentarier oder parlamentarischen Armee standen. Dieser Punkt wird gegen Ende dieses Kapitel noch einmal aufgegriffen. Vorerst richtet sich aber der Fokus auf die allgemeine Präsentation des Krieges gegen Schottland. Der Off-Erzähler äußert sich weder zum genauen Ablauf noch der Bedeutung oder den Konsequenzen der Kämpfe. Er berichtet lediglich kurz über die siegreichen und zugleich letzten Schlachten bei Dunbar (1650) und Worcester (1651). Der Historiker Blair Worden hingegen geht in seiner Studie über die Englischen Bürgerkriege auf die möglichen Folgen und Auswirkungen einer Niederlage Cromwells in Schottland ein: „If Cromwell had lost the ensuing battle, England would have lain open to the Scots and to the restoration of the monarchy at their hands“ (2009: 112). Bestätigt wird der simplifizierende Charakter dieses Abschnittes durch die kurz gehaltenen Einstellungen und Sequenzen. Den Zuschauern werden nur eine Sequenz mit in der Abenddämmerung marschierenden Soldaten, die grobe Darstellung der Invasion auf der bereits erwähnten animierten Karte sowie Gemälde von Charles II und Oliver Cromwell zwischen Szenen von berittenen Soldaten geboten.

Trotz der offensichtlichen Geschichtsreduzierung erhält Cromwell in der Darstellung erneut den Status des *Geschichtsmachers*. Ein erstes Indiz dafür ist der gezeigte warnende Aufruf Cromwells vor den Parlamentariern, in dem er im Stehen England auffordert, gegen schottische und besonders irische Interessen unnachgiebig vorzugehen (vgl. 29:37-59). Auch wenn die siegreichen Feldzüge der englischen Truppen in Irland und Schottland als Meta-Ereignisse klassifiziert werden können, werden zweifelsohne die Erfolge, Vorkommnisse und militärischen Maßnahmen an seine Person geknüpft. Damit erschienen diese Kriegseinsätze als von Cromwell initiierte Ereignisse. Die folgenden Invasionen durch Cromwell und seine Armee oder des Raumes der englischen parlamentarischen Armee führen nicht nur zu

topographischen Grenzüberschreitungen, sondern auch zu topologischen. Bei letzterem Punkt ist es überaus bedeutend, eine mögliche moralische Perspektive mit einzubeziehen, denn die grausamen Attacken auf die irischen Dörfer stellen sich auf der Rezeptionsebene als Verletzung der (moralischen) Werteordnung dar. Für Cromwell ging es dagegen primär um die Eindämmung von royalistischen Bewegungen und somit um den Erhalt des von ihm neu geschaffenen Status quo. Anhand der klaren Konzentration auf die Massaker wird deren Ereignishaftigkeit unterstrichen. Diese gewaltsamen Vorgänge bekommen nämlich durch die Darstellung eine spezielle Intensität und wirken als einmalige Begebenheiten. Generell sind die präsentierten Geschehnisse aufgrund der topographischen, aber auch topologischen Grenzüberschreitungen als Ereignisse zu werten. Zwar kommt der militärische Sieg Cromwells Armee oder des Raumes der englischen parlamentarischen Armee gegen die anderen (eher topographisch fassbaren) Räume oder der Erfolg gegen die Widerstände aus diesen Räumen zum Ausdruck. Aber es werden von der Narration keine Transformationen in diesen Räumen angesprochen und die Niederschlagung des Widerstandes in Irland, welche sich im Nachhinein als rufschädigend für Cromwell herausstellen sollte, entpuppte sich dem Off-Erzähler zufolge letztendlich als wertloser Sieg (vgl. 33:38-41). Insofern ist für diese Ereignisse der Begriff Meta-Ereignis unangemessen. Weil der Fokus der Dokumentation eindeutig auf Cromwell gerichtet ist, kann man allerdings keinen weiteren Wende-/Extrempunkt (wie z. B. bei der Enthauptung des Königs) ausmachen. Dadurch lassen sich diese Ereignisse problemlos in die fallende Handlung der Narration eingliedern – was im Übrigen aufgrund der recht prägnanten Abhandlung der Ereignisse innerhalb der Dokumentation zum Tragen kommt.

Wenn man im Anschluss an die Darstellung der Exekution des Königs die erwähnten royalistischen Sympathien in Irland und Schottland berücksichtigt, ergeben sich vor dem Hintergrund der Grenzüberschreitungstheorie bemerkenswerte Aspekte. Der semantische Raum der Royalisten war vor seiner (Beinahe-)Tilgung ein abstrakter, ideologischer oder topologischer Raum, der wie sein Gegenüber in erster Linie mit England in Verbindung stand. Dieser topologische Raum wird dann jedoch mit der Erwähnung der royalistischen Sympathien in Irland und Schottland zu einem gewissen Grad an die topographischen Außenräume gebunden. Nach der Darstellung seiner siegreichen Feldzüge in diesen beiden Ländern wird schließlich noch ein weiteres signifikantes Ereignis, die Auflösung des *Rump Parliament*, thematisiert. In diesem abschließenden Teil von *Oliver Cromwell: Traitor or Liberator?* kann man zwei weitere sich voneinander unterscheidende semantische Subsysteme ausmachen. Cromwell, der nun einen Alleinherrscher verkörperte, bildet hier

isoliert von anderen Vertretern einen topologischen Raum. Das schon angesprochene Ereignis, bei dem Cromwell im Vorfeld treue, mit Musketen bewaffnete Soldaten vor dem Saal postierte, die nach seiner wütenden Rede das Parlament räumten, wird mit Hilfe von historischen Rekonstruktionen veranschaulicht. Ähnlich wie bei allen seinen Reden, die gezeigt werden, liegt aber keine Synchronität zwischen dem Vorgetragenen aus dem Off (d. h. der in der Narration Cromwell zugewiesenen Stimme) und dem Dargestellten vor (d. h. der Cromwell darstellende Schauspieler spricht offensichtlich in der Reenactment-Szene vor den Parlamentariern). Auf diese Weise baut die Dokumentation trotz der gezeigten Reenactment-Szene eine gewisse Distanz zum historischen Geschehen auf und betont den medialen Charakter.¹⁴ McTavish untermauert die Bedeutung dieses Ereignisses durch diesen Satz: „It was high noon, time for a decision between Cromwell and a corrupt parliament“ (36:29-33). Obwohl die Räumung bzw. Auflösung des *Rump Parliament* eine verhältnismäßig hohe Relevanz aufweist, da Cromwell nun zu großer Macht gelangte, ist das Ereignis unter Berücksichtigung der hohen Machtposition, die er vorher als Armeeführer innehatte, und der Tatsache, dass er später noch weitere von ihm einberufene Parlamente abwies, nicht ganz so hoch zu bewerten wie der Prozess und die Hinrichtung des Königs. Indem er aber faktisch in allem außer dem Titel nach König war, verkörperte er zu einem gewissen Grad die Werte eines alten monarchischen Systems.

Darüber hinaus konstatiert die Narration gegen Ende: „Although he did not seek to amass a personal fortune, the age old truth that power corrupts seems to have left its mark, even on Cromwell“ (40:24-33). Davor wird dennoch auf seine Absicht hingewiesen, kein Diktator werden zu wollen, weshalb er sich auch *Protector* nannte, und dass er einzigartig unter den Leuten war, die zu großer Macht kamen, weil er offensichtlich zu seinen Prinzipien stand und sich nicht persönlich bereichern wollte. Im Jahre 1658 starb Cromwell, der bis zu seinem Ende mit außenpolitischen Problemen sowie Schwierigkeiten mit Angehörigen seiner Armee, Royalisten und den anderen Parlamentariern konfrontiert war. Nach seinem Ableben brach sein Herrschaftssystem *The Protectorate* zusammen, was in der Restauration der Monarchie unter Charles II (1660) resultierte. Sein Tod kann somit als Endpunkt der Narration bezeichnet werden. Am Ende der Dokumentation ziehen die konsultierten Experten jedoch noch eine Bilanz seines Vermächtnisses, welche – mit Blick auf den Verlauf der Darstellung wenig überraschend – positiv ausfällt. So legte er beispielsweise Les Prince zufolge den Grundstein für die Weltmacht Großbritannien. Damit wird letztendlich insgesamt doch ein positives Bild von Cromwell gezeichnet. Die neuere Geschichte Großbritanniens

¹⁴ Wie die anderen Dokumentationen versucht auch diese durch die aufgebaute Distanz zu dem Dargestellten in der Reenactment-Szene Authentizität zu vermitteln.

scheint untrennbar mit der Person Cromwells verbunden zu sein. Dass dieser charismatische Machtmensch für mindestens ein Jahrhundert (vgl. 3. Kapitel) ins historische Abseits geriet, hängt vermutlich auch mit den brutalen und bigotten Entscheidungen zusammen, die er als oberster militärischer und politischer Führer traf. Als Großbritannien im 19. Jahrhundert jedoch zur führenden Industrie- und Handelsmacht mit einem weltumspannenden Netz an Kolonien wurde, erinnerte man sich wieder gerne an diesen Imperator der Bürgerkriege. Er hat bis heute einen festen Platz im historischen Gedächtnis Britanniens. Im Anschluss an diese Dokumentationen über die zwei berühmten Protagonisten der Bürgerkriegszeit folgen nun Analysen zu Gesamt- oder Überblicksdarstellungen zu diesen Kriegen des 17. Jahrhunderts.

5.4. The English Civil Wars: Zwischen Komplexitätsanspruch und Simplifizierung

Bei dem von Graham Holloway gedrehten und Bob Carruthers produzierten Dokumentarfilm *The English Civil Wars* aus dem Jahr 1992 handelt es sich um einen Gesamtüberblick über die Entstehung, den Ablauf und das Resultat der ersten zwei Bürgerkriege (1642-46 bzw. 1646-48). Die Dokumentation spart also die spätere Phase (1649-51) des Bürgerkrieges in den drei Königreichen mit den blutigen Kämpfen in Irland und Schottland aus. Der Titel *The English Civil Wars* ist aber (halbwegs) zutreffend, denn die gezeigten Gefechte ereigneten sich mit Ausnahme der *Bishops' Wars* oder der Rebellion in Irland vor allem auf englischem Boden, obwohl, wie die Dokumentation anfangs bemerkt, die Ursachen in Schottland zu verortet sind, die thematisierte Rebellion in Irland ebenfalls zum Ausbruch beitrug und irische, walisische und vor allem schottische Soldaten bzw. Truppen in die Kämpfe involviert waren. Ferner ist aus diesem Titel abzuleiten, dass der Dokumentarfilm sein Hauptaugenmerk auf den Verlauf von mehr als einem Bürgerkrieg legt. Besonders der erste Bürgerkrieg ist aber der Themenschwerpunkt. Das kann man schon an dem Anteil der Zeit erkennen, welche die Dokumentation für die Präsentation von bestimmten Themenkomplexen verwendet. Während die Ursachen für den bewaffneten Konflikt (vgl. 0:01:30-16:27) und der Prozess gegen Charles I nach den kriegerischen Auseinandersetzungen (vgl. 1:10:29-17:36) verhältnismäßig kurz beleuchtet werden, entfallen auf die Darstellung des Verlaufs des ersten Bürgerkriegs ungefähr 44 Minuten (vgl. 0:22:43-1:06:41). Der zweite Bürgerkrieg wird dann zügig abgehandelt (vgl. 1:06:43-10:28). Der Dokumentarfilm mit dem detailreich präsentierten ersten Bürgerkrieg als Schwerpunkt ist in der von Pegasus Entertainment herausgegebenen Reihe „The History of Warfare“ („The War File“) erschienen. So konzentriert sich die Dokumentation dann auch auf Aspekte der Kriegsführung, die strategischen Grundlagen und Truppenstärke der gegeneinander kämpfenden Parteien sowie die Karten oder Graphiken zu den besetzten Gebieten mit den entsprechenden Truppenbewegungen. Bezeichnenderweise enthält *The English Civil Wars* außerdem ein Kapitel („The Armies“), in dem die Zusammensetzung der in den Bürgerkriegen eingesetzten Truppen sowie deren Ausrüstung behandelt und Erläuterungen zu den Waffen, Soldaten und sonstigen Hilfsmitteln gegeben werden (vgl. 0:18:11-22:42).

Obwohl die Struktur des Dokumentarfilms auf den ersten Bürgerkrieg ausgerichtet ist, bilden die Ursachen und der Prozess gegen den König sowie dessen Exekution den Rahmen. Demnach ist der Dokumentarfilm – trotz häufiger Bezüge auf den König – keine reine Fokussierung auf den letztlich hingerichteten Monarchen Charles I. Im Laufe der Dokumentation werden mehrere Personen vorgestellt und einige davon (wie die beiden militärischen Kom-

mandeure Prince Rupert of the Rhine und Thomas Fairfax) finden auch relativ häufig Erwähnung. Zudem wird der traditionelle Gegenspieler der Royalisten oder des Königs, Oliver Cromwell, erst recht spät in die Handlung eingeführt (vgl. 0:50:18). Im Zentrum der Aufmerksamkeit bleibt somit der Bürgerkrieg oder das Kriegsgeschehen allgemein. Entsprechend sind die oben genannten Personen Militärführer und die Einführung Cromwells geschieht im Kontext der parlamentarischen Militärstrategie in Bezug auf die Schlacht bei Marston Moor. Darüber hinaus lenkt auf der Darstellungsebene nichts von der thematischen Schwerpunktsetzung ab. Anders als Simon Schama in *A History of Britain* bleibt zum Beispiel der sich an dem Skript von Stuart Reid sowie Bob Carruthers orientierende Erzähler Robert Powell im Off.

Auf der Darstellungsebene werden neben den informativen Karten und Graphiken mehrere historische bzw. remedialisierte Zeichnungen, Gemälde, Portraits, einige gegenwärtige Aufnahmen sowie eine Reihe von Reenactment-Sequenzen oder ältere/remedialisierte Spielfilmaufnahmen eingesetzt. Zusätzlich ist in manchen Szenen eine Hintergrundmusik zu vernehmen. Diese dient üblicherweise dazu, die Inhalte der dargestellten Sequenzen und Einstellungen atmosphärisch zu untermalen. Beispielsweise vernimmt man in den nachgestellten Kampfszenen häufig eine furiose Violinenmusik und bei der Darstellung des Prozesses gegen Charles eine tragende Musik. Stakkato-ähnliche Streich- und Blasmusik wird am Anfang gespielt, wenn das Geschehen im heftigen Winter des Jahres 1643 gezeigt wird, als nur (Hinterhalt-)Gefechte zwischen Garnisonen und Militäreinheiten stattfanden. Auffällig sind darüber hinaus längere Szenen, in denen ein Charles I darstellender Schauspieler zu Beginn und am Ende des Dokumentarfilms Teile aus seinen Reden in die Kamera spricht, während im grau getönten und unscharf gehaltenen Hintergrund aufmarschierende Soldaten (1. und 3. Sequenz) oder eine wehende Flagge mit dem Georgskreuz zu erkennen sind. Ähnliche Sequenzen werden bei der Rekonstruktion des ersten Bürgerkrieges eingebaut. Auch hier spricht der den walisischen Soldaten und Royalisten John Gwynne verkörpernde Darsteller direkt in die Kamera, während man hinter ihm unscharf aufbereitete Szenen bzw. Einstellungen von stürmenden sowie gefallenen Soldaten sieht oder dazwischen Sequenzen von kämpfenden Truppen ablaufen. Wenngleich die folgende Analyse diese Szenen noch genauer betrachtet, soll an dieser Stelle bereits darauf verwiesen werden, dass damit die Dokumentation Primärquellen oder Augenzeugenberichte remedialisiert, um eine Unmittelbarkeit sowie den Eindruck von Authentizität zu schaffen, ohne dabei jedoch den medialen bzw. medialisierten Charakter zu negieren. Daneben greift der Dokumentarfilm im Verlauf der vom Off-Erzähler dominierten

Narration auf den Historiker David Chandler zurück. Als Militärgeschichtler ist Chandler dafür prädestiniert und seine Kommentare integriert *The English Civil Wars* in die Erzählung.

Die oben genannten Sequenzen mit Charles I und John Gwynne kann man als Text-Bild-Korrelationen auffassen. Ohnehin bestehen an manchen Stellen enge Text-Bild-Beziehungen. Beispiele dafür sind die historischen Rekonstruktionen, in denen viele kämpfende Soldaten erscheinen, wenn der Off-Erzähler auf bestimmte Schlachten oder auf spezielle Momente darin – wie gegen Ende der Darstellung der Kämpfe bei Marston Moor oder Naseby – zu sprechen kommt. Hinsichtlich der letzten Gefechte zwischen den Parlamentariern und Royalisten bei Marston Moor erblickt der Rezipient zum Teil weiß gekleidete Soldaten, welche ein paar Mal „God save the king“ rufen (0:53:7-11) und von anders gekleideten Soldaten bzw. von den auf parlamentarischer Seite kämpfenden Schotten in einer Reihe von Einstellungen erschossen oder brutal niedergekämpft werden. Dann schildert der Off-Erzähler: „The Whitecoats refused to surrender, and the Scots took no prisoners [...]. [T]he Whitecoats went down in bloody ruin [...]. And the day ended with a complete ally victory“ (0:53:28-45). Demgemäß werden anschließend Soldaten in Jubelpose gezeigt. Im Hinblick auf die Schlacht bei Naseby berichtet der Off-Erzähler von einem Massaker im Lager der Royalisten im Anschluss an die eigentlichen Kämpfe. Währenddessen wird in einer Szene mit verschiedenen Einstellungen gezeigt, wie das Lager plötzlich gestürmt wird und Soldaten anscheinend Leute in den Zelten erschießen oder mit dem Gewehrkolben erschlagen (vgl. 1:04:48-05:25). In den angeführten Beispielen wird folglich das Gesagte durch die Bilder bestätigt und umgekehrt. Auch in anderen Sequenzen decken sich die Bilder oder das Dargestellte mit dem „Text“. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn in einer längeren Einstellung ein frühneuzeitlicher Soldat eine Muskete lädt, sie für den Schuss vorbereitet und schließlich abfeuert, während der Off-Erzähler Erklärungen zu dem Ladeprozess und den Abläufen abgibt (vgl. 0:18:29-19:35). Des Weiteren seien in diesem Kontext noch zwei Brief-Szenen oder Remediationen erwähnt. In einer Szene diktiert der Sir William Waller darstellende Schauspieler (Les Prince) einem Schreiber einen Brief an seinen Freund Ralph Hopton. Dazu hört man eine den Brief verleisende Stimme aus dem Off¹ (vgl. 0:33:45-34-37). Während ein Sir John Culpeper verkörpernder Darsteller in einer Reenactment-Szene, die im Jahre 1644 in Oxford spielt, einen Brief von Charles I liest, gibt eine Stimme aus dem Off den Wortlaut des Briefes wieder (vgl. 0:44:42-45:40). Neben diesen engen Text-Bild-Beziehungen existieren unzählige losere Text-Bild-Verbindungen. Zumindest werden aber meistens Sequenzen, Einstellungen oder Bilder geliefert, welche den Punkten, die vom Off-Erzähler thematisiert werden, nicht völlig wider-

¹ An den Worten im Brief und anderen [Details](#) erkennt man klar, dass Waller ihm genau diesen Brief diktiert.

sprechen. Wenn die Narration zum Beispiel – wie oftmals in dieser Dokumentation – auf Gefechte eingeht, laufen dabei historische Rekonstruktionen von Schlachten ab. Ferner verwendet die Dokumentation bei Ausführungen über eine bestimmte Person oft ein zeitgenössisches bzw. remedialisiertes Bildnis oder Portrait von ihr. Neben den bereits angesprochenen Text-Bild-Korrelationen gibt es also viele einander ergänzende oder komplementäre Text-Bild-Beziehungen und/oder kongruente Text-Bild-Relationen.

Um das Gesagte illustrativ zu untermalen oder zu begleiten, werden demnach wiederholt sowohl passende historische Rekonstruktionen als auch zeitgenössische oder remedialisierte Holzschnitte bzw. Bilder gezeigt. Häufig erweisen sich die erwähnten Illustrationen als die üblichen Abbildungen, die auch in den anderen Dokumentationen oft präsentiert werden, wenn es um die Ursachen für den Bürgerkrieg geht. Sie haben wohl die Funktion, bei den Rezipienten Assoziationen zu wecken, welche sie mit den Aussagen des Off-Erzählers in Beziehung setzen sollen. Beispielsweise berichtet Robert Powell nach Charles' Stürmung des Parlaments im Jahre 1642 von einem wütenden Mob sowie Ausschreitungen in London. Währenddessen werden zeitgenössische Darstellungen gebraucht, in denen mehrere Personen umringt von zum Teil auf Pferden sitzenden Menschen ein aufgestelltes Kreuz zerstören und Bilder mit Kruzifix-, Bischofs- und Heiligenmotiven (d. h. „papistische“ Bildnisse) in ein Feuer werfen. Damit vermitteln die Abbildungen den für diese Zeit oder seit der Reformation in England üblichen Bildersturm, der sich durch die Reformen von Erzbischof Laud in den 1630er Jahren intensivierte (vgl. z. B. Purkiss 2007: 197-199). Die Verteidigung des Parlaments, in das Charles I 1642 stürmte, war generell eng an eine Verteidigung der Reformation geknüpft, die in England bzw. Schottland allerdings auch Bilderstürmerei mit einschloss (vgl. Braddick 2008: 273-275). Eine Verbindung des Ikonoklasmus in der Zeit der Bürgerkriege mit dem wütenden und den Parlamentariern nahe stehenden Londoner Mob scheint zutreffend. Der Einsatz der Illustrationen im Anschluss an die Ausführungen zu Charles' Stürmung des Parlaments, als sich der extradiegetische Off-Erzähler auf einen wütenden Mob in den Straßen Londons und Ausschreitungen bezieht, ist jedoch anachronistisch. Die auf einer Illustration abgebildete Zerstörung eines (Straßen-)Kreuzes und das auf einem anderen Bild veranschaulichte Verbrennen von Gegenständen visualisieren nämlich nicht Zustände aus dem Jahr 1642, sondern vom Mai 1643; sie zeigen die Zerstörung des Cheapside Cross im kommerziellen Zentrum Londons und die Verbrennung von papistischen Bildnissen und Idolen (unter anderem aus der Kapelle von Königin Henrietta Maria im Londoner Somerset House) [vgl. Braddick 2008: 262-264, 273-275]. Dennoch sind sie für die visuelle Untermauerung eines wütenden Mobs sowie eines Aufstandes nicht unpassend. Zusätzlich wird die mit den Anhängern

der Parlamentarier assoziierte Bilderstürmerei durch diese Einstellungen beim Rezipienten in Erinnerung gerufen. Trotz des Anachronismus wird mit diesen Remediationen nicht nur das Geschilderte untermauert, sondern darüber hinaus wird ein Mehrwert an Informationen geschaffen. Daher ergänzen die zeitgenössischen Bilder auf visueller Ebene den dargebotenen Text. An einigen Stellen werden aber Bilder gezeigt, die auf den ersten Blick nicht unbedingt mit der Narration korrespondieren. Solche Text-Bild-Widersprüche sind jedoch auch durch die Identifikation von Elaborationen aufzulösen, wie einer der nachfolgenden Teile dieses Kapitels demonstriert.

Bevor die (Ereignis-)Struktur des Dokumentarfilms genauer analysiert wird, lohnt es sich, noch einmal auf die Präsentation der thematischen Schwerpunkte, die Bürgerkriege und die in ihnen genutzten Kampfstrategien sowie die Kriegsführung einzugehen. Bezeichnend ist das Kapitel „The Armies“, denn in diesem Teil wird der Rezipient mit den in diesen frühneuzeitlichen Kriegen verwendeten Feuerwaffen (Musketen und Kanonen) sowie den in den Schlachten eingesetzten Soldaten (Pikeniere, berittene Kämpfer) vertraut gemacht. Man wird außerdem genau über die Funktionen der genannten Soldaten und die Ladevorgänge sowie die Auswirkung der Waffen informiert. Das deutet auf einen erklärenden Charakter der Dokumentation hin. Der oftmalige Einsatz der virtuellen Karten mit den jeweiligen Truppenbewegungen der Parlamentarier und/oder Royalisten sowie der illustrativen Graphiken bzw. Aufzeichnungen der Militärstrategien bzw. Truppenstärken beider Kriegsparteien vor den Schlachten bei Edgehill, Marston Moor und Naseby untermauert diesen Eindruck. *The English Civil Wars* scheint somit großen Wert auf die Erklärung oder Erläuterung der Vorgänge zu legen, ohne bestimmte Erzählmuster zu vernachlässigen.

5.4.1. Der Einbruch des Bürgerkrieges als gestörter Evolutionsprozess

Wie üblich präsentiert der Dokumentarfilm anfangs einen typischen, das Thema zusammenfassenden Vorspann. Die Eingangsszene zeigt eine fast „unberührte“ Landschaft der Gegenwart. Schafe weiden im Sonnenlicht auf einer Wiese mit ein paar Zaunpfählen im Vordergrund und mit Bäumen, einem freien Feld sowie einem Wald im Hintergrund. Nachdem in der darauf folgenden Naheinstellung eine Blume in einer sonnigen Umgebung eingefangen wird, erblickt man wieder die Schafwiese aus näherer Distanz und bemerkt unter anderem hinter einer Hecke und einigen Bäumen Häuser vor einem Hügel. Als Nächstes folgen weitere Naturaufnahmen von schwimmenden Enten und einer Blume im Sonnenschein. Durch diese Einstellungen wird eine Atmosphäre von Frieden, Ordnung, Ruhe und Blüte vermittelt. Der dazu gehörende extradiegetische Off-Kommentar könnte kaum passender sein: „Throughout

the quite shires and peaceful towns of seventeenth century England, a long period of blissful prosperity had stretched unbroken from the time of Henry VIII through Queen Elizabeth's long rule, and throughout the reign of King James I' (0:00:07-22).

Von 1500 bis 1750/1800 kam es zu einer Transformation in der europäischen und somit auch englischen Wirtschaftsstruktur, da nach dem erheblichen Bevölkerungswachstum in England die Urbanisierung wuchs, der Anteil der in der Landwirtschaft beschäftigten Bevölkerung immer mehr abnahm und sich ein intereuropäischer, interkontinentaler, kommunikationsverdichteter, spezialisierter sowie rationalisierter Handel ausweitete. Dies führte zu einem zunehmenden Kommerzialisierungsprozess, einer größeren Marktverdichtung bzw. Marktintegration sowie zu einer Agrarrevolution und schließlich zu einer wirtschaftlichen Produktivitätssteigerung und im Vergleich zu anderen Ländern zu einer beachtlichen wirtschaftlichen Prosperität. Die seit der normannischen Eroberung von 1066 vorhandenen mittelalterlichen Grundlagen (z. B. Infra-, Herrschafts- und Sozialstruktur) und rechtlichen Voraussetzungen dürfen dabei nicht außer Acht gelassen werden, da sie die Basis für die Transformation der wirtschaftlichen Prozesse waren (vgl. Fulcher 2004: 21-26; Allen 2009: 16-22; Eisenberg 2009: 28ff., 46-52). Trotzdem scheint eine ununterbrochene Prosperität von der Regierungszeit Henry VIII bis in die 40er Jahre des 17. Jahrhunderts, wie vom Off-Erzähler postuliert, fragwürdig. Auch wenn man beispielsweise das Elisabethanische Zeitalter (d. h. die Jahrzehnte überspannende Regierungszeit von Queen Elizabeth) im kollektiven Gedächtnis – bedingt durch die aufblühende Kunst und Kultur sowie den Einfluss von Dichtern und Dramatikern wie Ben Jonson, Christopher Marlowe oder natürlich William Shakespeare – allgemein mit einem „goldenen Zeitalter“ assoziiert (vgl. z. B. Marriott 2013a: 74) und eine solche im kulturellen Gedächtnis verwurzelte Assoziation möglicherweise dazu veranlasst, diese Jahre generell mit einer prosperierenden Periode zu verbinden, war es gerade im spätelisabethanischen Zeitalter (d. h. in den 1590ern) um die Politik und die Situation im Land prekär bestellt (vgl. Guy 2009: 272-275²; Schama 2000: 390-392). Zudem waren laut dem Historiker John Morrill bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in England die mit dem starken Bevölkerungswachstum zusammenhängenden Probleme wie die lokal auftretenden Hungersnöte, die Preisinflation, die daraus resultierenden explodierenden Preise für Nahrungsmittel und eine weit verbreitete „Unterbeschäftigung“ noch existent (vgl. 2009: 288-290). Diese Feststellungen werden durch die Ausführungen von Derek Hirst unterstrichen:

The price of bread-corn had by the end of the 1640s risen between eight- and ten-fold from its level in 1500, rents had marked a parallel path, and though wages had also risen in the general inflationary surge they had not kept pace. Real wages in the early seventeenth century seem to have been about half their

² Der Titel des auf diesen Sachverhalt eingehenden Unterkapitels lautet passenderweise „*A Golden Age?*“ (2009: 272).

level of a hundred years before. The net outcome was living conditions in the decades 1620-50 which have been called amongst the worst that England has experienced [...]. Widespread deaths from famine in the later 1590s, and the recurrence of mortality crisis in the relatively isolated north-west in the catastrophic year 1623, reveal how far England yet was from a sufficiency in the necessities of life. (1986: 2)

Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts oder ungefähr ab 1650 verbesserte sich die Lage und die erwähnten Schwierigkeiten verschwanden größtenteils (vgl. ebenda; Morrill 2009: 290f.). Die vom Off-Erzähler getroffene Aussage bezüglich des ungebrochenen Wohlstandswachstums zwischen dem Ende des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts erweist sich damit als unhaltbar. Sicherlich sind in diesem Zusammenhang die prosperierenden Perioden in dieser langen Zeit zu berücksichtigen. Nichtsdestotrotz bleibt diese durchweg positive Behauptung eine komplexitätsreduzierende Verallgemeinerung. Wahrscheinlich kann, wie oben angedeutet, solch eine Generalisierung auf das englische bzw. britische kollektive Gedächtnis zurückgeführt werden. Insbesondere ist dabei auf den herrschaftslegitimierenden *Tudor Myth*, der „die Tudor-Epoche als die Blütezeit der englischen Geschichte pries“ (V. Nünning 2005: 16), oder den damit verbundenen englischen Mythos aufmerksam zu machen, der von der Whig-Interpretation der Geschichte, metaphorisch ausgedrückt, in Stein gemeißelt wurde (vgl. Davies 1999: 502). Anscheinend sind also Versatzstücke dieses Mythos oder der Whig-Interpretation bzw. eines dementsprechenden erinnerungskulturellen Schemas in diesem Dokumentarfilm zu identifizieren.

Ein anderer Ansatz, der viel mit der Erzählstruktur der Dokumentation zu tun hat, ist außerdem nicht auszuschließen. Das verallgemeinernde Statement schafft nämlich eine gute Kontrastfolie zu dem Bürgerkrieg, der auf die anscheinend positiv konnotierte Zeit folgte. Die Szenen der Anfangsequenz legen diese Interpretation jedenfalls nahe. So folgen auf die idyllischen Aufnahmen der Anfangsszene zwei übereinander geschnittene Szenen mit einem Trommler und marschierenden Soldaten. Diese Einstellungen transportieren das Konzept des Krieges und stellen zu den friedlichen Naturbildern einen unmittelbar evidenten Kontrast her. Zusätzlich bestätigt Robert Powell verbal diesen Kontrast, indem er mit dem Wechsel zwischen den gegensätzlichen Aufnahmen aus dem Off äußert: „But in the year of our lord 1639 there began an unparalleled series of events which led to an armed conflict in the three kingdoms of Britain“ (0:00:23-31). Mit dieser Aussage einschließlich Phrasen wie „unparalleled series of events“ und den dazu gehörenden Bildern erzeugt der Dokumentarfilm einen deutlichen Kontrast zu den ersten friedlichen Aufnahmen. Demgemäß ist der Einbruch des Bürgerkrieges auf der Darstellungsebene eine totale Abweichung von der vorher mit Hilfe der Naturbilder etablierten Norm. Die anschließende Anspielung auf die weitreichenden Auswirkungen der Bürgerkriege verstärkt diese Abweichung zusätzlich. Es sei außerdem der nochmalige Hinweis gestattet, dass es sich bei den ersten Natureinstellungen um gegenwärtige Aufnah-

men handelt, bevor der Dokumentarfilm unmittelbar zu den die Vergangenheit rekonstruierenden Reenactment-Szenen übergeht. Die Aussagen des extradiegetischen Off-Erzählers zielen in dieser Eröffnungssequenz ausschließlich auf die Vergangenheit bzw. auf eine ihr vorausgehende Zeitspanne ab. Man könnte trotzdem argumentieren, dass auf visueller Ebene eine Distanz zwischen (friedlicher) Gegenwart und (kriegerischer) Vergangenheit hergestellt wird. Dementsprechend wird vielleicht trotz der Unmittelbarkeit der Abweichung visuell eine Distanz zwischen der (mitunter friedlichen, gegenwärtigen) Welt des Rezipienten und der in dieser Dokumentation thematisierten vergangenen Zeit der Bürgerkriege gewahrt oder angedeutet.

Die Szenen und die Kommentare des Off-Erzählers nach der für die ‚History of Warfare‘-Serie typischen Eingangssequenz verdeutlichen, um was es im ersten Teil dieser Dokumentation geht: die Untersuchung der Ursachen für den Ausbruch des Bürgerkrieges. Der Off-Erzähler verweist auf die Komplexität der Ursachen für den bewaffneten Konflikt, was unter anderem vorweggenommen und unterstrichen wird: „Seldom, if ever, can the outbreak of war be ascribed to a single cause“ (0:01:58-02:02). Gerade der mit Tragik verbundene Kampf gegen die eigenen Landsleute setzt einen weitreichenden Anlass oder eine größere Provokation voraus als einen einfachen Ruf zu den Waffen gegen einen ausländischen Feind. Der Erzähler stellt ein Originalzitat des auf einem alten Bild zu sehenden Duke of Wellingtons voran. Dieser macht auf die Unmöglichkeit oder Schwierigkeit aufmerksam, alle Ereignisse einer Schlacht aufzuzeichnen bzw. das Wechselspiel von Ursache und Wirkung bei Tausenden von Männern auf einem einzigen Schlachtfeld genau zu bestimmen. Die Abfolge der Ereignisse auf dem Schlachtfeld von Waterloo sei dazu mit einer zu großen Komplexität verbunden. Der Verweis auf diesen englischen Kriegshelden des 19. Jahrhunderts und die berühmte Schlacht gegen Napoleons Truppen generiert einen potentiell unmittelbareren Bezugspunkt bzw. ermöglicht einen leichteren Zugang zu den weit(er) zurückliegenden Ereignissen des Bürgerkriegs. An dieser Stelle wird mit Unterstützung der remedialisierten Abbildung des Duke of Wellington etwas verbal vollzogen, was die behandelte Episode in *A History of Britain* zu Beginn bei der Darstellung der Schlacht bei Edgehill visuell umsetzt. Die Präsentation der Schlacht des 17. Jahrhunderts spielt nämlich visuell auf Filmmaterial des Ersten Weltkrieges an. Damit ist dieser Krieg, der zwischen den Jahren 1914-1918 stattfand, ein optischer Bezugspunkt für die visuelle Rekonstruktion eines noch viel weiter zurückliegenden Krieges oder einer Schlacht, zu dem/der es keine filmischen Aufnahmen gibt. Es handelt sich also bei dem durch den Off-Erzähler generierten Bezugspunkt nicht um eine Prämediation, sondern wie bei der Sequenz in *A History of Britain* um eine strukturelle Remediation. Die

Referenzen auf Wellington und Waterloo berühren eindeutig auch das kollektive Gedächtnis Großbritanniens allgemein, denn die siegreiche Schlacht einer alliierten Armee unter dem Kommando des Duke of Wellington bei Waterloo im Jahre 1815 ist zum Beispiel neben *The Battle of Trafalga* (1805) als eine der berühmtesten Schlachten, wenn nicht als die berühmteste Schlacht, der britischen Geschichte im kollektiven Gedächtnis Großbritanniens verankert (vgl. Williams 2008: 115f., 122f.; siehe auch Marriott 2013a: 122-124, 2013b: 55-56).

Das gilt im weitesten Sinne auch für den Evolutionsgedanken.³ So benutzt Robert Powell anfangs die Metapher des „disrupted process of evolution“ (0:02:31-3) oder gestörten Evolutionsprozesses, als er die Ursachen des Bürgerkrieges erklärt. Auf diese Weise wird auf die Störung eines ablaufenden Prozesses hingewiesen, die den Ursachen des bewaffneten Konflikts im Jahre 1642 zugrunde liegt. Auch wenn von einem gestörten Prozess gesprochen wird und der Evolutionsgedanke in verschiedenen Diskursen mit einigen Konzepten übereinstimmt, impliziert dieses Sprachbild gleichzeitig einen gewissen Grad an Unvermeidbarkeit, gerade was den innerländlichen Konflikt anbelangt, da der Evolutionsbegriff die Idee einer natürlichen Entwicklung mit sich bringt, (im gesellschaftlichen Sinne) eine deterministische Bedeutung hat und einen (logischen) Prozess umfasst, welcher in diesem Kontext einen organischen Transformationsprozess von einer mittelalterlichen in eine frühneuzeitliche Gesellschaft beinhaltet. Solch eine Interpretation wird vom Off-Erzähler untermauert, indem er von einer Evolution der Kirche und der Verfassung spricht (vgl. 0:02:34-8). Man sollte in diesem Zusammenhang wieder die Grundelemente der Whig-Interpretation in Erinnerung rufen. Die Whig-Historiker des 19. Jahrhunderts betonten nämlich die Bedeutung und die Unvermeidbarkeit des konstitutionellen Konflikts in der Stuartperiode.⁴ Insofern gewinnt man den Eindruck, dass die Dokumentation nicht nur Versatzstücke vor allem der Whig-Interpretation in die Narration integriert, sondern auch einem erinnerungskulturellen Schema folgt, das an diese Auslegung angelehnt ist.

³ Hinsichtlich dieses Themas ist der kurze Hinweis auf Charles Darwin sowie sein Buch *The Origin of Species* (1859) angebracht, das die auf natürlicher Selektion basierende Evolutionstheorie darlegt. Darwin ist vor allem in Großbritannien im kollektiven Gedächtnis präsent und sein Buch ist zumindest für weite Teile der Bevölkerung als kultureller Text klassifizierbar (vgl. Williams 2008: 357-364; Marriott 2013b: 81). Anfügen sollte man insbesondere bezüglich der soziologischen Anwendung der Evolutionsidee den englischen Philosophen Herbert Spencer (vgl. Cannon 2009: 605), denn auf ihn geht die Formel *survival of the fittest* zurück (vgl. Fischer 2009: 84).

⁴ Auch die marxistisch oder traditionellen soziologisch orientierten Ansätze gingen von der Unvermeidbarkeit aus (vgl. Edwards 2001: 258). In diesem Zusammenhang ist der schon im dritten Kapitel aufgeführte Satz Peter Gaunts bezüglich der Whig-Version zitierenswert: „[For Whig historians], the civil war marked a key stage in the constitutional, political and religious development of England, part of a long, *evolutionary* struggle to achieve the liberal democracy and religious toleration [...]“ (2000: 36; Hervorhebung vom Verfasser). Es ist zwar in der Dokumentation von einem unterbrochenen Evolutionsprozess die Rede und es wird kein „evolutionärer Kampf“ erwähnt. Trotzdem sind Ähnlichkeiten zwischen einigen Stellen der Narration und der Whig-Version zu identifizieren, was im weiteren Verlauf zum Vorschein kommt.

Der Evolutionsgedanke wird auch visuell durch die Einblendung des frühneuzeitlichen Holzschnitts *The Kingdom's Monster Uncloaked* evoziert. Während der Einstellung informiert der Off-Erzähler den Zuschauer wie bei allen eingesetzten remedialisierten Holzschnitten oder zeitgenössischen Bildnissen nicht über den Titel, den genauen Inhalt und die Herkunft.⁵ Nachdem erst die gesamte Illustration gezeigt wird, wird auf das Wesen mit dem zweigartigen Haupt im Zentrum zoomt, bevor in Naheinstellungen manche Details klarer zu erkennen sind. Der Holzschnitt bildet offensichtlich einige gesellschaftliche Gruppen ab und lässt mit seinem zweigartigen Gebilde eine Naturverbundenheit erkennen. Einerseits scheinen die Gruppen durch den gemeinsamen Körper vereint zu sein, was darauf hindeutet, dass sie zwar Landsleute sind, allerdings inkongruente ideologische Vorstellungen besitzen. Das spiegelt sich insbesondere an den Auswüchsen am Kopf der Figur wider. Dort besetzen drei verschiedene Gruppen jeweils eines der Enden der drei Zweige. Letztendlich kann aber nur der Rezipient mit seinem durch den Text generierten Wissen sowie seinem Vorwissen eine Verbindung zum Evolutionskonzept oder zwischen dem Bild und dem Text, die nicht direkt aufeinander bezogen sind, bzw. dem Dargestellten und dem Gesagten herstellen. Anscheinend wird der Holzschnitt in der Darstellung zu einem gewissen Grad sogar „zweckentfremdet“, weil die zwischen 1640-43 gefertigte Illustration offenbar die durch den Bürgerkrieg oder die Vorkriegszeit losgelassene, vielköpfige Bestie darstellt, die aus den „papistischen Verschwörern“ auf der – vom Rezipienten aus gesehen – linken Seite, den „heimtückischen Intriganten“ bzw. Anstiftern auf der gegenüberliegenden Seite und den „verdammten Iren“ in der Mitte besteht (vgl. Purkiss 2007: viii, 312/iii). Dennoch kann über die Schlussfolgerung des Rezipienten eine Verbindung zwischen dem Bild und dem erwähnten Evolutionskonzept hergestellt werden, sodass eine Elaboration vorliegt. Obwohl also eine Geschichtskomplexität suggeriert und auf die verschiedenen *causes* eingegangen wird, muss doch der simplifizierende Charakter des Evolutionsbildes mit seiner deterministischen Ausrichtung herausgestellt werden. So schwingt bei der anfänglichen (verbalen und bildlichen) Darstellung der Ursachen immer auch ein gewisses Gefühl der geschichtlichen und – im Einklang mit einem typischen Schema der Whig-Interpretation – unabwendbaren Entwicklung mit, da bestimmte Prozesse, wie komplex sie auch immer sein mögen, doch stets analysierbar sind. Zutreffenderweise versucht die Dokumentation im weiteren Verlauf des ersten Teils genau das.

Dementsprechend entwirft der Dokumentarfilm daran anschließend ein recht einfach gestricktes Schema, demzufolge das Mittelalter oder das Alte von der innovationsreichen Re-

⁵ Das trifft auch auf die anderen Dokumentationen oder auf sehr große Teile der anderen Dokumentarfilme zu.

naissance abgelöst wurde und sich alte Grenzen auf den Feldern der Religion, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und Bildung verschoben. Hieraus entstand bei weiten Teilen der Bevölkerung, laut dem Off-Erzähler, ein ausgeprägter Reformwille im politischen sowie religiösen Bereich. Durch das an dieser Stelle präsentierte Titelblatt von *THE WORKES of that famous Chirurgion Ambrose Parey* – mit seinen Abbildungen von chirurgischen/medizinischen Tätigkeiten (oben) oder dem Skelett und dem nackten Mann (unten) – und die (Spiel-)Filmaufnahmen von tanzenden frühneuzeitlichen Menschen auf einem nächtlichen Fest mit Feuerwerk und passender Musik wird der fortschrittliche Geist oder die Aufbruchstimmung verdeutlicht. Das Geäußerte in der Narration lässt sich mit den Aufnahmen vom Fest nicht direkt verknüpfen, sodass hier ebenfalls eine Elaboration identifizierbar ist. Ein paar Schlüsselsätze von Robert Powell seien hier aufgeführt: „The pace of progress during the long peace of the seventeenth century had imposed intolerable strains on the feudal structures by which the people were governed and their religious worship controlled [...]. The process of Renaissance, the rediscovery, which had dragged Europe out of the Middle Ages was by now complete and England was a peaceful, prosperous nation” (0:02:46-03:14). Diese Aussage entspricht erneut der Whig-Interpretation der Geschichte oder einer durch die Methoden der Whig-Historiker hervorgerufenen Karikatur oder Sichtweise: „A caricature [...] is to be seen in a popular view that is still not quite eradicated: the view that the Middle Ages represented a period of darkness when man was kept tongue-tied by authority – a period against which the Renaissance was the reaction [...]“ (Butterfield 1968: 13, vgl. 11-12). Anscheinend wird also wieder ein von der Whig-Version inspiriertes erinnerungskulturelles Schema in diesem Teil der Dokumentation verwendet. Darüber hinaus findet ein klarer Brückenschlag zu der bereits beschriebenen Eingangssequenz statt, in der ebenfalls von einem friedlichen und prosperierenden Zeitalter die Rede ist. Die Veränderungen des gesellschaftlichen Klimas und die damit verbundene Debatte über religiöse sowie regierungsbezogene Sachverhalte waren dann, diesem Erzählverlauf zufolge, ausschlaggebend für die anschließende Polarisierung der Gesellschaft in zwei klar voneinander getrennte Lager oder in zwei in Opposition zueinander stehende, topologische semantische Räume mit unterschiedlichen Wertvorstellungen. Wie sich wenig später herausstellt, standen auf der einen Seite die Parlamentarier, während sich auf der anderen Seite die Anhänger des Königs befanden. Aus diesen Szenen sind die Darstellungsmethoden der Dokumentation bereits ableitbar, denn komplexe Sachverhalte werden in vereinfachte und leicht verständliche Kategorien gefasst.

Im Anfangsteil der Dokumentation werden zunächst die Themen angegeben, bei denen ein großer Teil der Bevölkerung Veränderungen erwartete. Für einige Engländer hatten

mögliche Verfassungsänderungen höchste Priorität, während die Masse der Bevölkerung Reformen in der Religion als das Allerwichtigste ansah. Eine größere Handelsfreiheit war wiederum für andere das Hauptthema dieser Zeit. Diese Angelegenheiten waren aber, wie Powell in der Folge betont, nicht immer getrennt voneinander zu betrachten und es kam zu einigen Überschneidungen. Doch jede Reformbemühung musste an der Position des Königs scheitern. Um das genauer darzulegen, nimmt der Dokumentarfilm eine kurze Beschreibung seines Lebens und seines Charakters vor. Währenddessen wird erklärt, dass Charles I nach seinem Vater King James I der zweite Monarch war, der über die beiden Königreiche England und Schottland herrschte, wenngleich er seinem sich von England politisch und ökonomisch unterscheidenden Heimatland keine große Aufmerksamkeit schenkte. Trotz der Bemerkungen über seinen leichten Sprachfehler werden ihm vom Off-Erzähler neben durchaus positiven Eigenschaften eine resolute Prinzipientreue und eine Sturheit in seinem Verständnis vom Königtum zugewiesen:

His slight speech impediment meant that he lacked a certain presence. But this was more than made up for by his earnest, sincere faith and the serious manner in which he accepted the burden of kingship. Charles was studious, dedicated and absolutely resolute in any cause in which he firmly believed. He was particularly staunch in his desire to uphold the ancient laws and structures of England as he interpreted them. (0:04:57-05:24)

Um sein Amtsverständnis zu akzentuieren, verwendet die Dokumentation während der gerade zitierten Ausführungen des Off-Erzählers eine Einstellung, in welcher der erhobene Kopf eines den König darstellenden Schauspielers seitlich zu sehen ist. Diese Naheinstellung⁶ zeigt Charles I vor einer Englandfahne mit ernster bzw. strenger, aber entschlossener Mine. Sein stures Eintreten für die traditionellen Gesetze und Strukturen Englands wird auf diese Weise visuell verstärkt. Folglich porträtiert ihn der Dokumentarfilm als entschiedenen Gegner der Reformvorhaben. Dieses sind also die Hauptmerkmale des royalistischen semantischen Raums, in dem der König wie bei den anderen Dokumentationen der Hauptvertreter oder die Verkörperung der topologischen Ordnung ist. Der mächtige Repräsentant der alten Ordnung erscheint somit als Hauptgrund für den „unterbrochenen Evolutionsprozess“.

Nach der Darstellung des Off-Erzählers war Charles' I Misstrauen gegenüber dem Parlament folgenschwer. Weil der König nämlich lange Zeit keines einberief, verhinderte er eine Debatte über die drängenden Streitfragen und sorgte für eine Zuspitzung der aufgeheizten Stimmung, was auf lange Sicht katastrophale Folgen hatte. Beachtlich ist sodann die schon in der Einleitung dieses Kapitels erwähnte Reenactment-Sequenz mit dem direkt in die Kamera sprechenden König. In dieser Sequenz oder Remediation wird der unter anderem mit einem königlichen Umhang bekleidete und direkt in die Kamera sprechende Charles I erst in

⁶ Im Übrigen ist in diese Einstellung eine Szene mit marschierenden und unscharf zu erkennenden Soldaten eingeschnitten.

einer Art *medium shot* und dann in einer Nahaufnahme dargestellt. Solch eine Art der Rezipienteninvolverung dient anscheinend dazu, die theokratischen und paternalistischen Ansichten bzw. sein Amtsverständnis genauer aufzuzeigen (z. B. „[A] king must rule his people like a father and, like a father, his authority is founded on the immutable decree of Almighty God.“ [0:06:15-25]). Mit Hilfe der Rezitation dieser Primärquelle durch den König oder den ihn darstellenden Schauspieler übermittelt *The English Civil Wars* zusätzlich ein Authentizitätssignal. Ein weiteres Zeichen für Authentizität ist der in diesem Vortrag manchmal zur Schau gestellte Sprachfehler, obwohl dieser dem König karikaturistische Züge gibt.⁷ Insgesamt ist die Unmittelbarkeit dieser Rekonstruktion oder Remediation von Interesse. Sie sorgt zum einen gewissermaßen für einen kleinen Bruch in der Narration, um zum anderen einen hohen Grad an Authentizität oder Glaubwürdigkeit herzustellen. Allein aufgrund des unscharf gehaltenen Hintergrunds mit der Sequenz, in der marschierende Soldaten zu sehen sind, wird allerdings bei dem Rezipienten die Medialität dieser Szene im Sinne der doppelten Logik der Remediation ins Bewusstsein gerufen.

In der daran anschließenden Narration bezeichnet Robert Powell Charles I sowie seine Unterstützer noch einmal als Hindernis für Veränderungen. Demgemäß zeichnet sich der semantische Raum der Royalisten generell durch ein Festhalten an der traditionellen Ordnung, paternalistische bzw. theokratische Prinzipien, das Gottesgnadentum und Reformblockierung aus. Im gesamten Verlauf können natürlich auch Personen diesem Raum zugeordnet werden: Neben Charles I sind dabei vor allem der Earl of Strafford, Erzbischof Laud sowie Prince Rupert zu erwähnen. Laut dem Off-Erzähler wurden in der Folge die Befürworter des Königs von den nach Veränderungen strebenden Menschen als Feinde betrachtet, auch wenn sich die Feindseligkeiten nicht an der Person des Königs entluden, sondern an Vertrauten wie dem Earl of Strafford – Thomas Wentworth. Indem die Erzählung den sich nach Reformen sehenden großen Teil der Bevölkerung und die Unterstützer des Königs gegenüberstellt, schafft sie die Grundlage für die im Folgenden weiterhin thematisierte Dichotomie – Royalisten vs. Parlamentarier – oder die unterschiedlichen Räume.

In der nächsten Einstellung wird dieses Schema konkretisiert: „Eventually, the various groups seeking change would coalesce from a range of separate interests into a single party directly opposed to the king’s party. But this process took some time“ (0:07:54-08:04). Schließlich fällt das Wort „parliamentarians“ (0:08:06) als Bezeichnung für die Gruppe, die verschiedene Interessen vereinigte. Primär ist das Reformstreben das Hauptmerkmal des parlamentarischen semantischen Raums. Als visuellen Hintergrund für die Darstellung des Off-

⁷ Im unscharf gehaltenen Hintergrund läuft geräuschlos eine Sequenz mit marschierenden Soldaten. Sie sollen wohl wie in der oben genannten Einstellung auf den ausbrechenden bewaffneten Konflikt hindeuten.

Erzählers wählt die Dokumentation ein zeitgenössisches remedialisiertes Bild, auf dem sich zwei Parteien mit jeweils einem Hund gegenüber stehen und das bereits in dem Dokumentarfilm über Oliver Cromwell bei der Präsentation der beiden oppositionellen Parteien zum Einsatz kommt. Es ist das Bild auf der Titelseite des im Jahr 1643 (d. h. ca. ein Jahr nach dem Beginn des ersten Bürgerkrieges) von einem anonymen Autor publizierten Dokuments *A Dialogue or, Rather a Parley betweene Prince Ruperts Dogge whose name is Puddle, and Tobies Dog whose name is Pepper &c.* und lässt sich entsprechend der Zusammenfassung der beiden Herausgeber Sam Johnson und Nicholas Klein folgendermaßen deuten: „In the picture on the title page [Puritan Tobie’s] Pepper is calling [Prince Rupert’s] Poodle a ‚cavalier dog‘ and Poodle replies by calling Pepper a ‚roundhead cur‘. The two dogs, therefore, find themselves on opposing sides during the English Civil War”⁸ (S. 1). Dementsprechend unterstützt es die Beschreibung des Off-Erzählers, indem es die Polarisierung der in dem (folgenden) Bürgerkrieg aufeinander treffenden Fraktionen illustriert.⁹ Es ist mit Blick auf die vorherige Analyse nicht überraschend, dass die Darstellung eines eher ideologischen Konflikts zwischen den nach Reformen strebenden Parlamentariern und den sich ihnen entgegenstellenden Royalisten der Whig-Interpretation zu diesem Thema ähnelt (vgl. Edwards 2001: 258; Gaunt 2000: 36). Folglich wird wieder ein von der Whig-Version inspiriertes erinnerungskulturelles Schema bei der Präsentation dieses Sachverhaltes gebraucht.

Auf der Basis der geschaffenen Dichotomie (Royalisten vs. Reformer/Parlamentarier) oder der unterschiedlichen semantischen Räume wendet sich *The English Civil Wars* der genaueren Untersuchung der Streitfragen oder Themenkomplexe der Zeit zu. Dabei soll geklärt werden, warum sich nach einem langen Prozess zwei verschiedene Parteien polarisierten und in einem Bürgerkrieg gegeneinander kämpften. Bei der Rekonstruktion beleuchtet der Dokumentarfilm eher „klassische“ Gegebenheiten, erzählt sie aber zusammenhängend. Als Erstes greift er die religiösen (Bestrebungen nach) Reformen auf. Anscheinend wird hier vom Off-Erzähler versucht, den Zuschauer Schritt für Schritt in die Materie einzuführen. Laut ihm ist es für die heutigen Menschen schwer vorstellbar, sich in die durchweg religiöse Gesellschaft des 17. Jahrhunderts hineinzusetzen. Nach der Reformation nahm die große Mehrheit der englischen Bevölkerung den protestantischen Glauben an und verachtete den Katholizismus. Allerdings kam man nicht zu einer Einigung über die Kirchenorganisation oder die Form der

⁸ Siehe: http://www.aquinas.edu/history/pdf/johnson_klein_paper.pdf

⁹ Wie bereits erwähnt findet sich in dem vorliegenden Dokumentarfilm (wie in den anderen Dokumentationen über die Bürgerkriege) eine Reihe von solchen zeitgenössischen remedialisierten Zeichnungen, Gemälden oder Holzschnitten. Falls sie nicht von Reenactment-Sequenzen oder anderen Filmausschnitten unterbrochen werden, ist das insbesondere bei der Aufbereitung der Ursachen für den bewaffneten Konflikt zur Illustration oder Untermuerung des geschilderten Sachverhaltes zutreffend.

Gottverehrung. Bei der Narration aus dem Off werden eine alte remedialisierte Filmsequenz von einem traditionellen Gottesdienst und ein Chorgesang eingespielt. Obwohl diese Praxis dem protestantischen Verständnis ganz und gar widersprach, stellt die Szene einen geeigneten Hintergrund für den Themenkomplex „Religious Reform“ dar. Zwischen und nach der Sequenz sind zeitgenössische Holzschnitte und Bilder (u. a. von den beiden Reformatoren Luther und Calvin) eingefügt. Im Verlauf des Kapitels unterscheidet der Off-Erzähler zwischen drei protestantischen Gruppen – den vielen Anhängern der von Calvin beeinflussten schottischen Presbyterianer, den Baptisten sowie den Gruppierungen der Puritaner, die das Episkopat ablehnten. Trotz ihrer zahlreichen Unterschiede hatten sie etwas gemeinsam. Alle ihre Reformbestrebungen würden an der Person des Königs scheitern, wenn diese nicht mit seinem Willen übereinstimmten. Unter dem Erzbischof des Königs William Laud wurden außerdem wieder Elemente integriert, die Ähnlichkeiten zu der katholischen Praxis besaßen. Das löste einen Aufschrei und eine Art Martyriumsdrang unter den vielen Puritanern aus. Alles in allem arbeitet dieses Kapitel des Dokumentarfilms die vielen Differenzen zwischen den protestantischen Gruppen heraus. Dennoch werden letztendlich die unterschiedlichen Spektren des Protestantismus zu einer monolithischen Einheit zusammengefasst und dem König eindeutig gegenübergestellt. Insgesamt stürzten sich die Presbyterianer, Baptisten und Puritaner, die als Teilräume den Parlamentariern zugeordnet werden können, aufgrund ihres Reformeifers an dem traditionsbewussten Charles, dessen Erzbischof die protestantischen Gruppen provozierte und damit ihr wahrgenommenes Ordnungssystem anzugreifen schien.

Ähnliche Schemata werden bei der Abhandlung der so genannten *Bishops' Wars* verwendet. Dabei verbindet der Dokumentarfilm geschickt die religiösen Aspekte mit den politischen bzw. ökonomischen, denn indem Charles ein neues *Prayer Book* aufoktroyierte, entrüstete er die schottischen Presbyterianer. Diese schufen einen Bund zur Verteidigung ihrer Religion, woraufhin die *Bishops' Wars* ausgelöst wurden. Es sollte hier kurz angemerkt werden, dass die *revisionists* das „britische Problem“ (bzw. das Problem, dass der König über drei ökonomisch, religiös und politisch unterschiedliche Königreiche herrschte), den problematischen Charakter des Königs sowie die religiöse Dimension des Konflikts bei der Ursachenerklärung für den Bürgerkrieg thematisieren und kurzfristige Ursachen für den bewaffneten Konflikt annehmen. In der Darstellung der Ursachen wird in der Dokumentation auf die auf Charles I (und Laud) bezogenen Schwierigkeiten, die religiöse Dimension sowie den Aufstand der Schotten, den man als Symptom für das britische Problem interpretieren könnte, eingegangen. Zudem hat man an manchen Stellen den Eindruck, als ob der Krieg möglicherweise kurzfristige Ursachen hatte (z. B. zu Beginn der Verweis auf die angeblich lange an-

dauernde Prosperität vor Ausbruch des Bürgerkrieges), was vielleicht auf eine Verwendung von erinnerungskulturellen Schemata hindeuten könnte, die durch die Version der *revisionists* erzeugt worden sind. Jedoch steht bei der Darlegung der Ursachen der ideologische Konflikt der beiden Parteien auf religiöser, politischer, konstitutioneller und ökonomischer Ebene im Vordergrund und der Verweis auf den unterbrochenen Evolutionsprozess sowie die damit verbundene Andeutung einer gewissen Unvermeidbarkeit des Konfliktes suggerieren eher eine Orientierung der Darstellung an der Whig-Interpretation oder aus dieser Version entstandenen erinnerungskulturellen Schemata.

Sowohl die neben anderen remedialisierten Bildern präsentierten Reenactment-Szenen als auch der Off-Kommentar handeln den von 1639 bis 1640 dauernden militärischen Konflikt zwischen Schottland und England relativ kurz ab. Es werden beispielsweise im Nebel aufmarschierende Soldaten mit einer frühneuzeitlichen Schottland-Fahne gezeigt, ohne jedoch Kampfhandlungen zu visualisieren. Demgemäß spricht Robert Powell von kurzen und relativ unblutigen Kriegen (vgl. 0:12:40-43). Powell zufolge entpuppte sich das Unternehmen letztendlich als militärisches Desaster für Charles I. Zusammengefasst knüpft der Dokumentarfilm bei der historischen Rekonstruktion an eine simpel gestrickte Erzählweise an, indem dieser zwei gegensätzliche sich bekämpfende Parteien konstruiert und deren Konflikte konzise darstellt. Schottland kann dabei in erster Linie als durch die religiöse Ausrichtung semantisierte Raum aufgefasst werden, der sich zu diesem Zeitpunkt in Opposition zum entsprechend semantisierten Raum England (mit einem von den Schotten abweichenden Kirchenverständnis) befand. Nach Lotmans Theorie überschritt der König eine Grenze bzw. verletzte das schottische Regelsystem, als er in seinem Geburtsland ein neues *prayer book* einführen wollte. Folglich gerieten die Schotten in Wut bzw. akzeptierten die Neuerungen nicht. Daraufhin brachen die *Bishops' Wars* aus, in denen laut dem Off-Erzähler die englischen/königlichen Truppen bei Newbury besiegt wurden und die Schotten Richtung Süden marschierten, um Newcastle einzunehmen (d. h. die Grenze zu England wurde überschritten). Solch ein Aufbegehren gegen die Anordnungen des Königs und die militärischen Handlungen sind als eine Art „Gegen-Grenzüberschreitung“ einzuordnen. Der erwähnte Ablauf ist demgemäß als Aktions-Reaktionsschema zu begreifen.

Beim Übergang zum nächsten Kapitel „Constitutional Reform“ verbindet die Dokumentation die ökonomischen Probleme von Charles aufgrund der verlorenen *Bishops' Wars* mit den anschließenden Schwierigkeiten, die er mit bestimmten Bevölkerungsgruppen und dem Parlament hatte (vgl. 12:98-15:35). Nochmals werden aber mehrere zum Teil komplexe Sachverhalte und Dispute lediglich aneinandergereiht und äußerst spärlich umrissen. Allge-

mein standen sich der König und die Parlamentarier oder die vorher skizzierten semantischen Räume gegenüber. Charles, der durch sein Misstrauen elf Jahre lang kein Parlament einberief, war auf die parlamentarische Bewilligung von Geldern angewiesen, welche er dringend benötigte, um das Land ordnungsgemäß zu regieren. Aus diesem Grund griff er zu fragwürdigen Maßnahmen bei der Besteuerung und dem Gewähren von königlichen Monopolen und erhob umstrittene Steuern wie das *Ship Money*, was die Kaufleute empörte. Er war schließlich zur Einberufung von zwei Parlamenten (*The Short Parliament* und *The Long Parliament*) gezwungen, obwohl er ersteres zwischendurch auflösen konnte. Bei diesen Parlamentssitzungen verlangten die Parlamentarier unter der Führung von John Pym die Einschränkung von königlichen Rechten (u. a. die Einberufung und Kontrolle der Armee) und erreichten auch die Hinrichtung von Charles' Berater – dem Earl of Strafford. Die nur äußerst kurz erwähnte und nicht näher erläuterte Rebellion in Irland trug zusätzlich zur politischen Spannung bei. Schließlich kam es zur Eskalation zwischen dem Parlament und dem König, nachdem Charles das Parlament stürmte, um fünf seiner Mitglieder zu verhaften.¹⁰ Die Bestimmungen des Königs müssen bezogen auf das parlamentarische Ordnungssystem als Grenzüberschreitungen klassifiziert werden, auf die die Parlamentarier allerdings wiederum aus königlicher Sicht mit Ordnungsverletzungen (d. h. *The Great Remonstrance*, der Exekution von Thomas Wentworth und weiteren angestrebten Beschneidungen des königlichen Rechtes) reagierten. Später begeht Charles aus Sicht der Parlamentarier mit der Stürmung des Parlaments erneut eine Verletzung der Ordnung im topographischen und topologischen Sinne. Diese Aktion hatte schwere gesellschaftliche Unruhen, eine nicht mehr rückgängig zu machende Verhärtung der Fronten sowie die Flucht des Königs Richtung York zur Folge.

Obwohl Charles I kraft Amt die Durchsetzung spezifischer Maßnahmen und Gesetze veranlassen konnte, hatten seine Handlungen, die Grenzüberschreitungen darstellen, eine gewisse Ereignishaftigkeit, weil ihnen ein bestimmter Grad an Einzigartigkeit/Einmaligkeit und Radikalität anhaftet. Das wurde besonders an Charles' versuchter Aufoktroierung des neuen *prayer book* und seiner Stürmung des Parlaments deutlich. Die Konfrontation des höchsten Repräsentanten des royalistischen Raumes mit dem oppositionellen Raum, nachdem sich die Fronten endgültig verhärteten, markiert auch in der Darstellung einen Extrempunkt, der mit einem Wendepunkt zusammenfällt. Ebenfalls sind die Besteuerungen als Grenzüberschreitungen anzusehen, da Charles hier Gesetze zu seinen Gunsten ausnutzte bzw. manipulierte und so die Klasse der Kaufleute gegen sich aufbrachte. Ist die Stürmung des Parlaments als Grenzüberschreitung gegen den parlamentarischen Raum einzuordnen, überschritt der König

¹⁰ Auch in England wurde Charles also wegen seiner elfjährigen Nichtbeachtung des Parlaments sowie seinen umstrittenen Maßnahmen mit großem Argwohn betrachtet.

mit dem Ausnutzen der Gesetze primär bei den Kaufleuten eine andere soziale Grenze. Es ist hier jedoch nur ein geringer Grad an Ereignishaftigkeit festzustellen. Allgemein kann man die Grenzüberschreitungen der anderen Seite (z. B. *The Great Remonstrance*; die Hinrichtung des Earl of Strafford) als ranghohe Ereignisse bewerten. Die Beschneidungen der königlichen Macht sowie die Tilgung eines ranghohen Repräsentanten des royalistischen Raumes repräsentieren eindeutig ereignishafte Angriffe des parlamentarischen Raumes. Die Ereignisse werden in dem Dokumentarfilm aber auf der Darstellungsebene kaum betont, indem zum Beispiel etwa auf aktionsreiche historische Rekonstruktionen verzichtet wird. Allerdings bekommen die Grenzüberschreitungen wegen der vorher suggerierten Zeit des Friedens und der Prosperität eine ereignishafte Färbung. Ungeachtet der in so einer Dokumentation nötigen Komplexitätsreduktion, wirkt das Kapitel über die Gründe für die englischen Bürgerkriege jedoch zusammenhängend. Der Ausbruch des Krieges wird auf diese Weise zu dem Resultat einer Kettenreaktion. Das Ergebnis dieser Kettenreaktion ist der Schwerpunkt des nächsten Kapitels.

5.4.2. Die Wirren des Krieges: Eine Rekonstruktion des ersten Bürgerkrieges

Im Gegensatz zu dem vorherigen Teil setzt *The English Civil Wars* nun viel mehr aktionsreiche Reenactment-Sequenzen zusammen mit anderen zeitgenössischen remedialisierten Bildern oder Abbildungen ein. Die sehr genaue Rekonstruktion des ersten Bürgerkrieges unterscheidet sich ferner von anderen Dokumentarfilmen über dieses Themengebiet, indem sie die drei großen Schlachten bei Edgehill, Marston Moor und Naseby nicht als Beginn, Wendepunkt¹¹ sowie Ende des Krieges ausweist. Sie werden aufgrund der Darstellungen der unterschiedlichen Kriegsstrategien und Truppenstärken trotzdem als besonders charakterisiert. Ebenso folgt aber die Gesamtdarstellung in manchen Punkten den anderen herangezogenen Dokumentationen. So entsteht auf der Basis der Grenzüberschreitungstheorie die Vorstellung von einem großen Meta-Ereignis, in dem sich der Raum der Parlamentarier nach zähem Ringen gegen den Raum der Royalisten durchsetzte und das Resultat eine Raumtransformation im Sinne einer Grenzverschiebung zugunsten des parlamentarischen Raums war. Während der Analyse der minutiösen Darstellung der vielen Kriegsgeschehnisse werden auch die verschiedenen Emotionalisierungsstrategien untersucht. Hier sind die Szenen mit den Leichen-

¹¹ Edgehill wird zwar als erste große Schlacht präsentiert, aber nicht als der erste Kampf zwischen Parlamentariern und Royalisten. Anstelle von Marston Moor wird vielmehr Naseby als eine Art Wendepunkt ausgewiesen (siehe unten).

bergen, die Sequenzen mit John Gwynne oder die Berücksichtigung der Kriegsgräuere einige Beispiele.¹²

Bevor sich der Dokumentarfilm auf die Darstellung des ersten Bürgerkrieges bezieht, berichtet der Militärgeschichtler Chandler über die Rekrutierung der parlamentarischen und royalistischen Truppen und die Dokumentation wendet sich in einem speziellen Kapitel noch einmal den Waffen und einigen bestimmten Soldatengruppen zu, um dem Rezipienten einen kleinen Einblick über die frühneuzeitliche Kriegsführung zu vermitteln. Nach einigen Einlassungen über Kanonen und ihre Wirkung setzt plötzlich eine furiose Streichermusik ein und man sieht berittene Soldaten, die in einer nachgestellten Rekonstruktion auf freiem Feld gegeneinander kämpfen. Diese Art der Präsentation veranschaulicht den unmittelbaren Beginn der ersten Kämpfe des Bürgerkrieges (vgl. 0:22:43-23:12). Die gezeigten Szenen inszenieren das zufällige Aufeinandertreffen der beiden Fraktionen oder Räume bei Powick Bridge, das tatsächlich die erste Schlacht des Bürgerkrieges war und aus dem die Royalisten siegreich hervorgingen (vgl. Worden 2009: 46). Durch die Berücksichtigung dieses ersten Aufeinandertreffens hebt sich der Dokumentarfilm von anderen Dokumentationen ab, weil letztere dazu neigen, mit der Schlacht bei Edgehill zu beginnen. Jedoch geht der Off-Erzähler direkt danach auf die erste große Schlacht an diesem Ort ein. Sofort im Anschluss an Aufnahmen von heute beschreibt Robert Powell anhand einer Graphik die jeweiligen Militärstrategien.¹³ Diverse Reenactment-Szenen mit kämpfenden Soldaten verdeutlichen dabei die Intensität der kriegerischen Handlungen der Schlacht, die am Ende als Unentschieden gewertet wird. Schon allein die detaillierte Beschreibung der ersten Kämpfe lässt den Charakter der insgesamt minutiösen Aufbereitung erkennen.

Im Anschluss an die Rekonstruktion der Schlacht bei Edgehill wird darauf hingewiesen, dass der Weg nach London, die Hauptbasis der Parlamentarier, relativ frei war. Hätten die Royalisten London eingenommen, wäre wohl der Bürgerkrieg zugunsten des Königs entschieden worden, was auch der Historiker Chandler wenig später bestätigt: „[H]ad London been taken out at this time and Parliament with it, there's no doubt the war would have come to an end in 1642. But, in fact, after the battle of Edgehill the king, who combined indecisiveness in his character with a great deal of stubbornness [...], would not release Prince Rupert and his cavalry for a[n attack] on London [...]” (0:30:07-31). Aufgrund des zögerlichen Königs konnte der parlamentarische Earl of Essex London sichern, sodass sich die Kämpfe auf

¹² Die zwei sich gegenüberstehenden Parteien werden als semantische Räume begriffen. In der Untersuchung der Darstellung des Bürgerkrieges ist aber im Hinblick auf die gegeneinander kämpfenden Armeen auch häufig von Royalisten und Parlamentariern die Rede.

¹³ Es wird unter anderem ein vorteilhafter Faktor für die Royalisten erwähnt, der darin bestand, dass Prince Ruperts Armee zwischen die Basis von Essex und die parlamentarischen Truppen kam.

die Londoner Umgebung beschränkten. Das Erwähnen dieser Spekulationen deutet darauf hin, dass es sich bei dem Dokumentarfilm um eine umfassende retrospektive Sicht auf die Geschehnisse handelt. Solch eine Spekulation über einen alternativen Ausgang weicht aber von dem im Vorfeld aufgebauten Gefühl der Unvermeidbarkeit des Konflikts ab. Diese Unvermeidbarkeit bezieht sich allerdings in erster Linie auf die Darstellung des Ausbruchs des Konfliktes und ist in diesem Kontext anzutreffen und nicht bei der Rekonstruktion des Kriegsablaufs.

In der Darstellung der Kämpfe in der Umgebung von London und im nächsten Kapitel „1643: The Royalist High Tide“ (vgl. 0:28:15-19) kommen dann die schon angesprochenen Emotionalisierungsstrategien zum Vorschein. Dabei sind insbesondere die drei Sequenzen mit dem walisischen sowie royalistischen Soldaten John Gwynne zu nennen, in denen ein ihn verkörpernder Darsteller direkt in die Kamera spricht und seine persönlichen Kriegserlebnisse schildert. Die schauspielerische Aufarbeitung bzw. Remediation dieser historischen Primärquellen wird in die chronologische Narration eingeflochten, so dass während seiner Ausführungen auch intensive Kampfsequenzen von stürmenden Soldaten und abgefeuerten Kanonen präsentiert werden. Die hierdurch erzeugte Unmittelbarkeit trägt zur Emotionalisierung bei. Gleiches trifft auf die Szene des Briefwechsels zwischen Sir Ralph Hopton und Sir William Waller zu. Diese Sequenz, in der eine enge Text-Bild-Beziehung festzustellen ist und zwei gute Freunde auf unterschiedlichen Seiten miteinander korrespondieren, konkretisiert in gewisser Weise den Ausspruch *brother against brother and father against son*, der im Zusammenhang mit der Bürgerkriegszeit oft geäußert wird. Ebenso emotionalisieren neben den intensiven Kampfaufnahmen mit niederfallenden Soldaten und der furiosen Streichermusik die häufig verwendeten Einstellungen der herumliegenden Leichen. Sie explizieren die schrecklichen Auswirkungen des Krieges, werden aber aufgrund der Medialität abgeschwächt.

Obwohl auf einer Englandkarte die relative Ausgeglichenheit zwischen den im Norden sowie Westen dominierenden Royalisten und den im Osten und Süden vorherrschenden Parlamentariern im Jahr 1643 abzuleiten ist, werden in der ersten Phase der Rekonstruktion des ersten Bürgerkrieges die Vorteile bei den Royalisten oder dem royalistischen Raum gesehen. Folglich wird über den Erfolg von Ralph Hoptons Armee über Wallers Parlamentarier bei Bath und Prince Ruperts erfolgreiche Militärkampagnen in Birmingham und Lichfield berichtet, wobei Essex' siegreiches Unternehmen in Reading Berücksichtigung findet. Daher scheint es wenig verwunderlich, dass das Kapitel „The Royalist High Tide“ heißt. Dementsprechend schildert der Off-Erzähler auch den Sieg der Royalisten in Bristol, welcher für die Royalisten trotz der hohen Opferzahlen eine strategisch wichtige Bedeutung hatte. Jedoch wird mit Hilfe

einer computeranimierten Karte erklärt, dass der Earl of Essex von London aus die Belagerung der Stadt auflösen konnte und somit die Situation wieder zugunsten der Parlamentarier oder des parlamentarischen Raumes verschob. John Gwynns Erzählungen werden zusätzlich von der Dokumentation strategisch eingebaut, um diese leichte Wendung des Krieges zu unterstützen. Während Gwynn anfangs recht überschwänglich und optimistisch vom Ausgang der unentschiedenen Schlacht vor London erzählt, ändert sich sein Gemüt zusehends in den beiden darauf folgenden Szenen, in denen er erst mit schmutzigem Gesicht und schließlich völlig abgekämpft in die Kamera schaut. Hier erkennt man eindeutig die narrative Struktur des Dokumentarfilms, denn die Sequenzen spiegeln die abflauende Hochphase des royalistischen Raumes wider. Trotz der zweifelsohne detaillierten Aufarbeitung der Geschehnisse kann sich die Dokumentation daher nicht von gewissen Mustern lösen.

Als Nächstes wird die schottische Verstärkung zugunsten der Parlamentarier thematisiert. Hingegen war das durch einen Waffenstillstand mit den irischen Rebellen begünstigte Vorgehen der Royalisten, die Kämpfer von Irland nach England holten, nicht von Erfolg gekrönt, denn obwohl Tausende von Soldaten kamen, wurde diese neue Armee bei Nantwich im Januar 1644 geschlagen und auseinandergetrieben. *The English Civil Wars* berichtet darüber bloß kurz und misst diesem Sachverhalt oder der zuvor erfolgten geographischen Grenzüberschreitung dieser Soldaten offensichtlich weder Wichtigkeit noch Ereignishaftigkeit bei. Dagegen wird der Hilfe der schottischen Soldaten bzw. ihrer topographischen Grenzüberschreitung mehr Bedeutung zugeschrieben. Es schlossen sich also die Teilräume des Parlaments und der Schotten zusammen. Dieser Zusammenschluss erwies sich nach Aussage Robert Powells nicht nur als erfolgreicher, sondern veränderte auch die ganze Kriegssituation plötzlich: „Suddenly, the whole complexion of the war was altered“ (0:39:40-44). Neben diesem Sachverhalt wird die Information genannt, dass 20.000 Mann die Grenze überquerten, während der Zuschauer eine historische Rekonstruktion von marschierenden Soldaten mit einer schottischen Fahne im Nebel sieht. Bevor der Weg der Schotten über die Grenze sowie ihre Bewegung und die Routen der Royalisten und Parlamentarier im Norden Englands anhand einer animierten Karte nachgezeichnet werden, vermittelt der Off-Erzähler Hintergrunddetails zum Abkommen mit den Schotten.¹⁴ Auf diese Weise erfährt man, dass sich die Beauftragten des Parlaments und Schottlands im September 1643 auf die *Solemn League and Covenant* geeinigt haben. Zum einen verpflichtete dieses die Schotten dazu, den Parlamentariern eine Armee bereitzustellen. Zum anderen mussten sich beide auf eine gemeinsame Art der religiösen Verehrung einigen, woraus ein Missverständnis entstand. Die Beauftragten Schottlands bzw.

¹⁴ Dabei zeigt die Dokumentation eine andere Karte mit den jeweiligen besetzten Gebieten sowie zeitgenössische Bilder.

die Schotten gingen unachtsam davon aus, dass die Engländer ein presbyterianisches System bei der Organisation der Kirche übernehmen würden, während die englischen Parlamentarier mit der Phrase „According to the word of God“ (0:41:11-12) eine Zweideutigkeit in die Angelegenheit brachten. Schließlich, so wird konstatiert, war dieses Missverständnis ausschlaggebend für den Zusammenbruch der neuen Allianz (zwischen den beiden Teilräumen).

Im Hinblick auf die Raumkonstitution und die Grenzüberschreitungstheorie sind ein paar Anmerkungen zu diesem Sachverhalt angemessen. Es fand sozusagen ein Zusammenschluss von zwei semantischen Teilräumen statt, die zwar zu diesem Zeitpunkt in Opposition zum royalistischen Raum standen, doch Unterschiede auf dem Feld der Religion aufwiesen. Ferner war der Raum der schottischen Covenanters mehr an einen topographischen Raum gebunden als der parlamentarische Raum. Der bereits angekündigte Zusammenbruch dieser Allianz zeigt einerseits den fragilen Charakter solcher (Militär-)Bündnisse auf und deutet andererseits schon auf die unterschiedlichen Interessenlagen der Parlamentarier oder des parlamentarischen Raums hin. In diesem semantischen Raum lassen sich später mit Blick auf den politischen/religiösen Bereich zwei unterschiedlich ausgerichtete Teilräume definieren.

In Bezug auf die Darstellung des weiteren Kriegsverlaufs schien nach dem Eintritt der schottischen Covenanters die Position des royalistischen Raums geschwächt zu sein. Wie aus einer animierten Karte hervorgeht, wurden die royalistischen Streitkräfte des Marquis of Newcastle in York von drei alliierten Armeen eingekesselt und trotz des Erfolgs von Prince Rupert außerhalb von Newark war nach der Niederlage von Hoptons Western Cavaliers gegen Sir William Waller bei Chariton die royalistische Gefahr für London gebannt, wie während einer Reenactment-Sequenz mit auf die Kamera zustürmenden Soldaten ausgeführt wird. Nichtsdestotrotz konnte der in den Norden entsandte Prince Rupert mit seiner Armee unter anderem Liverpool stürmen, wo er einen verhängnisvollen Brief des Königs erhielt.¹⁵ Dem Brief war nicht eindeutig zu entnehmen, ob er dazu aufforderte zu kämpfen oder den Kampf zu vermeiden. Selbst für moderne Rezipienten wäre er laut Powell verwirrend: „The king’s letter to modern ears was confused and unclear“ (0:44:23-27). Eine schon oben erwähnte historische Rekonstruktion widmet sich der Reaktion auf diesen Brief, was seinen verhängnisvollen Charakter untermauert. Sie rekonstruiert, wie Sir John Culpeper ihn 1644 in Oxford aufnahm, und gibt den Wortlaut des Briefes wieder. Der in diesen Aufnahmen beim Lesen dargestellte Culpeper war, seinem Gesichtsausdruck nach zu urteilen, ratlos. Bemerkenswert an diesen Szenen ist, dass sie noch einmal das unglückliche Verhalten des Königs in bestimmten Situationen des Bürgerkrieges zum Ausdruck bringen. Zum Beispiel lenkt Robert

¹⁵ Die Bewegung von Ruperts Männern wird wieder auf einer animierten Karte gezeigt, nachdem ein zeitgenössisches Bild von Prince Rupert zu sehen ist.

Powell schon nach der Darstellung der Schlacht bei Edgehill die Aufmerksamkeit auf die verpasste Chance der Royalisten, die parlamentarische Hochburg einzunehmen, begünstigt durch das Verhalten des Königs (vgl. 0:25:58-26:26). Rupert interpretierte den Brief schließlich als eine Aufforderung, für die Befreiung Yorks zu kämpfen. Eine Einstellung mit auf die Kamera zustürmenden Pikenieren unterstreicht das visuell.

Obwohl es Rupert mit seinen Männern gelang, die sich in der Überzahl befindenden und bei Marston Moor wartenden alliierten Truppen vor dem Erreichen Yorks zu umgehen und die Generäle der alliierten Truppen zum Rückzug zu bewegen, war Rupert aufgrund seiner Interpretation des Briefes von Charles I trotz des erschöpften Zustands seiner Armee entschlossen zu kämpfen. Die Aufnahmen von den marschierenden und müde wirkenden frühneuzeitlichen Soldaten sollen wohl als eine Art visuelle Bestätigung für den Zustand seiner Armee fungieren. Wenig später wird die Schlacht bei Marston Moor wie die beiden anderen Hauptschlachten bei Edgehill und Naseby relativ ausführlich dargestellt. So sind erst Szenen von aufgaloppierenden bzw. aufmarschierenden Soldaten gefolgt von einer Graphik mit der Aufstellung der beiden Kriegsparteien und anschließend eine Reihe von rekonstruierten Kampfscenen zu sehen, während der Off-Erzähler die Voraussetzungen und den Ablauf dieser Schlacht schildert, aus der die alliierten Truppen als Sieger hervorgingen und welche, wie der Erzähler noch bemerkt, die größte auf britischem Boden war. Im Gegensatz zu anderen Darstellungen markiert diese Schlacht in der Erzählstruktur der vorliegenden Dokumentation trotzdem keinen Wendepunkt des ersten Bürgerkrieges: „[T]he allies gained very little from their famous victory. York surrendered two weeks later, but Newcastle upon Tyne held out until October and Carlisle until the following June. Only the Earl of Manchester’s Eastern Association army was free to turn south and without it Parliament might still have lost the war“ (0:53:55-54:14). Zudem konnten königliche Truppen die Armeen des Earl of Essex und Waller besiegen, dessen Generäle sich laut Powell gegenseitig hassten und die sich plötzlich zum Nutzen von Charles trennten. Auch wenn die Niederlage des Königs erst unmittelbar bevorstand, bekräftigt der Off-Erzähler nach diesem Erfolg: „Marston Moor had been avenged and no end to the war was in sight“ (0:55:14-18). Die Schlacht bei Marston Moor ist in der Narration also nicht der Wendepunkt des Bürgerkrieges. Dafür erhält sie ebenso wie die anderen bekannten Schlachten bei Edgehill und Naseby auf der Diskursebene eine relativ hohe Aufmerksamkeit, was durch den Einsatz von mehreren Reenactment-Sequenzen sowie den animierten Graphiken mit den Truppenaufstellungen im Vorfeld von jeder der drei Schlachten deutlich wird. Aus diesem Grund verlieren sie nicht ihren Status, eine große Schlacht im Bürgerkrieg gewesen zu sein, obwohl sie nicht im gleichen Schema (Edgehill = Anfang; Marston

Moor = Wendepunkt; Naseby = Ende) wie in den anderen Dokumentarfilmen erscheinen bzw. nicht dieselbe Funktion in der Erzählstruktur wie in diesen Dokumentationen haben.

Vom Standpunkt der Grenzüberschreitungstheorie aus werden in Bezug auf den parlamentarischen Raum auseinanderbrechende Fraktionen im bisherigen Verlauf angedeutet oder es wird auf Spannungen (wie zwischen Essex und Waller) hingewiesen. In der Folge wird nun herausgestellt, dass sich die Parlamentarier in zwei Lager bzw. zwei Teilräume spalteten. Auf der einen Seite standen die Presbyterianer mit ihren schottischen Verbündeten unter der Führung der Generäle Essex, Manchester und Waller, die sich nach Frieden sehnten, eine Reorganisation der Kirche nach schottischem Vorbild bevorzugten und eher dazu neigten, Frieden mit dem König zu schließen. Als der Off-Erzähler das erwähnt, sieht man ein zeitgenössisches Bild von den Köpfen der Generäle und kurz danach den Wortführer Manchester in einem Bild auf einem Pferd sitzend, während die folgenden bekannten Sätze von ihm fallen: „I beseech you, let us consider what we do. The King need not care how often he fights. If we fight a hundred times and beat him ninety-nine, he will be king still. But if he beats us but once or the last time, we shall be hanged and all our posterity undone“ (0:56:03-22). Auf der anderen Seite waren die Independents und ihr Hauptvertreter Oliver Cromwell, dessen Kopf aus einem Portraitbild beim Erwähnen dieser Aspekte vor dem Hintergrund von marschierenden Füßen erscheint und dessen Antwort ebenfalls dabei zitiert wird: „If this be so my Lord, why did we take up arms in the first. This is against fighting ever here after“ (0:56:33-41). Es wird aber dann zunächst nicht ergänzt, wofür die Independents genau standen oder welche Unterschiede sie zu den Presbyterianern aufwiesen. Man kann nur aus Cromwells Zitat schließen, dass sie der Weiterführung des Krieges gegen Charles nicht abgeneigt waren. Sofort danach geht die Narration nämlich zu dem Punkt über, über den zwischen den beiden Lagern bzw. Teilräumen Einigkeit herrschte: die Neuordnung oder den Neuaufbau der Armee. Das Resultat war die *New Model Army* mit wenigeren, aber dennoch größeren Regimenten. Laut dem Off-Erzähler kam es bei der Ernennung der Offiziere zu einer Kraftprobe zwischen den beiden Fraktionen, aus der die Independents als Sieger hervorgingen. Sir Thomas Fairfax wurde zum General ernannt, auch wenn Oliver Cromwell einen übergeordneten Einfluss auf die Armee ausübte. Während diese Punkte ausgeführt werden, läuft passenderweise eine Reenactment-Sequenz mit aufmarschierenden Piketieren und einem lautstark Befehle erteilenden General oder Offizier in Naheinstellungen ab. Alles in allem beleuchtet der Dokumentarfilm das Aufspalten des parlamentarischen Raumes in zwei verschiedene Teilräume an dieser Stelle näher, um schließlich doch auf einen Aspekt zu kommen, bei dem die beiden Fraktionen trotz der Kraftprobe bei der Offiziersernennung übereinstimmten. Die-

ser gehört zum militär- bzw. kriegstechnischen Bereich, was wiederum der übergeordneten Thematik des Dokumentarfilms entspricht.

Kurz darauf folgt demgemäß auch die Einschätzung David Chandlers über Oliver Cromwells militärische Leistung (vgl. 0:57:21-1:00:15). Er äußerte sich bereits vorher über Prince Rupert in dieser Hinsicht (vgl. 0:47:35-49:17). Letzterer war ihm zufolge wegen seiner Teilnahme am Dreißigjährigen Krieg auf dem Kontinent erfahren in der Kriegsführung; sein größtes Hindernis war allerdings die Unfähigkeit, seine Reiter zu leiten, denn die königliche Kavallerie unter seiner Führung – wie bei der Schlacht bei Naseby – verließ mehrmals das Schlachtfeld und deswegen verwirkte er all die Vorteile zum Nachteil der königlichen Armee. Cromwell, den Chandler mit Rupert vergleicht, war dagegen weniger erfahren, aber stellte sich über die Jahre als größerer Kavalleriekommandant heraus. Denn im Unterschied zu Prince Rupert, der in erster Linie seinem Onkel Charles I treu war, verschrieb er sich dem Kampf ideologisch aus religiöser Überzeugung und suchte nach Gleichgesinnten für die Armee. Er lernte zweifellos von Fairfax etwas über das Schlachtfeld oder die Kriegsführung des 17. Jahrhunderts, wodurch er später als Heerführer einer effektiven Armee bzw. als großer General in Erscheinung trat. Allerdings stellt ihn Chandler mit Blick auf seine militärischen Erfolge und Fähigkeiten nicht auf dieselbe Stufe mit zum Beispiel Wellington, da seine Gegner im Grunde genommen zweitklassig gewesen waren. Nach dem Hinweis auf die Neuordnung der Armee, Chandlers Kommentar und weiteren Erklärungen unter anderem zu der *New Model Army* wird auf die Schlacht bei Naseby eingegangen, in der die neue Armee des Parlaments die entscheidende Schlacht gegen die letzte Feldarmee des Königs suchte und in der der Sieg vor allem Cromwell zugeschrieben wird: „It was Cromwell who saved the day“ (1:03:44-6). Wie Chandler schon in einem vorherigen Kommentar bemerkte, trieben Ruperts Männer die Gegner vom Schlachtfeld. Statt seinen disziplinierten Männern zu erlauben, wie Ruperts Männer die Flüchtlinge zu jagen, zwang er mit ihnen die meisten Kämpfer der königlichen Infanterie zum Aufgeben. Aus einer erhaltenen zeitgenössischen Karte, welche die Truppenstärke der beiden Armeen aufzeigt, geht bereits hervor, dass die Parlamentarier in der Überzahl waren, was der Off-Erzähler auch ein paar Mal wiederholt. Das Zeigen dieses Dokuments dient wohl in erster Linie zur Verstärkung der Authentizität.

Nach der Darstellung zu urteilen, war also der Sieg vor allem Cromwell und seinen disziplinierten sowie effektiv vorgehenden Soldaten geschuldet. Die neue Armee unter Cromwell war gewissermaßen der entscheidende Faktor in der entscheidenden Schlacht. Sie und nicht wie in anderen Darstellungen Marston Moor repräsentiert auch den Wendepunkt dieses ersten Bürgerkrieges, wie aus der Narration abzuleiten ist: „The defeat of the king’s army at

Naseby signalled the end of the last major royalist army. In a series of sieges and smaller affairs the war dragged on for another year after the battle of Naseby“ (1:05:22-34). In einigen nachgestellten Kampfszenen wird das Ende des ersten Bürgerkrieges (unter anderem die Niederschlagung des royalistischen Aufstandes in Schottland unter dem Marquis of Montrose) zusammengefasst. Unter Berücksichtigung der Grenzüberschreitungstheorie war eine erhebliche Schwächung des royalistischen Raumes festzustellen, so dass selbst der König sich in die Gefangenschaft der Schotten begab. Dafür war, so wird in der Darstellung zumindest suggeriert, insbesondere der Eintritt von Cromwells *New Model Army* bei Naseby verantwortlich. Der in der Darstellung relativ schnell abgehandelte Sieg der Parlamentarier in Verbindung mit der entscheidenden Schlacht bei Naseby und die Handlung des Königs, sich in Gefangenschaft zu begeben, waren zusammengenommen sicherlich ereignishaft Momente, denn der royalistische Raum mit dem absoluten Monarchen an der Spitze war nun außer Stande weiter zu kämpfen, was einer Normabweichung gleichkommt. Trotzdem weigerte sich der König, die Niederlage anzuerkennen, und es begann eine Phase, in welcher Charles I versuchte, die verschiedenen Fraktionen oder Teilräume der Parlamentarier gegeneinander auszuspielen. Auch wenn seine Armee geschlagen wurde, war er, wie Powell anmerkt, noch immer König. Die dargestellte Weiterführung oder die Wiederaufnahme der Kämpfe im zweiten Bürgerkrieg trägt in der Darstellung ebenso wie die oben genannten Sachverhalte zur Minderung der Ereignishaftigkeit bei. Dennoch bleibt das Meta-Ereignis des ersten Bürgerkrieges mit seinen ereignishaften Momenten insgesamt das ranghöchste Ereignis des Dokumentarfilms.

5.4.3. Zeit der Abrechnung: Der zweite Bürgerkrieg und das Ende des Königs

Nachdem es dem Monarchen gelungen war, eine Allianz mit den Schotten zu schmieden, und königliche Agenten Aufstände zugunsten des Königs organisieren konnten, war der zweite Bürgerkrieg eingeläutet. Dieser wird aber in der Narration, wie oben schon die Einleitung zu diesem Kapitel ankündigt, relativ schnell abgehandelt. Mit Hilfe einer animierten Karte und einiger Reenactment-Sequenzen von Kämpfen und toten Soldaten auf dem Schlachtfeld legt der Off-Erzähler den Verlauf des zweiten Bürgerkrieges mit den Bewegungen der schottischen Armee und der Route von Cromwells sowie Lamberts Truppen und die siegreichen Schlachten der beiden bei Preston und Warrington dar. Außerdem wird dann auf die Niederschlagung der Aufstände Bezug genommen. Die toten Soldaten in den Einstellungen am Ende der Darstellungen des zweiten Bürgerkrieges betonen visuell klar die royalistische Niederlage. Trotzdem ist/war die Ereignishaftigkeit dieses Sieges nur gering, wenn man berücksichtigt, dass die Schotten im ersten Bürgerkrieg an der Seite der Parlamentarier kämpften und

vorher aufgrund von Ärger im eigenen Land später als geplant die Grenze überqueren konnten und damit zum Scheitern verurteilt waren. In gewissem Sinne spaltete sich vor dem zweiten Bürgerkrieg ein Teilraum (d. h. die Schotten oder die schottischen Presbyterianer) vom parlamentarischen Raum ab, was am Ende den royalistischen Raum verstärkte. Nun war die militärische Gefahr erst einmal gebannt und es kam zur Abrechnung mit Charles I. Den zweiten Bürgerkrieg kann man ebenfalls als Meta-Ereignis auslegen, der unter anderem nach der Grenzüberschreitung der schottischen Armee stattfand und auch in gewisser Weise mit einer Grenzverschiebung zugunsten des parlamentarischen Raumes endete. Jedoch reichte diese Grenzverschiebung nicht an die des ersten Bürgerkrieges heran und die Ereignisse am Ende der Dokumentation sind ebenfalls in ihrer Ereignishaftigkeit ranghöher als dieser zweite Bürgerkrieg.

Laut Robert Powell begriffen die Parlamentarier nach dem zweiten Bürgerkrieg Charles' I Verantwortung an der Fortsetzung des Krieges. War man vorher vor allem gegen seine Berater zu Felde gezogen, musste man jetzt die vom König ausgehende Gefahr in Betracht ziehen. Charles I überschritt also mit seiner Verantwortung für den zweiten Bürgerkrieg eine Grenze, womit er ein weiteres Ereignis in Gang setzte – den Prozess gegen ihn. Obwohl es Spannungen innerhalb der Parlamentarier oder zwischen den Teilräumen der Parlamentarier gab und die Presbyterianer sich eher für Verhandlungen mit dem König einsetzten, beabsichtigte die von den Independents und Cromwell dominierte Armee, den König loszuwerden. Somit kann man bei der Durchsetzung des Prozesses gegen Charles von einer doppelten Grenzüberschreitung von Seiten der Independents sprechen, weil nicht nur ein Grundsatz des presbyterianischen Teilraums (d. h. zu einer Einigung mit dem König zu gelangen) verletzt wurde, sondern auch mit dem Prozess gegen den höchsten Repräsentanten des royalistischen Raumes bzw. des Staates eine eindeutige Normverletzung vorlag. Der „innerparteiliche“ Beschluss Cromwells, ihn verurteilen zu lassen, konnte ferner nur knapp durchgesetzt werden. Dies belegt noch einmal, wie umstritten diese Frage war. Gleichfalls ist der Prozess zusammen mit der Exekution das ranghöchste Ereignis nach dem Meta-Ereignis des ersten Bürgerkrieges. Dieser Ereigniskomplex zeichnet sich nämlich durch Einzigartigkeit, hohe Relevanz, Beispiellosigkeit und Illegalität aus. Gerade den illegalen oder den beispiellosen Charakter, gemessen an den Maßstäben der damaligen Zeit, erörtert David Chandler in einem Kommentar. Darüber hinaus stellte sich der Prozess als Charade heraus.

Ähnlich wie in anderen Darstellungen wird in diesem Dokumentarfilm auch vom würdevollen und mutigen Verhalten des Königs beim Prozess berichtet. Man kann ebenfalls in diesem Zusammenhang wieder von einer Entwicklung von Seiten des Königs ausgehen, denn

der Sprachfehler, mit dem er sein ganzes Leben zu kämpfen hatte, verschwand dem Off-Erzähler zufolge wundersam und die Verteidigung erfolgte würdevoll. Während diesen Ausführungen wird eine Überblendung von nachgestellten Szenen, die an Begebenheiten im absolutistischen Frankreich erinnern, gezeigt, in der eine Art französischer Garten dargestellt wird und der König mit der Königin gefolgt von Untertanen eine Treppe hinaufgeht. Diese Überblendung von Reenactment-Szenen komprimiert einerseits die absolutistische Auffassung des Monarchen bzw. des Königspaares und gleichzeitig die wieder gewonnene Würde. Die Aspekte werden ebenso in den zwei dargestellten bzw. remedialisierten Reden von Charles oder Bild-Text-Korrelationen mit dem König zum Ausdruck gebracht. Erst wird seine Verteidigungsrede ohne Stottern eingespielt. Als Zuschauer bleibt einem allerdings der genaue Kontext verborgen, denn wie bei den Reden zu Beginn der Dokumentation spricht er stehend mit einem Mantel und Hut bekleidet direkt in die Kamera, ohne dass man außer der Englandfahne mit dem Sankt-Georgskreuz im Hintergrund spezielle Räumlichkeiten erkennen kann. Abgesehen vom Hintergrund mit marschierenden Soldaten gilt das Gleiche für die Szene kurz danach, die seine letzte Rede vor seiner Exekution wiedergeben soll, obwohl der Off-Erzähler die Ansprache kontextualisiert. In der ersten Rede wird noch einmal sein würdevolles Verhalten betont, während in der anschließenden Rede sein Festhalten an absolutistischen Prinzipien zum Ausdruck kommt. Darauf macht die Narration auch aufmerksam, indem sie seine unverrückbare Prinzipientreue erwähnt. Im Kapitel über den Prozess werden viele zeitgenössische Bildnisse präsentiert. Zum Schluss erblickt man aber eine schon vorher gebotene Überblendung mit dem Kopf von Charles aus einer Reenactment-Szene und einer Englandfahne im Hintergrund, während man noch eine herunterschwingende Axt begleitet von einem Trommelwirbel erkennen kann. Mit dem Fallen der Axt erklingt ein dumpfes Geräusch und der Bildschirm ist komplett in Schwarz gehalten, bevor sofort danach der Abspann mit einer Arienmusik folgt. Dieses Ende veranschaulicht noch einmal diesen ereignishaften Moment oder dieses einschneidende Erlebnis für die Geschichte Englands. Es ist der Endpunkt der Narration, an dem der royalistische Raum seinen ranghöchsten Repräsentanten verliert.

5.5. Die vierteilige Doku-Serie *The English Civil War*: „One of Britain’s Saddest Stories“

Die Doku-Serie *The English Civil War* (2002/2009) bietet durch ihre jeweils ca. 47 bis 48 Minuten andauernden vier Teile eine recht detaillierte Übersicht über die Bürgerkriegszeit in Britannien. Diese von *Pegasus Entertainment* in der Rubrik „The History of Warfare“ herausgegebene TV-Miniserie wird von Robert Whelan nach einem Skript von Steve Gillham erzählt. Regie führte Chris Gormlie. Die Doku-Serie geht auf einige Gegebenheiten und Konstellationen recht genau ein. Auffälligerweise werden verschiedene Szenen und Elemente aus älteren, ebenfalls von *Pegasus Entertainment* herausgegebenen Dokumentarfilmen wie *The English Civil Wars* (1992), *Charles: The Royal Martyr* (1994) oder *Cromwell: Traitor or Liberator?* (1998) verwendet. Dennoch hat *The English Civil War* ihren eigenen Charakter, auch wenn die verbale oder textuelle Narration der in *The English Civil Wars* (1992) des Öfteren ähnelt. Diese charakteristischen Besonderheiten sollen im Folgenden ausführlich herausgearbeitet werden.

5.5.1. „The past as a different country“: Eine seriöse Distanz zur Vergangenheit

In Übereinstimmung mit einigen anderen TV-Dokumentationen lässt die vierteilige Serie professionelle Historiker bzw. Experten zu Wort kommen. Diese vier Fachleute haben zusammen in den jeweiligen Episoden einen recht hohen Redeanteil. Sie vertiefen dann nicht nur Punkte oder fügen etwas zur Narration des extradiegetischen Off-Erzählers hinzu, sondern sprechen an manchen Stellen Alternativszenarien oder historische Debatten über bestimmte Aspekte des Bürgerkrieges an und geben eigene Einschätzungen ab. Dadurch erhält *The English Civil War* bis zu einem gewissen Grad eine akademische Note. Zu diesem Eindruck tragen außerdem ihr jeweiliger Auftritt und die Art, wie sie in Szene gesetzt werden, bei. Alle vier Experten erscheinen seriös, kompetent, sachkundig und insgesamt abgeklärt. Bei der jeweils ersten Einstellung in jeder Episode werden auch ihre Namen und die Zugehörigkeiten bzw. die Professionen eingeblendet. Prof. Jeremy Black sowie Dr. Peter Gaunt, die an englischen Universitäten lehren, sind im Besitz von akademischen Titeln, während Bob Carruthers durch die Einblendung als Historiker und Autor identifiziert wird und Steve Pickstock ein Mitglied der Gesellschaft *The Sealed Knot Society* ist, die Schlachten sowie Ereignisse der Bürgerkriegszeit in den drei Königreichen in Reenactments aufführt. Somit deuten die Einblendungen auf Sachkenntnis oder Expertise im Hinblick auf das Thema der Doku-Serie hin.

Seriosität wird darüber hinaus durch ihr Auftreten und die Räumlichkeiten, in denen sie sich befinden, vermittelt. Bob Carruthers ist in einem Zimmer mit einem Bücherregal, Bildern und einem Kamin zu sehen. Diese Umgebung sowie sein Auftritt im Anzug erzeugen einen gewissen konservativen Eindruck. Auch Steve Pickstock und Dr. Peter Gaunt wirken gesetzt. Ersterer ist mit einem Anzug und einer Krawatte bekleidet und sitzt vor einem großen Fenster mit Blick auf ein Haus im Tudorstil bzw. einem Fachwerkhaus ähnelnden Gebäude, während Letzterer unter anderem mit Hemd und Krawatte bekleidet vor einem abgedunkelten Arbeitsraum im Hintergrund erkennbar ist. Jeremy Black wiederum sitzt in einem Raum mit Bücherregalen sowie auffälligen Blumen, sodass auch sein Erscheinen Gediegenheit vermittelt. Insgesamt stehen in den jeweiligen Einstellungen natürlich die sich im Vordergrund befindenden Experten im Fokus. Trotzdem wird mit Hilfe der Einstellung auch eine leichte Distanz zum Rezipienten geschaffen, da alle vier Männer nicht direkt in die Kamera schauen. Dennoch präsupponiert ihr Blick ein Gegenüber oder einen imaginären Reporter. In diesem Sinne wird ungeachtet der leichten Distanz zum Zuschauer eine Art personale dialogische Situation aufrechterhalten.

Es werden von ihnen manchmal auch verschiedene historische Umstände diskutiert. Beispiele hierfür finden sich anfangs in den Diskussionen über die Ursachen des Bürgerkrieges und später bei der Frage nach einer möglichen Strategie des Königs bzw. der Royalisten in der Anfangsphase des ersten *Civil War*. Obwohl die vier Experten in diesem Zusammenhang eine eigene Einschätzung abgeben, spielen sie zumindest indirekt auf die Komplexität des Themas oder der einzelnen Themen, die Unsicherheit bezüglich der lange zurückliegenden Ereignisse und auf die unterschiedlichen Interpretationen an, die bei einer Reihe von historischen Vorkommnissen möglich sind. Als Bob Carruthers beispielsweise in der Diskussion über die Ursachen des Bürgerkrieges die Wichtigkeit der Religion und die Konsequenzen der Reformation für die damaligen Menschen betont, gebraucht er vorher einen bemerkenswerten Satz: „You have to understand the old cliché: the past as a different country“ (05:43-47). Die Vergangenheit ist demnach – metaphorisch gesprochen – ein anderes bzw. fremdes Land, in welches man sich als geschichtlich interessierte Person und besonders als Historiker vorwagen muss. Man ist also, anders ausgedrückt, gut beraten, sich ein Verständnis über die Lebensweise, das Denken, das Weltbild und die Kultur der damaligen Zeit zu verschaffen, um einen vernünftigen Zugang zur Vergangenheit zu erhalten.

Indem die Kommentare der vier Historiker bzw. Experten in die Narration integriert werden, bestätigt sich auf den ersten Blick die Tendenz zu einer Reflexionsbereitschaft, was oberflächlich auch für die Akzeptanz verschiedener Sichtweisen zeugt. Obwohl er auch eine

Bevölkerungsexplosion zu dieser Zeit einräumt, zweifelt Carruthers zum Beispiel am Anfang seiner bereits oben aufgeführten Ausführungen (in der ersten Episode über die große Bedeutung der Religion) an der kurz zuvor gezeigten Vermutung Steve Pickstocks, der die veränderte Demographie in Britannien zu Beginn des 17. Jahrhunderts als die wahrscheinliche Hauptursache des Bürgerkrieges ansieht.¹ Ein paar Mal wird außerdem eine Offenheit im Hinblick auf unterschiedliche historische Sichtweisen von Seiten der Doku-Serie nahegelegt. Nachdem der Off-Erzähler die auch schon angeführte Debatte über eine mögliche Strategie der Royalisten im Jahr 1643 erwähnt, kann man aus den Statements der Historiker Steve Pickstock und Peter Gaunt den Schluss ziehen, dass tatsächlich eine solche Strategie existierte, die sicherlich das Ziel hatte, letztendlich London zurückzuerobern. Im Anschluss an diese zwei Meinungen fährt der Off-Erzähler aber folgendermaßen fort: „*Whatever the truth, the king had the initiative at the beginning of the campaign season in 1643*“ (2. Epis. 06:29-33; Hervorhebung vom Verfasser). Darüber hinaus werden bisweilen Debatten zwischen Historikern erwähnt. Insbesondere tritt dabei Peter Gaunt hervor, der verschiedene historische Standpunkte zu dem Prozess gegen Charles I schildert. Demzufolge deuten einige Historiker an, dass schon Monate zuvor viele obere Armeeoffiziere einschließlich Oliver Cromwell die Hinrichtung des Königs als einzige Option ansahen, während andere Historiker darauf hinweisen, dass weitere Optionen² im Raum standen. Wiederum andere äußern die Meinung, dass Cromwell und weitere (im Prozess gegen Charles I involvierte) militärische sowie politische Schlüsselfiguren bis zuletzt zögerten und nach einer alternativen Lösung suchten (vgl. 3. Epis. 37:56-38:57). Zumeist ergänzen sich aber ihre Kommentare gegenseitig und tragen etwas zur Vermittlung der Historiographie bezüglich dieser Geschichtsperiode bei.

Daneben berücksichtigt *The English Civil War* häufig remedialisierte Aussagen von Zeitzeugen, indem Passagen aus Dokumenten bzw. persönlichen Briefen zitiert werden. Anstelle des extradiegetischen Erzählers Robert Whelan verliest Graham McTavish diese Auszüge aus den Primärquellen aus dem Off. Zusätzlich werden einige Male im Verlauf des Zitierens Bilder einer auf Papier schreibenden Hand im Kerzenlicht dargestellt. Die Doku-Serie zeigt zum Beispiel in ihrer dritten Episode eine Szene, in der Charles I anscheinend gerade einen Brief verfasst, während eine Nachricht von ihm an Prince Rupert wörtlich wiedergegeben wird. Das Wechseln der Off-Stimme in solchen Sequenzen sowie das dazugehörige visuelle Material werden offenbar genutzt, um Objektivitäts- bzw. Authentizitätssignale zu er-

¹ Es sollte angefügt werden, dass die Historiker nicht direkt aufeinander Bezug nehmen.

² Eine Option wäre nach Gaunt vielleicht gewesen, den König abzusetzen oder zum Abdanken zu bewegen und ihn durch einen seiner jüngeren Söhne zu ersetzen, welcher dann eine Art Marionettenregent gewesen wäre.

zeugen. Selbstverständlich ist dabei aber immer die Medialität offensichtlich, so dass sich die doppelte Logik der Remediation auch in dieser Doku-Serie bestätigt.

Allgemein suggeriert die Doku-Serie, einen möglichst objektiven Einblick in die Zeit des Bürgerkrieges zu gewähren, und sie scheint sich neben der Komplexität von historischen Gegebenheiten der potentiellen Befangenheit von historischen Darstellungen bewusst zu sein. Auf diese Aspekte weist der Off-Erzähler Robert Whelan zu Beginn des ersten Teils der Serie explizit hin, wenn die Ursachen des Bürgerkrieges zur Debatte stehen:

The origins of the English Civil War are complex and a host of historical interpretations, not all free from vested interests, have failed to establish a single, clear-cut cause. The events of nearly 400 years ago are even more obscured not just by the passing of time, but by the activities of propagandists on both sides, even up to the present day. (04:13-39; hervorgehoben vom Verfasser dieser Arbeit)

Dazu passen die gegenwärtigen Aufnahmen von einem Aufmarsch von frühneuzeitlich z. B. als Soldaten verkleideten Personen auf den Straßen einer modernen Stadt. Auf den ersten Blick wirkt der Auftritt dieser verkleideten Menschengruppe skurril. Nichtsdestotrotz kann der Zuschauer mit Hilfe einer Elaboration, bei der sich Text und Bild nicht direkt aufeinander beziehen, eine Verbindung zwischen den Ausführungen von Whelan und dem visuell Dargebotenen herstellen. Sowohl der Text als auch die Bilder ermöglichen dem Betrachter nämlich, eine Beziehung und gleichzeitig einen Kontrast zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu generieren. Bezogen auf die Ausführungen des Off-Erzählers sorgt insbesondere die im letzten Satz zu findende Aussage – dass bis auf den heutigen Tag die Aktivitäten von Propagandisten der Parlamentarier oder des Königs die vergangenen Ereignisse undurchsichtig machen – für das Generieren solcher Elaborationen, von denen es in der Doku-Serie noch mehrere gibt. Hier genügt lediglich ein Hinweis auf die verschiedenen gegenwärtigen Naturaufnahmen oder die unterschiedlichen Einstellungen von einem bewölkten Himmel. Darauf wird noch in einem der nächsten Abschnitte weiter eingegangen. In jedem Fall ist der Verweis auf historische Verzerrungen oder interessengeleitete Historiographie ein Anzeichen für eine Reflexionsbereitschaft hinsichtlich historischer Themen, die als Anspruch aufgefasst werden kann, so etwas selbst zu vermeiden und neutral zu bleiben.

Wie bereits oben erwähnt wurde, stammen in *The English Civil War* die Reenactment-Sequenzen aus älteren Dokumentationen. Sie umfassen unter anderem sehr viele Szenen von sich für eine Auseinandersetzung vorbereitenden, marschierenden, schießenden, stürmenden und/oder kämpfenden frühneuzeitlichen Soldaten und weiteren Personen aus der frühen Neuzeit sowie Sequenzen mit Charles I oder später Oliver Cromwell. Genau genommen wird der Versuch unternommen, sich den vergangenen Verhältnissen auf visuelle Weise anzunähern. Zusammen mit den aus dem Off vorgetragenen historischen Primärquellen bzw. zeitgenössischen Zeugnissen akzentuieren solche nachgestellten Szenen den performativen Realismus.

Auffallend ist in den Reenactment-Sequenzen der Doku-Serie trotzdem in erster Linie die Art der Präsentation. Speziell der Filter sticht in diesem Kontext hervor. Man könnte ihn als „malerischen Filter“ beschreiben, der aufgrund der grell wirkenden Farben und der verzerrten bzw. unscharfen Einstellungen dem Zuschauer oftmals kein ganz klares Bild darbietet. Es sei dennoch auf den manchmal auszumachenden variierenden Grad der Verzerrung hingewiesen, denn zu einigen Zeitpunkten sind die Rekonstruktionen recht unscharf und man erkennt die dargestellte Begebenheit nur umrisshaft, während man in den meisten Fällen die gezeigten Reenactment-Szenen relativ problemlos erfassen kann. Sie weisen daher einen geringeren Abstraktionsgrad auf. Allerdings wird der Zuschauer in der Doku-Serie noch mit einer weiteren Reenactment-Sequenz konfrontiert. *The English Civil War* integriert verschiedene Szenen dieser Sequenz an mehreren Stellen in die vier Episoden. Sie besteht nicht aus in anderen Dokumentationen verwendeten Szenen, sondern zeigt beispielsweise einen in der frühen Neuzeit üblichen Helm und ein Schwert sowie einen Soldaten in einer Landschaft. In diesen Einstellungen sind anscheinend die Farben im Kontrast herabgesenkt, wobei kein malerischer Filter zu identifizieren ist. Im Großen und Ganzen sind der Soldat sowie die dargestellten Gegenstände eher als Metonymien zu bezeichnen. Sie stehen repräsentativ für allgemeine Begebenheiten und erfüllen in der Mini-Serie spezielle Funktionen, worauf noch genauer eingegangen wird. Diese Darstellungen und der Einsatz des Filters kreieren in den Reenactment-Sequenzen zuerst einmal eine Distanz zu den historischen Rekonstruktionen. Ferner lassen die verzerrt, malerisch und blass wirkenden Bilder eine bestimmte Interpretation bezüglich Vergangenheitsdarstellungen zu. Wegen des Filters sieht es nämlich so aus, als ob man zwar bis zu einem gewissen Grad die Möglichkeit hat, die damaligen bzw. die lange zurückliegenden Geschehnisse möglichst authentisch zu rekonstruieren. Gleichzeitig erscheint es aber nicht möglich, die längst vergangene Zeit zu reproduzieren. Lebendige Geschichte ist letztlich in den Reenactment-Sequenzen nicht widerzuspiegeln. Folglich ist die Geschichte in diesen Szenen wirklich ein nicht in seiner ganzen Klarheit zu fassendes „fremdes Land“. Es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass die gängige Analogie zwischen der Geschichte und einem fremden Land auch immer ungenau ist. Während man zum Beispiel ein fremdes Land offensichtlich bereisen und dadurch besser kennen lernen kann, bleibt die Vergangenheit unweigerlich ein Stück weit unerkundet. Trotzdem ist die Behauptung zulässig, dass *The English Civil War* mit den verzerrten Bildern oder der Art der Darstellung versucht, ein realistisches Geschichtsbild zu „zeichnen“.

Falls dieser Interpretation gefolgt wird, ist es auch nicht weit hergeholt, in der Doku-Serie eine implizite intermediale Kritik festzustellen. In diesem Zusammenhang sollte man

die zum Teil verzerrten Reenactment-Szenen mit der schon vorgestellten Szene von dem Aufmarsch einer kostümierten Gruppe in einer modernen Stadt vergleichen. Bezeichnenderweise macht der Off-Erzähler bei diesen Einstellungen auf die den Royalisten oder Parlamentariern nahe stehenden Propagandisten aufmerksam, welche die Geschichte über die Ursachen des Bürgerkrieges verzerren. Der Zuschauer wird diese Aussagen wahrscheinlich mit den Aufnahmen von diesem Aufmarsch assoziieren. Demnach werden zwei Formen von *Reenactments* unterschieden; einerseits die nachgestellten Szenen mit den verzerrten Bildern, die ungeachtet ihrer Unschärfe ein realistisches Geschichtsbild modellieren, andererseits der Auftritt der kostümierten Gruppe in einer Stadt der Gegenwart, was zwar für den Rezipienten ohne weiteres zu erkennen ist, jedoch unpassend wirkt und umgekehrt ein unrealistisches Bild der Geschichte des Bürgerkrieges abgibt. *The English Civil War* stellt also zu Beginn seiner ersten Episode implizit zwei unterschiedliche Formen von Reenactments gegenüber. Aus diesem Grund ist es angemessen, von einer intermedialen Kritik von Seiten der Doku-Serie auszugehen.³

Neben den historischen Rekonstruktionen bedient sich die vierteilige Serie vieler weiterer visueller Mittel zur Vermittlung der Geschichte des Bürgerkrieges. Mehrmals wird eine schlichte Karte mit den Umrissen der britischen Inseln gezeigt. Währenddessen werden Regionen, Orte und/oder Städte eingeblendet und in manchen Fällen Regionen markiert, um den Fortgang des Bürgerkrieges mit seinen vielen Kämpfen bzw. die Verteilung der Unterstützung für die sich bekämpfenden Lager verständlicher zu demonstrieren. Durch die Schlichtheit der Karten sollen wahrscheinlich die eingeblendeten Aspekte zum leichteren Verständnis hervorgehoben werden. Den Gebrauch solcher Graphiken zum besseren Verständnis über den Ablauf des Krieges hat nichtsdestotrotz *The English Civil War* mit einigen auch von *Pegasus Entertainment* herausgegebenen Dokumentarfilmen über dieses Thema gemeinsam. Das trifft außerdem auf die zahlreichen zeitgenössischen bzw. remedialisierten Holzschnitte, Zeichnungen und Gemälde zu. Auch hinsichtlich der begleitenden Musik, Soundeffekte und (schnellen) Schnitte gleicht die Serie dem visuellen Material und den Techniken anderer historischer Dokumentationen.

Im Hinblick auf den Gebrauch von vielen Stadt-, Landschafts- und Naturaufnahmen aus der Gegenwart lohnt sich eine nähere Betrachtung. Die Häufigkeit ihrer Verwendung in der Doku-Serie ist nämlich bemerkenswert. Oftmals werden gegenwärtige, teilweise von

³ Unter der Berücksichtigung, dass *The English Civil War* große Teile der Reenactment-Szenen anderen Dokumentationen über diese Zeit entnommen hat, ist zudem der Gedanke nicht abwegig, dass mit dem Einsatz der verzerrten Bilder die Doku-Serie an der Darstellung der nachgestellten Szenen in anderen Dokumentationen über dieses Thema Kritik übt.

kriegerischen Reenactment-Sequenzen unterbrochene Aufnahmen von Orten und Städten präsentiert, die im Bürgerkrieg eine (wichtige) Rolle gespielt haben. Wenig überraschend stehen dann insbesondere historische bzw. ältere Gebäude oder Monumente im Blickpunkt. In Bezug auf die zweite und dritte Episode wären unter anderem Bristol, York, Marston Moor sowie Naseby zu nennen. Des Weiteren ist die Vielzahl von Landschafts- oder Naturaufnahmen aus der Gegenwart von Bedeutung. Sie dienen zum einen wie die Orts- oder Stadtaufnahmen als visueller Hintergrund für die Narration oder, genau genommen, unterstützen sie die Beschreibung im Laufe der Erzählung. Als beispielsweise in der zweiten Episode der Off-Erzähler über die im Bürgerkrieg involvierten Städte sowie Orte spricht oder der Historiker Bob Carruthers über den harten, matschigen Winter im Jahr 1642 redet, werden Stadtaufnahmen bzw. Bilder von einer kargen Landschaft und einem von großen Pfützen durchzogenen Weg gezeigt. Auch sind in verschiedenen Einstellungen die gegenwärtigen *Houses Of Parliament* zu sehen, wenn das Parlament im Kontext des 17. Jahrhunderts erwähnt wird. Auf diese Weise wird in der Doku-Serie bis zu einem gewissen Grad eine Verbindung mit der Vergangenheit etabliert. Gleichzeitig wird durch gegenwärtige Bilder im Verlauf der Narration über vergangene Begebenheiten eine Distanz zum Erzählten und daher zu den Geschehnissen des 17. Jahrhunderts aufgebaut. Durch die Bilder aus der Gegenwart und die zum Teil dazwischen auftauchenden Reenactment-Sequenzen mit dem malerischen Filter bleibt auf der Darstellungsebene für den Zuschauer ein bestimmter Abstand zu diesen vergangenen Vorkommnissen gewahrt, sodass der Eindruck von einer – in der Tat – längst zurückliegenden Zeit des 17. Jahrhunderts verstärkt wird.

Mehrere weitere Landschafts- und Naturaufnahmen zielen hingegen darauf ab, metaphorisch erschlossen zu werden. Dabei handelt es sich – wie schon oben angesprochen – um Elaborationen. Zur Illustration von Elaborationen in *The English Civil War* sind besonders die Einstellungen vom wolkenreichen Himmel sowie die Aufnahmen einer kargen Landschaft der zweiten sowie dritten Episode geeignet. Nachdem ein zeitgenössischer Beobachter in der zweiten Folge der Serie auf die Leichen in Bristol eingegangen ist, folgt ein vom Off-Erzähler unkommentiertes Bild mit dunklen Wolken bzw. mit einem sich zusammenbrauenden Unwetter (vgl. 2. Epis. 14:19-27). Ebenfalls taucht im Anschluss an folgenden Kommentar bezüglich der später von den Royalisten gewonnenen Schlacht bei Adwalton Moor eine Einstellung von einem Gewitter vor dunklem Himmel (vgl. 2. Epis. 23:18-24) auf: „In June 1643 came a central moment in the early struggle for the north. The two armies finally met face to face at Adwalton Moor“ (23:07-17). Während der Brief des Zeitzeugen Robert Baillie vom November 1643 zitiert wird, wird außerdem von einem bemitleidenswerten bzw. erbärmlichen Zu-

stand („pitiful condition“) des Landes berichtet. Währenddessen werden Aufnahmen von einer relativ kargen Landschaft mit einem matschigen Pfad gezeigt (vgl. 2. Epis. 28:13-30).⁴

Ähnliche Aufnahmen von einem Gebirge und einem Himmel, an denen dunkle Wolken vorüberziehen, finden sich zudem in der dritten Episode. Solche Einstellungen gebraucht dieser Teil beispielsweise (vgl. 16:20-8, 25:27-42), als der Off-Erzähler auf die Komplotte des Königs bzw. die Gegenkomplotte und auf Charles' I Verantwortung eingeht, den zweiten Bürgerkrieg initiiert zu haben (Robert Whelan: „Incredibly, the king had managed to engineer a second civil war in the country.“ [25:28-33]). Schließlich wird eine Einstellung mit dunklen Wolken, welche die Sonne verdecken, in die Darstellung des Hinrichtungstags des Stuartkönigs (30.01.1649) eingliedert (vgl. 42:52-43:01). Diese Fülle an Beispielen in den zwei Folgen der Doku-Serie, ganz zu schweigen von der Vielzahl der Beispiele in der ersten und vierten Episode, verdeutlicht die Bedeutung der Elaborationen in der Narration von *The English Civil War*. Allgemein beabsichtigt die Doku-Serie wohl mit den gegenwärtigen Himmels-, Landschafts- oder Naturaufnahmen, die Spannungen zwischen beiden Seiten, den Schrecken des Krieges bzw. der einzelnen Auseinandersetzungen, die trostlose Lage (oder Stimmung) im Land während des Krieges oder manche (bedauerlichen) Vorkommnisse sowie die sich abzeichnenden oder ‚zusammenbrauenden‘ Konflikte visuell-metaphorisch zu transportieren. Eine Szene von einem Gewitter vor dunkler Wolkenkulisse vor der anstehenden Darstellung des Krieges zwischen den Schotten und England im Jahr 1651 und der dazu gehörige Kommentar des Off-Erzählers: „The dark clouds of war gathered once more“ (22:40-3), unterstreichen diese Funktion der Naturaufnahmen aus der Gegenwart (vgl. 4. Epis. 22:38-54). Sie gestatten aber zudem eine Interpretation, die auf die Naturalisierung des Bürgerkrieges oder der durch die Kämpfe hervorgerufenen Zustände hinausläuft. Zusammenfassend erzeugen die Rekonstruktionen von längst vergangenen Verhältnissen mit Hilfe der geschilderten Aufnahmen aus der Gegenwart auf der bildlichen Ebene eine Verbindung mit den vergangenen Ereignissen, legen aber zugleich dar, dass es sich um lange zurückliegende Begebenheiten handelt, zu denen man keinen direkten Zugang hat. In Anbetracht dessen besteht die ganze Doku-Serie hindurch der Eindruck von der Vergangenheit als „fremdes Land“.

Der Vollständigkeit halber sei hinzugefügt, dass anscheinend nicht nur die Natur- und Landschaftsaufnahmen Verhältnisse der Vergangenheit metaphorisch bzw. durch Elaborationen übermitteln sollen, denn auch einige Reenactment-Szenen versuchen, Stimmungen und die Auswirkungen des Bürgerkrieges durch bestimmte Elemente bildlich zu veranschaulichen. An dieser Stelle sind zwei aufeinander folgende Reenactment-Szenen aus der zweiten Episode

⁴ Die gleiche Einstellung wird auch nach der Darstellung der vorherigen Schlacht bei Cropredy Bridge präsentiert (vgl. 44:11-20).

besonders prägnant. In diesen Einstellungen sieht der Zuschauer eine Seite eines brennenden Katechismus und eine brennende, im Gras liegende Englandfahne. Dazu sind die nachfolgenden Sätze von Robert Whelan zu vernehmen: „By the end of 1643 the whole of England paid a terrible price for the continuation of an increasingly bitter civil war“ (27:42-50). Das Feuer steht offensichtlich für die mit dem Bürgerkrieg zusammenhängende Zerstörung, während die brennende Englandfahne augenscheinlich das durch die Kämpfe stark in Mitleidenschaft gezogene Land repräsentiert. Eine vergleichbare Szene ist im Zusammenhang mit dem Prozess des Königs auszumachen, da hier der parlamentarische Anwalt John Cook zitiert wird: „He must die and the monarchy must die with him“ (3. Epis. 42:10-13). Gleichzeitig ist in einer Reenactment-Sequenz eine im Gras liegende und gerade in Flammen aufgehende Flagge mit dem königlichen Emblem zu sehen. Die Szene illustriert klar die Absicht der Parlamentarier, den König hinzurichten und die Monarchie zu beenden, und gibt bildlich eine Vorahnung auf das, was folgt.

Wie dargelegt wurde, enthält *The English Civil War* eine ganze Reihe von Aufnahmen der vier Historiker sowie Elaborationen. Daneben sind insgesamt kongruente und komplementäre Text-Bild-Relationen zu verzeichnen. Wenn der Off-Erzähler in den vier Teilen über bestimmte Kämpfe oder die kriegerischen Auseinandersetzungen allgemein referiert, liegt ferner häufig ein engeres Verhältnis zwischen den vorkommenden Reenactment-Sequenzen mit den gegeneinander kämpfenden und aufeinander schießenden Soldaten und dem Gesagten vor. Das ist gerade in der Aufbereitung der großen oder entscheidenden Schlachten im ersten Bürgerkrieg feststellbar. Bei der Präsentation einiger berühmter Primärquellen oder Ansprachen sind teilweise Text-Bild-Korrelationen zu beobachten. Charles' I „Verteidigungsrede“ im Prozess gegen ihn oder Cromwells Rede zur Auflösung des Parlaments in der vierten Episode ragen dabei heraus. Während des Zitierens der Rede des Königs erscheint zuerst ein Portrait von Edward Bower, das passenderweise „King Charles I at his trial“ genannt wird (vgl. 3. Epis. 39:29-50), und danach eine Reenactment-Szene, die schon in *Charles I: The Royal Martyr* verwendet wurde und in der Charles sitzend (und mit Soldaten im Hintergrund) seine Lippen bewegt (vgl. 39:51-40:21). In der letzten Folge der Doku-Serie wird Oliver Cromwells Ansprache folgendermaßen eingeleitet: „[...] Cromwell rose to his feet to speak [...]“ (24:18-20). Fast zeitgleich erhebt sich der Cromwell verkörpernde Schauspieler zwischen ein paar Parlamentariern und setzt zu einer Rede an. Der Zuschauer vernimmt dann die Stimme Graham McTavishs, der die Ansprache rezitiert. Bemerkenswerterweise laufen die verzerrten Reenactment-Sequenzen nicht synchron mit dem Zitieren dieser Reden ab. Es handelt sich also nicht um lupenreine Text-Bild-Korrelationen. Dies kann wieder als Indiz dafür

angesehen werden, dass die längst zurückliegende Vergangenheit nicht perfekt rekonstruierbar ist. Um es allgemeiner zu formulieren, scheint *The English Civil War* bei dem Einsatz von verschiedenen Darstellungsmitteln und Reenactment-Szenen darauf bedacht, die Umstände dieser längst vergangenen Zeit indirekt als etwas nicht komplett Fassbares darzustellen.

Klare Text-Bild-Widersprüche sind in den einzelnen Folgen der Doku-Serie kaum nachweisbar. Wie schon dargelegt wurde, verwendet die Serie Szenen aus der Gegenwart, in welchen man in mehreren Fällen metaphorisch eine Verknüpfung zum Gesagten bilden kann. Trotzdem fällt zum Beispiel eine Sequenz in der dritten Episode auf, da in ihr Landschaftsaufnahmen mit ein paar historischen Gebäuden gezeigt werden und der Off-Erzähler von dem anstehenden Schicksal des Königs bzw. dem Vorhaben vieler Parlamentarier berichtet, Charles I zu exekutieren (vgl. 34:25f.). Die Bilder und der Text stimmen folglich nicht miteinander überein. Größtenteils ist jedoch im Hinblick auf die Text-Bild-Relationen eine Art Kongruenz oder Komplementarität erkennbar. Oftmals werden nämlich Portraits, Zeichnungen, Holzschnitte oder Reenactment-Szenen von bestimmten historischen Figuren oder Lokalitäten präsentiert, während der Off-Erzähler dabei über damit zusammenhängende Sachverhalte oder Begebenheiten spricht, ohne sich auf die Bilder explizit zu beziehen. Dazwischen kommt es, wie oben aufgezeigt wurde, hin und wieder zu Text-Bild-Bestätigungen, denn einige Bilder und der dazugehörige Kommentar – wie in den großen Schlachten des/der Bürgerkriegs/e, bei dem Prozess und der Exekution Charles' I oder bei den Ansprachen Cromwells vor dem Parlament – scheinen durchaus die gerade beschriebenen Sachverhalte visualisieren zu wollen. Ungeachtet dieser Beispiele für eine engere Beziehung zwischen Text und Bild, muss man insgesamt doch überwiegend von einer losen Text-Bild-Relation ausgehen. Im Übrigen werden manche Reenactment-Sequenzen, gegenwärtige Aufnahmen und zeitgenössische Bilder im Laufe der Doku-Serie häufig noch einmal gebraucht. Das ist insbesondere für viele Einstellungen im Kontext von einzelnen Kämpfen oder Schlachten zutreffend. Sie haben folglich einen hohen Wiedererkennungswert und der Gebrauch der gleichen Szenen im Zusammenhang mit der Darstellung der vielen Kämpfe des Bürgerkrieges untermauert nochmals die größtenteils lose Beziehung zwischen dem Text und den Bildern.

Nun soll noch einmal auf die inhaltliche Ebene eingegangen werden. Abgesehen von der Distanz zu den dargestellten Begebenheiten der Vergangenheit, die auf der visuellen Ebene und auch durch andere aufgezeigte Aspekte vermittelt wird, bemüht sich die Doku-Serie anscheinend um eine kritische Einstellung in Bezug auf die Hauptfiguren. Generell stehen Charles I in den ersten drei Teilen, Oliver Cromwell in den letzten beiden Episoden und auch Prince Rupert in der Rekonstruktion des ersten Bürgerkrieges im Mittelpunkt des Interesses.

Die Einstellung sowie die Handlungen des Königs werden kritisch beurteilt. Unter anderem werden sein stur auf Prinzipien pochendes Verhalten, mit dem er Reformen im religiösen sowie im politischen Bereich verhinderte, seine unpopulären Maßnahmen, Arroganz, sein Zögern und seine unklare Haltung auf militärischem Gebiet im Verlauf des ersten Bürgerkrieges, seine Verantwortung für den Ausbruch des zweiten Bürgerkrieges und seine Falschheit oder Doppelzüngigkeit bei den Verhandlungen mit den Parlamentariern herausgestellt. Als er Charles I im Zusammenhang mit der Hinrichtung beurteilt, spricht Peter Gaunt von einem Urteil oder Schicksal, das dieser wegen seiner Verantwortung für die Entstehung des zweiten Bürgerkrieges und vor allen Dingen seiner Falschheit verdient habe. Allerdings hebt *The English Civil War* gegen Ende der dritten Episode den würdigen Auftritt des prinzipientreuen Königs vor dem Gericht hervor.

Sein späterer Gegenspieler Cromwell tritt erst in der dritten Folge genauer in Erscheinung. Ähnlich wie in anderen Dokumentationen über den Bürgerkrieg wird demzufolge darauf verzichtet, schon von Anfang an einen Konflikt zwischen dem König und Cromwell zu konstruieren. Letzterer wird im vierten Teil der Doku-Serie außerdem nicht als **einer seine Macht** teilende oder talentierter Politiker beschrieben, sondern als die politische Macht an sich reißender Alleinherrscher, der paradoxerweise dem Parlament zum Sieg gegen die Royalisten verhalf und neue Maßnahmen durchsetzte, aber im Verlauf seiner Amtszeit als „Vorsitzender“ der Regierung und als Lord Protector mehr Einfluss hatte als ein König und mehrmals das Parlament auflöste. Vielmehr verkörperte der sehr religiöse Cromwell aus Sicht einiger Historiker in der Serie einen fähigen und erfolgreichen Militärführer. Dennoch finden auch die unter seiner Führung geschehenen Gräueltaten in Irland Erwähnung. Nichtsdestotrotz mahnt Jeremy Black an, die Tötung von vielen irischen Verteidigern in Drogheda im Kontext zu betrachten und zu berücksichtigen, dass er keine Frauen und Kinder töten ließ und dass Teile der irischen Bevölkerung bei den Aufständen im Jahr 1641 viele protestantische/englische Siedler töteten. Als sich kurz danach die Narration der Eroberung von Wexford zuwendet, wird außerdem von Peter Gaunt ergänzt, dass Cromwell eine unblutige Besetzung der irischen Stadt anstrebte. Dann wiederum schenkt er der außer Kontrolle geratenen Situation sowie der Massenkonfiszierung und den negativen Bewertungen durch Historiker Beachtung. Letztendlich wirft die Off-Erzählung ein eher negatives Licht auf Cromwells Militäraktionen in Irland. Es wird gleich am Anfang der Darstellung über den Militärzug in Irland an den „Curse of Cromwell“ bzw. den die Zeiten überdauernden schlechten Ruf Cromwells in Irland erinnert. So schließt die Doku-Serie die Rekonstruktion über die Vorkommnisse in Irland mit einem Zitat eines Historikers, der zu einer negativen Einschätzung von

Cromwells Maßnahmen in Irland kommt. Ebenfalls waren seine politischen Änderungen und Reformen, kurzfristig gesehen, nur wenig erfolgreich, da nach der von ihm und seinem Sohn Richard etablierten Commonwealth die Wiedereinführung der Monarchie unter Charles II folgte. Dennoch legten sie letztlich den Grundstein für den nachhaltigen Wandel der englischen Politik und die spätere Macht des britischen Imperiums.

Im Gegensatz zu anderen Dokumentationen über die Bürgerkriegszeit steht *The English Civil War* viel Zeit für eine minutiöse Präsentation der historischen Vorkommnisse der frühen Neuzeit zur Verfügung. Detailreich gibt die vierteilige Dokumentation einen Überblick über die Entstehung und den Ablauf des ersten Bürgerkrieges. Sie befasst sich zudem mit äußerst relevanten Aspekten im Hinblick auf die sich gegenüberstehenden Parteien und die Umstände des Krieges. Daneben werden eine Menge historischer Personen vorgestellt. Zusätzlich werden das Zustandekommen und die Entwicklung des zweiten Bürgerkrieges beleuchtet. Im Unterschied zu einigen anderen Dokumentarfilmen widmet sich die Doku-Serie ebenfalls der Darstellung der Kriege gegen Irland und Schottland nach der Hinrichtung des Königs sowie der Zeit von Cromwells Commonwealth. Dieser ausgiebige Überblick mit all seinen Facetten wird offensichtlich durch die zur Verfügung stehende Zeit ermöglicht.

Erwähnenswert sind darüber hinaus die zahlreichen Reenactment-Szenen mit englischen oder manchmal auch schottischen Flaggen. Auf diese Weise betont die Doku-Serie auf visueller Ebene, dass der Schwerpunkt primär auf der Geschichte Englands in dieser Zeit liegt, wobei auch die anderen in den Bürgerkrieg involvierten Länder wie Schottland zeitweilig Berücksichtigung finden. Der Titel dieser historischen Rekonstruktion allein verdeutlicht den Fokus auf England. Aufgrund von Elementen auf visueller wie auf inhaltlicher Ebene wird ohnehin die Bedeutung dieser Zeit für das englische kollektive Gedächtnis unterstrichen. Das belegen die Vielzahl der gegenwärtigen Aufnahmen von historischen Gebäuden und Schauplätzen des Bürgerkrieges sowie die gezeigten remedialisierten Bilder und Portraits der Persönlichkeiten sowie der Ereignisse. Besonders die gegenwärtigen Aufnahmen von den Schauplätzen der drei großen Schlachten mit den jeweiligen Gedenksteinen sind an dieser Stelle nennenswert. Diese zum Teil bedeutenden remedialisierten Portraits und die Bilder der historischen Schauplätze aus der Gegenwart dienen in erster Linie als Hintergrund für die Off-Erzählung. Durch sie verfestigt sich allerdings der Eindruck von der Zeit des Bürgerkrieges als längst zurückliegende und nicht direkt völlig klar zu fassende Vergangenheit.

5.5.2. Ein Blick auf die Erzählstruktur

Schnell wird von Robert Whelan die Besonderheit des Bürgerkrieges verdeutlicht. In diesem Zusammenhang hört man vom Off-Erzähler klassische Sätze wie: „Ultimately, no corner of the British Isles was left untouched by a bloody and tragic war that set brother against brother and father against son“ (1. Epis. 02:28-39). Außerdem lässt *The English Civil War* in der ersten Episode den Zeitzeugen Edmund Verney seinen Schmerz ausdrücken. Er beklagte sich in einem Brief an seinen Bruder über die Situation, dass sie sich als Feinde gegenüberstehen würden (vgl. 1. Epis. 02:50-03:09). Des Weiteren wird – wie in einigen anderen Dokumentationen – über das Aufeinandertreffen der zwei alten Freunde Waller und Hopton informiert. In einem remedialisierten Brief beklagte Waller auch diesen Umstand. Mit diesen in die Gesamterzählung eingefügten Einzelschicksalen wird der Rezipient durchaus emotional angesprochen, denn sie illustrieren die Bitterkeit und die schrecklichen sowie traurigen Konsequenzen des Bürgerkrieges. Die oft präsentierten Reenactment-Szenen von auf dem Feld liegenden Leichen fördern ebenfalls diesen Eindruck. Bereits in der die Hinrichtung des Königs thematisierenden und mit tragisch-sphärischen Klängen auf Gesangsbasis unterlegten Einangssequenz der Doku-Serie ist diese Tendenz für den Rezipienten absehbar. Entsprechend wird vom Off-Erzähler zur Hinrichtung folgender prägnanter Satz gesagt: „It was the final, melancholy episode in one of Britain’s saddest stories“ (00:22-26). Die Doku-Serie erzählt demzufolge eine der traurigsten Geschichten Britanniens, was wenig später der Historiker Jeremy Black mit der Aussage stützt, dass die Geschehnisse des Bürgerkrieges auf mehrfache Weise die traumatischsten Ereignisse in der englischen Geschichte waren, weil sich Nachbarn und Landsmänner gegenseitig umbrachten (vgl. 03:17-39). Auch im weiteren Verlauf nutzt *The English Civil War* des Öfteren Mittel, um der Narration eine dramatische oder emotionale Note zu verleihen.

Wenig überraschend ist die Verwendung von Hintergrundmusik zur Untermalung der Narration. Häufig ist ein Trommelwirbel zu vernehmen, der meistens eine kriegerische Auseinandersetzung ankündigt. Vor einem sich ereignenden Kampf oder in anderen Momenten hört man einige Male auch Stakkatomusik bzw. kurze Akkorde oder schnelle Rhythmen. Während der großen Schlachten bei Edgehill, Marston Moor oder Naseby lässt die Dokumentation hingegen Konzertmusik erklingen. Bei manchen tragischen Vorkommnissen werden dann Spährenklänge, sphärische bzw. getragene Musik (teilweise auf der Basis von Gesang) und/oder eine tief klingende Bratschenmusik gespielt. Zuweilen werden einige Szenen außerdem mit Flötenspiel sowie Bläsermusik untermalt.

Im Unterschied zu den anderen Dokumentarfilmen über den Bürgerkrieg fügt die Doku-Serie an einigen Stellen der Narration noch einige schon angesprochene Reenactment-Szenen ein, in denen entweder ein Helm im Gras liegt, ein frühneuzeitlicher Soldat mit dem Rücken zur Kamera auf dem Boden sitzt oder diese Person einen Säbel in den Boden steckt. Sie tauchen in allen vier Episoden zwischendurch auf. Nie kann man dabei das Gesicht des Soldaten eindeutig sehen. Der Helm und der Säbel scheinen metonymisch die kämpferischen Auseinandersetzungen zwischen den Parlamentariern und den Royalisten zu symbolisieren und der Soldat steht vielleicht für die jeweils involvierten Personen im Bürgerkrieg. Zu Beginn der ersten Episode deutet der aufrecht stehende Helm im Gras auf den sich anbahnenden Bürgerkrieg hin (vgl. 01:30-40). Der Helm befindet sich auf einem mit langem Gras bewachsenen Hügel und nachdem die Kamera sich nach oben bewegt hat, entdeckt man unterhalb des Hügel eine Fläche mit weidenden Kühen. Wenn man die darauf folgenden Szenen hinzuzieht, ist es möglich, diese Szene als eine Art Vorausdeutung auf den bald beginnenden Bürgerkrieg zu betrachten, der in die idyllische Landschaft einbrechen wird. Die nachfolgenden Szenen bestehen interessanterweise aus Landschafts-/Naturaufnahmen der Gegenwart (vgl. 01:41-02:04). Sie strahlen etwas Idyllisches sowie Friedliches aus. Daher sind die Ausführungen des Off-Erzählers passend: „During the early years of the 17th century, the quite shires and peaceful towns of England enjoyed a long period of peace that was finally shattered by the unparalleled conflict that burst fully into life during 1642“ (01:49-02:05). Anschließend werden schnell geschnittene Reenactment-Szenen von schießenden und kämpfenden frühneuzeitlichen Soldaten präsentiert. Aufgrund der Landschaftsaufnahmen aus der Gegenwart gewinnt der Rezipient wahrscheinlich den Eindruck einer idyllischen und friedlichen Atmosphäre. Wegen der plötzlichen Darstellung der kriegerischen Reenactment-Szenen und des Wechsels der Darstellungsebene ist dieses Schema nicht mehr aufrechtzuerhalten. Mit Hilfe dieses schnellen Wechsels auf der Darstellungsebene wird demnach der Einbruch des Bürgerkrieges in die friedvolle Atmosphäre vor Augen geführt. Hier handelt es sich um ein Ereignis auf der Darstellungsebene, das außerdem der Rezipient nachvollzieht. Damit setzen diese Anfangsszenen der Doku-Serie möglicherweise das um, was die Reenactment-Szene mit dem Helm im langen Gras vielleicht implizieren möchte. Allerdings muss angemerkt werden, dass dieses Ereignis auf der Darstellungsebene bloß eine anfängliche Vorwegnahme des in der Doku-Serie behandelten Themas ist und damit einen groben Orientierungsüberblick zum Einstieg bietet. Die besonderen Reenactment-Sequenzen, die metonymisch etwas abbilden, fungieren aber als die Narration unterstützende Bestandteile. Im nächsten Absatz werden daher auch weitere Szenen dieser Art betrachtet.

Als der Off-Erzähler darlegt, dass Charles I und seine Unterstützer durch ihren Widerstand gegenüber Veränderungen von den reformorientierten Menschen in England als Feinde angesehen wurden, wird von dem namenlosen und nicht genau erkennbaren Soldaten ein Säbel in den Boden gesteckt (vgl. 1. Epis. 14:55-15:07). Diese Szene drückt bildlich den sich zuspitzenden Konflikt zwischen beiden Parteien aus und manifestiert ihn mit dem im Gras steckenden Säbel geradezu. Kurz bevor sich die Narration dem Ausbruch des Bürgerkriegs zuwendet und die Dokumentation außerdem über den nicht gewährten Einlass des Königs in Hull informiert, folgt gegen Ende der ersten Episode noch eine dieser Reenactment-Szenen, in der noch von einer potentiellen Aussöhnung die Rede ist, aber danach auch die vom König abgeschmetterte Bitte des Parlamentes bezüglich der temporären Kontrolle der Miliz Erwähnung findet (vgl. 39:56-40:23). Zuerst fängt die nach unten schwenkende Kamera den im Boden steckenden Säbel sowie den dort liegenden Helm ein. In der anschließenden Szene lehnt der Säbel vor einer Holzwand und ein Soldat sitzt anscheinend wartend mit dem Rücken zur Kamera vor einem Holzgebäude. Die Sequenz endet mit einer Szene, in der eine Hand den Säbel zieht. Gerade in der letzten Szene wird durch das Säbelziehen der nun beginnende Bürgerkrieg bildlich übermittelt. In der zweiten Episode sieht man schließlich in einer Reenactment-Szene dieser Art nochmals, wie eine Hand einen Säbel hervorholt und die andere Hand die Klinge berührt, während Robert Whelan im Zusammenhang mit der Anfangsphase des ersten Bürgerkrieges dazu kommentiert: „The first opportunity to strike a meaningful, strategic blow fell to the Royalists“ (09:35-43). Somit versinnbildlicht die Einstellung die Gelegenheit des ersten bedeutungsvollen und strategischen Schlags. Die anderen in der zweiten Episode vorkommenden Sequenzen mit dem wartenden Soldaten oder dem Helm bzw. dem Säbel erfüllen in erster Linie den Zweck der bildlichen Untermalung zur Darstellung des ersten Bürgerkrieges. Jedoch ist zusätzlich ein Blick auf die in der dritten und vierten Folge gezeigten Sequenzen lohnenswert. Im Verlauf der Folge tritt nämlich ein weiteres Mal der sich vor einem kleinen Holzgebäude befindende Soldat in Erscheinung, der erneut mit dem Rücken zur Kamera dasitzt und sich den Helm abnimmt. Diese Szene wird in der dritten Episode bei der Präsentation des Endes des ersten Bürgerkrieges gezeigt (vgl. 16:03-20), während im letzten Teil in dieser erneut gezeigten Szene angekündigt wird, dass Cromwell sich nach den erfolgreichen Schlachten gegen die schottischen Truppen nun nicht mehr mit militärischen, sondern mit andersartigen (politischen) Kämpfen auseinandersetzen musste (vgl. 22:11-24). Der abgesetzte Helm kann daher als Symbol für das Ende der größeren Kampfhandlungen nach dem ersten Bürgerkrieg (1646) und die erfolgreichen Feldzüge Cromwells gegen Schottland interpretiert werden. Somit repräsentieren der anonyme Soldat sowie der Helm und der

Säbel metonymisch die im Krieg involvierten Personen, den sich aufbauenden und vollziehenden Konflikt zwischen den beiden Fraktionen sowie bestimmte Handlungen, die bildlich übermittelt und/oder vorausgedeutet werden. Sie sind aus diesem Grund auffällige narrative Komponenten in der Doku-Serie und in gewisser Weise mit den oben ausführlich diskutierten Natur- bzw. Landschaftsaufnahmen aus der Gegenwart vergleichbar.

Doch nicht ausschließlich durch die Reenactment-Sequenzen mit dem anonymen Soldaten oder durch die gegenwärtigen Naturaufnahmen werden spezielle Momente, Stimmungen oder Atmosphären der Bürgerkriege bildlich transportiert. Gleiches geschieht durch Überblendungen von zwei verschiedenen Szenen, manche Reenactment-Einstellungen mit dem malerischen Filter und die gegenwärtigen Aufnahmen von dem geschmiedeten Eisen. Die Überblendungen finden sich relativ häufig in der ersten Episode.

Die Erzählstruktur ähnelt in manchen Bereichen zu Beginn der Narration der Dokumentation *The English Civil Wars*. Zwar werden die verschiedenen Sachverhalte in der vorliegenden Doku-Serie detaillierter untersucht und von den Experten kommentiert. Zum Beispiel nennt Peter Gaunt an einer Stelle das „britische Problem“ oder „the problem of multiple kingdoms“. Doch behält die erste Episode generell die Erklärungsmethoden von *The English Civil Wars* bei, so dass die Ursachen wieder von der Off-Erzählung in einem „unterbrochenen Evolutionsprozess“ gesucht werden. Bereits der Verweis auf die angeblich friedliche Zeit vor dem Ausbruch des Bürgerkrieges ganz zu Anfang ist ein klares Zeichen für die Beibehaltung der Argumentationsstruktur. Ebenfalls die Darstellung der zwei sich bildenden semantischen Räume lehnt sich an den erwähnten Dokumentarfilm an. Zum einen repräsentiert der royalistische Raum Prinzipientreue sowie etwas Unflexibles und Bewahrendes. Zum anderen vermittelt die Repräsentation des parlamentarischen Raumes eine Orientierung hin zur Reform. Somit wird trotz der detaillierten Ausführungen an dem traditionellen Schema festgehalten.

Bei der Darstellung des Krieges werden durchaus Ereignisse auf der Darstellungsebene präsentiert, wobei die drei Hauptschlachten bei Edgehill, Marston Moor und Naseby eine besondere Betonung erhalten. Traditionell erscheint Edgehill als erstes großes Gefecht, während Marston Moor den Wendepunkt markiert und Naseby die entscheidende Schlacht repräsentiert. Dem zweiten Bürgerkrieg wird im Vergleich zum ersten verhältnismäßig wenig Zeit eingeräumt. Traditionsgemäß erweisen sich in der Darstellung die Verurteilung und Hinrichtung des Königs als eine bedeutende Grenzüberschreitung von Seiten des parlamentarischen Raumes. Auf dieses Ereignis scheint die Darstellung am Anfang auch hinauszulaufen. Als gegen Ende der dritten Episode diese Tilgung des Hauptrepräsentanten des königlichen Raumes thematisiert wird, ist das zwar nicht der Endpunkt der Narration. Doch dieses bedeutende

Ereignis bildet wohl eine Art Verknüpfungspunkt, was man auch am Titel der vierten Episode „The Shadow of the Scaffold“ erkennen kann. Trotzdem fokussiert sich die vierte Episode auf die Erfolge Cromwells und die besonderen Geschehnisse/Ereignisse (wie die Auflösung des Rumpfparlaments durch ihn) während seiner Regentschaft. Das ranghöchste Ereignis ist aber allein schon aufgrund der aufgewendeten Zeit das Meta-Ereignis des ersten Bürgerkrieges.

5.6. Civil War: Eine von Tristram Hunt geführte Reise durch die Bürgerkriegszeit

Der von Tristram Hunt präsentierte Doku-Vierteiler *Civil War* aus dem Jahr 2007 beleuchtet die Zeit des Bürgerkrieges in Großbritannien (1642-1649), ohne dabei auf England fixiert zu sein. Es wird in vier Episoden hervorgehoben, dass die Ursachen des bewaffneten Konflikts in den drei „Königreichen“ lagen und auch der Krieg selbst in den drei Ländern stattfand. Dieser Aspekt wird außerdem schon im schlichten Titel der von The Open University produzierten Doku-Serie angedeutet, denn durch die Weglassung eines weiteren Adjektivs suggeriert *Civil War*, dass der Fokus nicht allein auf England oder ein bestimmtes Land gerichtet wird. Demgemäß wechselt die Doku-Serie in den einzelnen Episoden immer wieder die Perspektive von einem der drei Königreiche zum nächsten. Allein diese Sachverhalte deuten schon darauf hin, dass auf das britische Problem Bezug genommen wird und möglicherweise ein von den *revisionists* inspiriertes erinnerungskulturelles Schema Verwendung findet. Neben diesem Perspektivenwechsel zeigt *Civil War* abwechselnd Reenactment-Szenen und Sequenzen mit dem Historiker Tristram Hunt an bestimmten Orten der Gegenwart, historischen Schauplätzen oder während der Fahrt zu bedeutenden Lokalitäten. Hunt führt durch die einzelnen Episoden und übernimmt außerdem den extradiegetischen Off-Kommentar in den Reenactment-Szenen. In seiner Rolle als heterodiegetischer Erzähler ähnelt Hunt generell Schama oder Starkey. Im Laufe der Doku-Serie wird daneben größtenteils auf zeitgenössische remedialisierte Bilder verzichtet. Darüber hinaus hält Hunt in einigen Situationen kleine Bildnisse bekannter Persönlichkeiten in die Kamera, wenn beispielsweise die dargestellte Person zur Sprache kommt.

Es herrschen größtenteils kongruente und komplementäre Text-Bild-Relationen in den vier Episoden. Während Hunt über einen Themenkomplex oder ein spezielles Geschehen referiert, befindet er sich meistens an einem passenden Ort oder auf dem Weg dorthin. Während er zum Beispiel über die berühmten Schlachten bei Edgehill, Marston Moor und Naseby erzählt, befindet er sich an den jeweiligen Schauplätzen dieser Gefechte oder steht vor den Houses of Parliament in London, als er auf die Einberufung des Parlaments durch den König eingeht (vgl. 1. Epis. 0:19:48-50). Im Hinblick auf die Reenactment-Szenen sind häufig enge Text-Bild-Verbindungen festzustellen.¹ Wie in den meisten in dieser Dissertation analysierten Dokumentationen bleibt die einzig ernstzunehmende Sprechrolle in dieser Doku-Serie dem Erzähler vorbehalten, während die Schauspieler keine verbürgten Primärquellen bzw. länge-

¹ Mit anderen Worten steht das Gesagte des Erzählers Hunt zwischen und während den Szenen vorwiegend in einer kongruenten und komplementären Beziehung mit den präsentierten historischen Rekonstruktionen.

ren Passagen vortragen und man nur manchmal von ihnen einige Wörter oder Sätze vernehmen kann.

Komplementarität in einer Text-Bild-Beziehung kann exemplarisch an einer Reenactment-Sequenz in der zweiten Episode erläutert werden, da sich die gezeigten Bilder und der Kommentar Hunts auf inhaltlicher Ebene während sowie zwischen den Szenen gegenseitig ergänzen.² Die Sequenz ist in eine längere Szene mit Hunt integriert und zeigt das zufrieden wirkende Königspaar gemeinsam tanzend in einem Garten in Oxford – dem Hauptquartier des Königs im Bürgerkrieg (vgl. 0:21:47-22:34). Während Hunt an bestimmten älteren Gebäuden in Oxford vorbeigeht, erwähnt er beispielsweise, dass Silber des Colleges eingeschmolzen wurde, um die königlichen Ausschweifungen in Oxford zu gewährleisten. Die Rekonstruktionen mit dem Königspaar gestatten durchaus Assoziationen mit „high living“ (0:22:25-6) und geben zudem Einblicke in das abgehobene Leben am Königshof, was mit Charles I verbunden werden kann. Hier wird ferner ein Gegensatz zum puritanischen London erkennbar. Hunt verbalisiert diesen Gegensatz in dem nachfolgenden Satz: „Anyone who was anyone fled Puritan London and headed down to Oxford“ (0:21:58-22:02). Im Zusammenhang mit der oft vorkommenden Kongruenz sind die Szenen bezüglich der bereits erwähnten Schlachten besonders anschaulich. Immer wieder werden zwischen der Präsentation Aufnahmen von gegeneinander kämpfenden frühneuzeitlichen Soldaten dargestellt, die aufeinander schießen, zustürmen oder zureiten. Die nachgestellten Kampfszenen scheinen dabei die Ausführungen des Erzählers visuell zu unterstützen. Zu Beginn der Gefechte bei Marston Moor äußert Hunt zum Beispiel Folgendes: „Cromwell caught the Cavaliers totally by surprise. They scrambled to remount, but had barely got moving as the *Ironsides* [i. e. Cromwell’s army] reached them. Parliamentarian and Royalist cavalry mend together in a clash of steel [...]“ (3. Episode 0:04:52-5:10). Währenddessen werden unter anderem hastig auf ihre Pferde steigende Soldaten und ein mit gezogenem Säbel reitender Soldat im Dämmerlicht gezeigt. Anschließend erkennt man zwei mit Säbeln gegeneinander kämpfende berittene Soldaten. Zwischendurch sieht der Zuschauer den diese Kriegsgeschehen schildernden Hunt vor einem nächtlichen Lagerfeuer. Wegen dieser Atmosphäre, der intensiven Reenactment-Gefechtssequenzen in der Finsternis sowie der gestenreichen, anschaulichen und ausdrucksstarken Erzählweise des Historikers wird der Bericht über die Schlacht bei Marston Moor zu einer lebhaften, spannenden und einprägsamen Narration. Aufgrund dessen generiert die Doku-Serie ein Ereignis auf der

² Es muss hinzugefügt werden, dass Hunt sich in seinem Kommentar unter anderem auf Charles I bezieht und er in den Szenen zu sehen ist. Das Benennen einer Bildkomponente oder das Abbilden einer Textkomponente entspricht aber der kongruenten Text-Bild-Beziehung. Ohnehin sind komplementäre und kongruente Text-Bild-Relationen oft nicht klar voneinander zu trennen. Die im Folgenden beschriebene Szene weist aber größtenteils einen komplementären Charakter auf.

Darstellungsebene. Das trifft außerdem auch zu einem gewissen Grad auf die Darstellungen der anderen „großen“ Schlachten zu. Im Sinne der doppelten Logik der Remediation generieren diese historischen Rekonstruktionen zusammen mit Hunts Erzählweise Authentizitätssignale und vor allem ein Gefühl der Unmittelbarkeit. Zum Beispiel durch den Off-Kommentar in den Reenactment-Szenen oder den ständigen Wechsel zwischen gegenwärtigen Aufnahmen mit Hunt und den nachgestellten Sequenzen kommt jedoch auch immer die Medialität zum Ausdruck, was den Grad der Unmittelbarkeit abschwächt.

Der Erzählstil Hunts ist ohnehin bemerkenswert. Der Historiker wirkt durch seine Gesten sowie seine intensive, anschauliche, dramatische und prägnante Erzählweise sehr dynamisch. Aus diesem Grund baut sich auch keine Distanz zwischen ihm und dem Rezipienten auf, der mit Hilfe der historischen Rekonstruktionen und des Erzählstils in die Narration der Doku-Serie hineinversetzt wird. Bereits die erste Sequenz mit Hunt ist diesbezüglich erwähnenswert. Bei dieser Abfolge von Szenen wird er in Alltagskleidung an einem Strand gefilmt, während er aus dem Off kurz etwas Allgemeines über den Bürgerkrieg und seine Bedeutung berichtet. In der nächsten Einstellung, die von einer Reihe Reenactment-Sequenzen unterbrochen wird, sitzt Hunt mit dem Rücken zu einer Fläche von Strandhafer auf dem Sandboden und redet direkt in die Kamera. Hierbei macht er insbesondere auf den Einfluss der Religionskonflikte in dem Bürgerkrieg, der ganz Britannien einschließlich Irland betraf, aufmerksam und bettet die Geschehnisse auf den britischen Inseln in einen europäischen Kontext ein. Dabei rammt er ein von ihm aus Treibholz angefertigtes Kreuz in den Boden, nachdem er die Religion als den Auslöser der Krise benannt hat. Diese Aspekte sind ein Vorgeschmack auf Hunts ausdrucksstarke sowie gestenreiche Erzählweise. Folglich ist ein Unterschied zu David Starkey und auch zu Simon Schama auszumachen. Starkey und Schama sind während ihrer Präsentation nicht selten in Bewegung und neigen auch zu einem performativen Auftreten. Beide zeichnet darüber hinaus eine seriöse Präsenz sowie Abgeklärtheit aus. Hunts Darstellungsweise vermittelt im Vergleich oft etwas Energisches, was jedoch nicht bei jedem Auftritt zu erkennen ist, da er manchmal kaum gestikulierend vor der Kamera erscheint. Seine Präsentationsweise ist insgesamt extrovertierter als die der beiden anderen Historiker, obwohl auch durch seine legere Kleidung die Differenz zu Starkey viel größer zu sein scheint als zu Schama, der in *A History of Britain* oftmals in Alltagskleidung auftritt. Indem Hunt wie zum Beispiel auch Schama Bezüge zur Gegenwart herstellt, involviert er den Zuschauer in seine Narration über diese für ihn wichtigste Episode der britischen Geschichte und impliziert eine Verbindung zwischen Damals und Heute. Trotzdem strahlt Hunt mit seiner zusammenhän-

genden Erzählung eindeutig Kompetenz bezogen auf die Thematik des Bürgerkrieges sowie die entsprechende Periode aus.

Weitere wichtige Komponenten bei der Repräsentation der Bürgerkriegszeit in den drei Königreichen sind die (Hintergrund-)Musik und die Soundeffekte. In den Szenen vor dem Intro ist elektronisch **aufgearbeitete** Musik mit (leisem) Trommelwirbel wahrzunehmen. Dazwischen vernimmt der Zuschauer peitschende Geräusche. Sie sind durchaus auf die dazugehörigen Bilder abgestimmt, was zum Beispiel während der Anfangssequenz der ersten Episode deutlich wird. Als nämlich einer der Männer, die gegen die königlichen Reformen in der protestantischen Church of England protestierten und deshalb verstümmelt wurden, von einem der Soldaten von hinten gestoßen wird, ist ein peitschendes Geräusch zu hören. Solch eine Hintergrundmusik und die Soundeffekte setzt die Doku-Serie für die akustische Untermauerung und zur Unterstützung der dramatischen Vorkommnisse in solchen Sequenzen ein. Schon das Intro mit seiner getragenen Trauermusik/Melodie und seinen klassischen Molltönen unterstreicht den tragischen Charakter des Bürgerkrieges in den drei Königreichen. Immer wieder eingespielte Trommelwirbel oder der Horndauerton sowie die Streichermusik, die Cello-melodie oder die Spährenklänge werden anscheinend eingesetzt, um Spannung aufzubauen. Besonders durch den Trommelwirbel wird öfters ein Gefahrenmoment angedeutet. Das scheint in einer Dokumentationsreihe mit vielen Gefechtsszenen durchaus passend zu sein. Allgemein kann man wohl von einer komponierten Filmmusik sprechen, die auf die historischen Rekonstruktionen und die anderen Bilder in der Doku-Serie zugeschnitten ist.

Viele Reenactment-Szenen bekommen durch die extradiegetische Musik eine atmosphärische Dichte. Daher sorgt nicht nur Tristram Hunts intensive Erzählweise für einen Spannungsaufbau und einen mitreißenden Effekt, sondern auch die musikalische Untermauerung. Zusätzlich wird mit Hilfe der Hintergrundmusik bestimmten Aspekten und Personen eine spezielle Aura gegeben. Das ist beispielsweise der Fall, wenn die erste Episode der Doku-Reihe sich Charles „Kirchenpolitik“ annähert oder im Laufe der dritten Episode Oliver Cromwell näher vorgestellt wird. In diesen Sequenzen ertönt nämlich eine Orgelmusik. Aufgrund der Betonung des Zeremoniellen in den Kirchenreformen des Königs erscheint die Orgelmusik in diesem Zusammenhang durchaus passend. Bei der näheren Vorstellung Cromwells ist sie ebenfalls angebracht, weil es um seine Herkunft und seine Glaubensvorstellung geht. In einer Szene, in der er eine Rüstung trägt, verleihen ihm diese Orgelklänge außerdem etwas Erhabenes. Neben Hunts' Erzählweise, der Musik und den Soundeffekten erzeugen die historischen Rekonstruktionen selbst eine besondere Atmosphäre. An dieser Stelle sind unter anderem die intensiven Schlachtszenen, die Einstellungen von den toten oder niederfallenden

Soldaten, die Aufnahmen von den sich fortbewegenden Truppen, die Szenen mit streitenden Parlamentariern und den jeweiligen Hauptcharakteren (wie z. B. der häufig mit angespanntem Gesicht auftretende König) oder die Sequenzen von den blutigen Konflikten zwischen den Protestanten und Katholiken in Irland nennenswert. Sie alle sind zusammen mit den anderen Punkten für die Dramatisierung der Darstellung unentbehrlich. Zur Dramatisierung tragen ebenso Tristram Hunt und sein Erzählstil in den Szenen aus der Gegenwart bei. Insgesamt gelingt es der Doku-Serie mit diesen Mitteln und dem ständigen Wechsel zwischen gegenwärtigen Aufnahmen mit Hunt sowie den Reenactment-Szenen einen Einblick in die Vergangenheit zu ermöglichen, das Gezeigte zu dramatisieren oder in manchen Fällen sogar eine Unmittelbarkeit herzustellen, um gleichzeitig die Medialität der Darstellung und die Situiertheit in der Gegenwart zu betonen.

Trotzdem ist die Ebene der Bildungs- oder der Informationsvermittlung in der gesamten Doku-Serie und insbesondere in den Sequenzen mit Hunt oder auch in seinen Off-Kommentaren nicht zu vernachlässigen. Auf den ersten Blick ist das in dieser von der Open University produzierten und von einem Akademiker wie Hunt präsentierten Doku-Reihe nicht besonders verwunderlich. Einige Male liegen vor ihm Karten von Europa bzw. den britischen Inseln, mit denen er zum Beispiel versucht, den Konflikt in den europäischen Kontext einzubetten, die Truppenbewegungen zu illustrieren und die jeweiligen Gefechtsgebiete aufzuzeigen. Sie haben demnach vor allem einen illustrativen Charakter. Zudem wird durch diese Karten suggeriert, dass man hinsichtlich des Bürgerkrieges die europäische Dimension nicht außer Acht lassen und man sich ebenfalls nicht allein auf England beschränken darf. Des Weiteren ist sein Besuch in einem Friseursalon eine erwähnenswerte Szene. Dort werden von ihm die Begriffe *Roundheads* und *Cavaliers* bzw. die Spitznamen der Parlamentarier und Royalisten erklärt. Während der Begriff *Cavaliers* auf die spanischen Reiter/Soldaten bzw. auf die militantesten Kämpfer des Katholizismus zurückgeht und damit soviel wie „Unterdrücker der protestantischen Sache“ bedeutete, hängt die Bezeichnung *Roundheads* mit dem angeblich runden Kopf und den kurzen Haaren der Parlamentarier zusammen. Die Verbindung mit dem Friseursalon kann folglich aufgrund der Erklärung des Begriffs *Roundheads* hergestellt werden. Manchmal unternimmt die Doku-Serie also den Versuch, Gegebenheiten der Frühen Neuzeit in einem metaphorischen und moderneren Zusammenhang zu erläutern. Ohnehin erweckt die vierteilige Doku-Reihe mehrmals den Eindruck, Linien von der Vergangenheit bis in die Gegenwart zu ziehen oder moderne/gegenwärtige Entwicklungen auf die Zeit des Bürgerkrieges zurückzuführen, was einer Tendenz der Whig-Interpretation der Geschichte gleichkommt. Diese Vorstellung wird nicht allein durch Hunts Aufsuchen von historischen Schau-

plätzen erzeugt. Es ist jedoch bezeichnend, dass er beispielsweise in der zweiten Episode den protestantischen Oraniermarsch besucht und sich einmal vor einem Stacheldrahtzaun mit einer Kirche im Hintergrund befindet. Hiermit möchte er die Jahrhunderte andauernde protestantische Tradition und den noch immer existenten sowie bis in die Frühe Neuzeit zurückreichenden Konflikt zwischen Katholiken und Protestanten verdeutlichen. In einer seiner Aussagen bei der Oranierzeremonie gibt er sogar an, dass einige der Teilnehmer direkte Nachfahren der von James I angesiedelten Protestanten sind (vgl. 0:03:10-7). Nachdem in Reenactment-Szenen der grausame Überfall von Teilen der katholischen Bevölkerung auf die Protestanten in Irland und das Massaker am River Bann dargestellt worden sind, bemerkt Hunt im Off bezeichnenderweise: „The Portadown Massacre is still part of the memory of Ulster. The troubles of the 1640s are part of today’s troubles” (2. Episode 0:01:35-44). Damit wird auf ein kollektives Gedächtnis der protestantischen Bevölkerung in Nordirland hingewiesen.

Darüber hinaus greift *Civil War* ein wichtiges Merkmal des kollektiven Gedächtnisses, den Gegenwartsbezug, auf. Das wird schon zu Beginn der ersten Episode von Hunt angedeutet: „I’m going to take you on a journey into the Civil War³, one of the darkest [and] bloodiest episodes in our history [...]. As a historian, it’s a time I’m fascinated by because it’s left a legacy that still marks us today” (0:01:26-53). Demgemäß ist es seine Intention, den direkt angesprochenen Zuschauer auf eine Art Zeitreise in den Bürgerkrieg mitzunehmen, der Spuren hinterlassen hat. Laut Hunt ist zum Beispiel die von Cromwell etablierte und diszipliniert agierende New Model Army eine Vorform der heutigen Armee. Um diese behauptete Parallele zu visualisieren, folgen im dritten Teil der Serie auf Aufnahmen von frühneuzeitlichen Soldaten, die sich mit Musketen den Weg durch einen Wald bahnen, gegenwärtige Einstellungen von Hunt und Soldaten in modernen Tarnanzügen, die ebenfalls durch einen Wald schleichen und mit modernen Schnellfeuergewehren ausgestattet sind. Des Weiteren macht die vierte Episode der Doku-Reihe in den Debatten der Armee (d. h. die Armeegeneräle vs. die Levelers) um die Zukunft des Landes den Beginn des englischen Sozialismus aus. Obwohl die Serie häufig versucht, die Vergangenheit in einer zusammenhängenden Erzählung aufzubereiten und ebenfalls den Versuch unternimmt, die damalige Zeit für den Rezipienten des 21. Jahrhunderts zu „übersetzen“, werden historische bzw. frühneuzeitliche Entwicklungen in einigen Fällen aus Sicht der Gegenwart interpretiert. Wie bereits erwähnt, ist dies eine Vorgehensweise, die der Whig-Interpretation der Geschichte zugeschrieben wird. Ob eine solche Tendenz auf den Gebrauch eines entsprechenden erinnerungskulturellen Schemas schließen lässt, soll hier nicht geklärt werden. Am Ende betont Hunt in einer von mehreren Reenact-

³ Hier werden ausnahmsweise Großbuchstaben verwendet, da es sich um die Eröffnungssequenz handelt.

ment-Szenen unterbrochenen Sequenz an einem britischen Strand die Bedeutung des Bürgerkrieges für die Geschichte der britischen Inseln, für die Gegenwart und auch für die anderen Länder der Erde:

In an era of devolution and self-government England, Scotland and Ireland are once again debating the precise nature of the relationship between them. At a time of growing republicanism the legitimacy of monarchy is being called into question once more. And the basis for electoral franchise, the principle of religious toleration, the ideal of socialism all appear for the first time during the revolutionary frenzy of the 1640s. These ideas profoundly influenced the history of the British state over the following centuries, but they also went abroad. The debates and ideas of the civil war can be seen at work across the world and that's why it remains the most fascinating period of our [...] history. (0:27:11-28:03)

Nach Hunts persönlicher Meinung haben bestimmte Ideen, Konzepte, Prinzipien und Debatten, die in der Zeit des Bürgerkrieges auftauchten, die Geschichte Britanniens und der Welt bis zum heutigen Tag beeinflusst und sind demnach quasi von universeller Geltung. Wieder ermöglicht es Hunts Zusammenfassung der Bedeutung des Bürgerkrieges, eine Verbindung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herzustellen, was sich im zitierten Abschnitt auch in der häufigen Verwendung des Präsens widerspiegelt.

Was die Darstellungsweise angeht, sind die Elemente, Metaphern und Begriffe aus dem sportlichen Bereich von Interesse. In einer Szene werden die drei Königreiche vor dem Ausbruch des Bürgerkrieges mit Kugeln auf einem Billardtisch verglichen. Genauer gesagt steht Hunt an einem Billardtisch und bewegt mit einem Stoß ein paar Kugeln, um zu demonstrieren, wie ein einziges Land die anderen Länder Britanniens in den Konflikt hineinziehen konnte. Interessanterweise wird dadurch der Begriff des „billiard-ball effect“ (zit. n. Underdown 1996: 5) veranschaulicht, welchen der Historiker Conrad Russell, der zu den *revisionists* zählt, im Zusammenhang mit der Darstellung des britischen Problems gebraucht. Es ist also an dieser Stelle ein Indiz für den Gebrauch eines erinnerungskulturellen Schemas in Anbindung an die Aussage des Historikers Russell. Daneben greift die Doku-Serie noch einmal gegen Ende der ersten Episode auf die Bilder des Sports zurück, indem eine Verbindung zwischen dem König und einem Ballspiel hergestellt wird. In diesem Kontext wird der sich aufbauende Konflikt in Irland geschildert. Die Einstellung von den aufeinander prallenden Bällen soll wohl auf den Zusammenstoß zwischen den Katholiken und Protestanten hindeuten. Darüber hinaus trägt die vierte Episode den Titel „Endgame“. Ob es angemessen ist, die Endphase des Bürgerkrieges mit den Kämpfen und der Hinrichtung des Königs mit etwas Spielerischem gleichzusetzen, soll hier nicht beurteilt werden. Nichtsdestotrotz wird durch diese Metaphern oder Begriffe der Zugang zu der Zeit des Bürgerkrieges im 17. Jahrhundert für den Rezipienten erleichtert. Auch Schama verwendet in *A History of Britain* nicht selten die Spiel-Metapher. Laut Müller „gehört [sie] seit Langem zum Standardrepertoire historischer Darstellungen und allgemeiner Weltsicht“ (2013: 310-311).

Die meisten Dokumentarfilme richten sich an ein möglichst breites Publikum und somit an Laien. Insofern sind einfach zugängliche Erklärungsmuster und eine unkomplizierte Sprache wichtige Voraussetzungen zum Verständnis der Thematik. Tristram Hunt kommt einem solchen Anliegen anscheinend nach. Ein treffendes Beispiel lässt sich im Anfangsteil der ersten Episode ausfindig machen. Dabei wird Charles I mit seinem Vater James I verglichen und es werden außerdem Defizite auf Seiten des Sohnes explizit angedeutet: „Charles’s father, James I, believed in the sanctity of monarchy; that his right to rule was God-given. But he also had the skills of a politician. He knew you had to cut deals to get what you want. Charles, on the other hand, just didn’t get it. He believed in the sanctity of monarchy. But that was it“ (0:04:09-30). Solch eine verständliche Sprache ist in der gesamten Doku-Reihe anzutreffen, was den Bildungscharakter erneut unterstreicht. Nicht von ungefähr lautet ein Satz in der Beschreibung von *Civil War*: „A compelling and educational documentary which both informs and entertains.“ Darüber hinaus finden sich bei Hunt in der Beschreibung von bestimmten Situationen oder Charakteren Gegenwartsbezüge. Prince Rupert wird zum Beispiel als „the pin-up boy of the Cavalier army“ (2. Epis. 0:16:25-7) eingeführt. Nebenbei bedient sich Hunt ebenfalls reißerischer Wörter bei der Charakterisierung von historischen Personen. Erzbischof Laud und Charles I werden unter anderem als „obnoxious“, „self-righteous“ sowie „arrogant“ charakterisiert.

Die aufgeführte Charakterisierung der beiden Personen deutet eher auf eine parteiische Darstellung hin. Hunt nimmt klar eine sehr kritische Haltung gegenüber Charles I ein. Neben der relativ negativen Charakterisierung des Monarchen als selbstgerecht, arrogant und glücklos behauptet Hunt, dass ohne ihn der Krieg in den drei Königreichen wahrscheinlich nicht ausgebrochen wäre: „At the head of the Church and at the heart of the civil war stood King Charles I. Charles didn’t wilfully cause the war, but it’s hard to imagine how it could have happened without this vain and self-righteous man“ (1. Epis. 0:02:52-03:07). Diese Hinweise auf seine Mitverantwortung für den Ausbruch des Bürgerkrieges und seinen problematischen Charakter bei besonderer Berücksichtigung der religiösen Dimension sowie der Schwierigkeiten mit Erzbischof Laud decken sich mit Argumentationen der *revisionists*. So ist es wohl möglich, die Verwendung von erinnerungskulturellen Schemata der *revisionists* bei der Präsentation der Ursachen für den Bürgerkrieg anzunehmen. Die Doku-Serie lässt Charles I als einen machtbewussten sowie rücksichtslosen Intriganten erscheinen, der viel Wert auf Etikette legte, keine Machteinschränkungen hinnahm und Freunde wie den Earl of Strafford bei Widerstand opferte. Durch die ganze Serie hindurch tritt er als ein auf seine Vorteile und sein absolutistisches bzw. theokratisches Amtsverständnis fixierter Strippenzieher und Manipula-

tor in Erscheinung. Auch auf die Vertreter oder Anhänger der Royalisten insgesamt wirft die Doku-Serie ein eher ungünstiges Licht. Beispielhafte Illustrationen dafür sind nicht nur die oben erwähnten Charakterisierungen von Erzbischof Laud, sondern auch die Einführung des Earl of Strafford. Während seiner Vorstellung in der ersten Episode bemerkt Hunt:

The gout-ridden Strafford had made his name as the king's bully boy in Ireland. As Lord Deputy he'd ruled Ireland with an iron fist, brutally suppressing any opposition to the king's authority. Strafford's advice was clear: first, don't negotiate with Parliament; second, crush the Scottish Covenanters. To back this up, he promised 10,000 troops from Ireland. Encouraged by Strafford's warmongering and promise of troops, Charles marched back up to Scotland. (0:21:42-22:15)

Die Bilder untermauern Hunts Ausführungen eindrücklich. Erstens erblickt der Zuschauer in der dazu gehörenden Reenactment-Sequenz einen korpulenten und grimmig dreinschauenden Mann, der in den weiteren Einstellungen im Gespräch mit dem König auf eine auf einem Tisch ausgebreitete Karte zeigt und einmal energisch die Faust ballt und damit auf die Karte oder, genauer gesagt, den nördlichen Teil Britanniens schlägt. Hinsichtlich der Text-Bild-Beziehungen liegt an dieser Stelle eine *Komplementarität* vor, da Straffords Faust seinen Herrschaftsstil der „eisernen Faust“ in Irland, seine brutale Unterdrückung der Opposition gegen die Autorität des Königs und speziell seine Intention, die schottischen *Covenanters* mit Hilfe von Truppen aus Irland zu „zerschlagen“, eindeutig versinnbildlicht. Ohnehin werden durch die historischen Rekonstruktionen des bullig wirkenden Mannes wahrscheinlich negative Assoziationen beim Rezipienten erweckt. Außerdem führt die zweite Episode dem Zuschauer an Hand von Reenactment-Sequenzen die grausamen Attacken der königstreuen Katholiken auf die Protestanten in Irland vor Augen. Im vierten Teil spielt eine kurze Sequenz mit Hunt schließlich neben anderen Aspekten auf eine mögliche Abgehobenheit des Königs an. Obwohl Charles I in der späten Phase des ersten Bürgerkrieges im Holdenby House eigentlich ein Gefangener war, wurde er von sehr vielen Bediensteten versorgt und erwartete das, Hunt zufolge, auch.

Die kritische Haltung gegenüber Charles I und seinen Unterstützern artet jedoch nicht in Sympathiebekundungen für das Parlament und seine Vertreter aus. Unter anderem wird Oliver Cromwells rigoreses und brutales Vorgehen gegen seine Gegner in einigen Situationen thematisiert. Beispielsweise wird sein gnadenloser Umgang mit den auf die Gleichheit aller Menschen vor Gott sowie Wahlen für alle Männer pochenden Levellers beschrieben. Cromwell und die anderen Armeeoberen stuften die Levellers nämlich als zu radikal ein, so dass die Debatten mit ihnen nicht fortgeführt und zu dieser Zeit sogar einige von ihnen erschossen wurden. Letztendlich war die New Model Army, wie Hunt feststellt, keine *Debattiergesellschaft*. Das aggressive Auftreten der Armeeoberen gegenüber Oppositionellen kommt deutlich zum Ausdruck. Die Doku-Serie charakterisiert Cromwell als ambivalente Persönlichkeit, wobei auch Cromwells religiöser Fanatismus sowie seine militärische Brillanz berücksichtigt

werden: „Cromwell was a complicated, introverted but fanatical soldier for God. At times deeply compassionate to his troops and family; at other times savage and brutal“ (3. Epis. 0:07:47-59). Schon vorher merkt Hunt über den „brilliant commander of the Roundheads“ (4. Epis. 0:02:07-9) an: „Oliver Cromwell is one of history’s great dividers. You either love him or hate him“ (3. Epis. 0:07:13-8). Diese Aussage spiegelt wohl die Meinung über ihn in der Historiographie sowie im kollektiven Gedächtnis Britanniens insgesamt wider. Doch die Do-ku-Serie konzentriert sich nicht nur auf die vermeintlich negativen Seiten von Oliver Cromwell, sondern bezieht auch die Gräueltaten der parlamentarischen Truppen wie das Massaker bei Naseby ein, als Parlamentarier ein Camp der Royalisten stürmten und viele Ehefrauen töteten, da sie diese fälschlicherweise für irische Katholikinnen hielten. Ferner erwähnt die zweite Episode zum Beispiel die Instrumentalisierung der blutigen Überfälle der Katholiken auf die Protestanten in Irland sowie die Vorgeschichte dieser katholischen Rebellion. Die einheimische katholische Bevölkerung wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts von den protestantischen Siedlern in eher unfruchtbare oder weniger ertragreiche Gebiete Irlands vertrieben und sah aufgrund dieser Politik und anderer politischer Umstände in der Rebellion den Ausweg (vgl. 0:02:43-4:17). Von den eingeschüchternen Flüchtlingen aus Irland wurden dann beängstigende Gerüchte verbreitet, die sich in eine anti-katholische Hysterie steigerten (vgl. 0:05:15-6:00). Zusammengenommen kann man trotz der sehr kritischen Haltung gegenüber dem Monarchen einen gewissen Sinn für Neutralität ausmachen.

Nachdem die Exekution des Königs dargestellt worden ist, klingen ebenfalls ernüchternde Töne bei Hunt an:

Through military genius and dogged energy Cromwell achieved what Charles always wanted and, ironically, [...] what Cromwell had originally taken up arms against: The creation of a single British state. But Cromwell’s Commonwealth was not the republic the Levellers and religious freedom fighters had hoped for. It was a war state of [...] suppression and England, where even Christmas and maypoles were banned, Scotland governed from London and drained of resources and Ireland viciously oppressed by an occupying force. Even the Westminster Parliament soon disbanded, replaced by Cromwell’s Protectorate or dictatorship. Was this really a state worth fighting for? (4. Epis. 0:25:02-49)

Um wohl den Verlust an Menschenleben und die Brutalität des Krieges zu verdeutlichen, werden manchmal die gefallenen Soldaten nach Schlachten sowie die Zahl der Opfer erwähnt (Hunt zufolge insgesamt rund eine Viertel Million Menschen). Ferner werden oft Bilder von toten Soldaten oder auch Frauen gezeigt. Solche Punkte und Bilder scheinen Hunts Aussage am Anfang zu bestätigen, dass die Zeit des Bürgerkrieges tatsächlich eins der dunkelsten Kapitel der britischen Geschichte war. Auch die politischen Veränderungen hatten keinen dauerhaften Bestand: „The revolution [in Britain] did not produce any long-term change in the state. In 1660 when Charles II retook the throne, almost everything was returned to its pre-civil war status“ (4. Epis. 0:26:45-58). Für den Historiker Hunt sind daher nicht die kurzfristigen

Folgen des Bürgerkrieges entscheidend, sondern vor allem die aus dieser Zeit hervorgegangenen Ideen und Konzepte wie die Infragestellung des Monarchen, religiöse Toleranz oder der Vorschlag des Wahlrechts, da alle diese Aspekte die Gesellschaften in der ganzen Welt beeinflussten und bis in die Gegenwart hinein nachwirken (vgl. 4. Epis. 0:27:03-28:03). Diese Schlussbetrachtung Hunts offenbart neben den oben erwähnten anderen Stellen in der Doku-Serie seine Neigung, die Vergangenheit unter dem Gesichtspunkt der Gegenwart zu interpretieren.

Bei der Präsentation – in Hunts Szenen sowie in den Reenactment-Sequenzen – wird dann von einem im Bürgerkrieg partizipierenden Land (d. h. England, Schottland und Irland) zum anderen gewechselt. Dadurch kommt immer wieder die Betonung der Doku-Reihe auf die Nicht-Englandfixiertheit zum Ausdruck. Da jedoch die ca. 28-minütigen Episoden nicht alle Details oder Geschehnisse des Bürgerkrieges abdecken können und spezielle Ereignisse an bestimmten Standorten in den Vordergrund gerückt sowie besondere Erzählschemata berücksichtigt werden, sind wie bei allen behandelten Dokumentarfilmen Komplexitätsreduktionen oder Nullstellen die logische Folge. Eine der offensichtlichsten Auslassungen ist die Nichtberücksichtigung des dritten Bürgerkrieges.⁴ Wenn man sich den Schwerpunkt der Doku-Serie in Erinnerung ruft, den Bürgerkrieg, an dem die drei Königreiche Britanniens beteiligt waren, zu skizzieren, verwundert diese Weglassung ein wenig. Obwohl das Hauptaugenmerk von *Civil War* klar auf dem ersten Bürgerkrieg liegt, wird der zweite im Gegensatz zum dritten in der letzten Episode wenigstens kurz umrissen. Auffällig ist zudem die Stelle, als Hunt in seiner abschließenden Betrachtung die Gesamtopferzahl in diesen Kriegen mit rund ¼ Millionen beziffert. Mit Blick auf einige Statistiken scheint es so, als ob „nur“ die durch den Bürgerkrieg direkt oder indirekt zu Tode gekommenen Menschen in England (190.000 Tote) und Schottland (60.000) in der von Hunt genannten Opferzahl (ca. 250.000) repräsentiert worden sind, während die horrende Zahl der umgekommenen Personen in Irland anscheinend ausgelassen wurde, ganz zu schweigen von den Verlusten an Menschenleben im dritten Bürgerkrieg (vgl. Carlton 1992: 211-214).

5.6.1. Eine Tour de Force durch Britannien: Die Ereignisstruktur

Insgesamt folgt die Doku-Serie – ähnlich wie alle anderen behandelten Dokumentationen oder anderen Erzählungen der britischen Geschichte (vgl. Müller 2013: 321) – größtenteils einer zeitlich chronologischen Reihenfolge. Alle vier Episoden haben eine Zeitangabe in ih-

⁴ Die in den Jahren zwischen 1649 bis 1651 stattgefundenen Gefechte erstreckten sich hauptsächlich über Irland sowie Schottland und wurden größtenteils zwischen den Anhängern von Charles II und Cromwells Armee ausgefochten.

rem Untertitel: *The Breakdown – 1637-41, Taking Sides – 1641-44, Total War – 1644-46, Endgame – 1646-49*. An einigen Stellen werden allerdings bestimmte Aspekte oder Personen etwas genauer vorgestellt bzw. porträtiert. So nimmt sich beispielsweise *Civil War* nach der Rekonstruktion der Schlacht bei Marston Moor ein paar Minuten Zeit, um einen Einblick in das Leben von Oliver Cromwell zu geben. Hierzu sucht Hunt dessen Geburtsort in East Anglia auf und präsentiert mit Hilfe von Reenactment-Szenen und einem Cromwell darstellenden Schauspieler einige Details über seinen Lebensweg und sein Denken. Nach solchen Einschüben widmet sich die Doku-Reihe aber wieder dem allgemeinen (chronologischen) Erzählstrang.

Wie die anderen Dokumentationen beginnen die vier Episoden ebenfalls mit einem Vorspann, der nicht viel länger als eine Minute dauert. Dieser bildet in der zweiten, dritten und vierten Episode den Anknüpfungspunkt mit dem Ende der vorherigen Episode. Der letzte Teil der erwähnten Episoden bietet somit eine Art Vorschau darauf, wie es weitergeht. Alle vier Vorspanne enthalten von Tristram Hunt aus dem Off kommentierte historische Rekonstruktionen von dramatischen oder intensiven Gegebenheiten. Ganz zu Anfang der ersten Folge werden in einer nachgestellten Szene drei Puritaner, welche sich gegen Veränderungen in der protestantischen Kirche aussprachen, zu öffentlichen Prangern mit einem maskierten Scharfrichter geführt, der ein Messer schleift. Mit diesem Messer wurden ihnen dann, Tristram Hunt zufolge, die Ohren abgeschnitten, was exemplarisch an einem der drei Betroffenen veranschaulicht wird. Im Vorspann der zweiten Episode wird eine verängstigte Familie in einer Hütte auf dem Land von einem mit einem Messer bewaffneten Mann entdeckt. In der nächsten Sequenz zerrt ein Mann eine verzweifelte Frau aus der Hütte und ein anderer Mann reißt ihr brutal die Kleider vom Leib, während in den folgenden Einstellungen zwei Personen in einen Fluss stürzen, Soldaten am Ufer auf sie schießen und am Ende eine Frauenleiche an der Wasseroberfläche schwimmt. Diese Eingangssequenz rekonstruiert den brutalen Überfall der Katholiken auf ihre protestantischen Nachbarn in Irland im Jahr 1641. In der Eingangssequenz der dritten Episode sind dann Männer zu beobachten, die in der Nacht das umliegende Land abfackeln, während zwischendurch zwei miteinander kämpfende Männer zu sehen sind. Laut den Off-Kommentaren soll in dieser Sequenz das Anzünden der ländlichen Umgebung von York im Jahr 1644 durch die königlichen Truppen, welche sich mit den Parlamentariern im Bürgerkrieg befanden, rekonstruiert werden. Am Anfang der vierten Episode erkennt man schließlich drei Männer, die sich schnell durch den Garten einer Gebäudeanlage schleichen. Laut den Aussagen aus dem Off handelt es sich bei den drei Personen um den König und zwei

seiner treuen Vasallen. Nachdem der König mit seinen Anhängern den ersten Bürgerkrieg verloren hatte, war er nämlich 1646 vor den Parlamentariern auf der Flucht.

Alle diese Anfangssequenzen kann man als ereignishaft klassifizieren. In den vier Reenactment-Szenen werden nämlich dramatische Situationen oder sogar Ausnahmesituationen nachgezeichnet. Sie alle sind aus diesem Grund Abweichungen von Normalsituationen und haben deswegen eine nicht geringe Ereignishaftigkeit. Um diese Abweichungen festzustellen, reichen allein schon die ausdrucksstarken und intensiven Bilder aus. Zusammen mit dem Off-Kommentar von Hunt werden außerdem immer zwei verschiedene Parteien herausgestellt. Während am Anfang der ersten und zweiten Episode zwei unterschiedliche Gruppen ohne weiteres festzustellen sind (d. h. Puritaner/Gegner der königlichen Reformen in der Church of England vs. [royalistische] Soldaten; Katholiken vs. Protestanten in Irland), lassen sich in den anderen zwei Episoden immerhin zwei Konfliktparteien durch Hunts Off-Kommentar bestimmen (d. h. Royalisten vs. Parlamentarier). Wenn die Gruppen in den ersten Episoden als semantische Teilsysteme gelten, sind die Grenzüberschreitungen einer Gruppe (d. h. der Royalisten und Katholiken) gegenüber der anderen Gruppierung (Puritaner und Protestanten) recht klar ersichtlich.

Bei den Eröffnungssequenzen in den letzten beiden Folgen sind unterschiedliche Ebenen zu bedenken. Zu Beginn der dritten Episode kann der Rezipient den Ausführungen und einer Einstellung mit zwei in der Nacht gegeneinander kämpfenden Männern entnehmen, dass zwei verschiedene Parteien miteinander in Konflikt stehen und Anhänger des Königs die Umgebung von York in Flammen setzten. Als eingangs Männer mit Fackeln im Bild auftauchen, legt Hunt aus dem Off die allgemeine Situation des Bürgerkrieges dar, der bis 1644 schon zwei Jahre lang wütete: „By 1644, after two years of civil war, England was being destroyed. Roundheads and Cavaliers were laying waste to their own country“ (0:00:06-16). In Anbetracht dieser Sequenz und Informationen ist es dem Rezipienten möglich, Hunts Aussage bezüglich des zerstörerischen Allgemeinkriegszustandes in England auf die hier nachgestellte Gegebenheit in York zu beziehen, die aufgezeigten Aspekte zu kombinieren und das Anstecken von Gegenden bzw. das Zerstören des eigenen Landes als ereignishaft Normabweichung oder Normverletzung zu definieren. Anders ausgedrückt, wird in dieser Anfangssequenz ein basales Ereignis generiert, da man kein profundes historisches oder kulturelles Wissen benötigt, um die Ereignishaftigkeit zu bestimmen. Gewissermaßen gilt das auch für die anderen Episodenanfänge, wobei wohl gerade der Anfangsteil der zweiten Episode Erinnerungen an den Nordirlandkonflikt der neueren Geschichte wachruft. Das schließt den Beginn der letzten Folge der Doku-Serie mit ein, in der Charles mit zwei Getreuen aus Oxford flieht

und man zusätzlich erfährt, dass das Parlament sofort danach einen Haftbefehl gegen ihn erließ. Der Gedanke an einen mit Haftbefehl gesuchten König auf der Flucht im eigenen Reich muss als drastische Abweichung von der Norm und somit als Ereignis benannt werden.

Diese Eröffnungssequenzen sind zudem Einleitungen zu dem weiteren Verlauf der jeweiligen Episoden, indem sie Aufschluss darüber geben, was thematisch oder inhaltlich folgt. Nach der anfänglichen Darstellung der Bestrafung der drei Puritaner aufgrund ihres Protestes gegen die königlichen Kirchenreformen geht die erste Episode auf die für viel Empörung sorgende Kirchenpolitik des Königs ein und weist sie daher als eine Art Mitauslöser für den *Zusammenbruch* (Titel der Episode: *The Breakdown*) der königlichen Ordnung und Herrschaft aus. Es ist bemerkenswert, dass in der ersten Episode der Zeitraum zwischen dem Jahr 1637 und 1641 für den Zerfall der alten Ordnung angegeben wird, da Conrad Russell in seinem Buch den Zusammenbruch der Monarchien in fast genau demselben Zeitraum verortet, was der Titel bereits nahelegt: *The Fall of the British Monarchies 1637-1642* (1991). Vermutlich orientiert sich demnach die Darstellung zumindest in der ersten Episode, wie bereits erwähnt, an dem den *revisionists* zuzurechnenden Historiker Russell. Danach wird in der zweiten Folge die Eskalation des Konfliktes zum Bürgerkrieg thematisiert. Das eingangs gezeigte Massaker der Katholiken an den Protestanten in Irland war nach der Darstellung von *Civil War* durchaus an der Zuspitzung des Streits zwischen den Parlamentariern und dem König mitverantwortlich. Am Ende der Episode spielt Hunt noch einmal auf das dargestellte Ereignis zu Beginn an, wenn er auf Charles' Abkommen mit den Iren zu sprechen kommt: „By agreeing to negotiate with the [Irish] confederates, Charles was seen to cut a deal with the devil. It was a betrayal of the entire English nation” (0:25:54-26:02). Als Reaktion darauf warben die Parlamentarier erfolgreich um die Gunst der schottischen Covenanters. Wie der Titel *Taking Sides* suggeriert, beschäftigt sich die Episode mit den beiden unterschiedlichen Parteien im Bürgerkrieg und wer sich ihnen anschloss oder aus welchen Teilen Großbritanniens sie kamen. Bezeichnenderweise wird in der Eingangssequenz der Zusammenstoß zwischen den beiden verfeindeten konfessionellen Parteien in Irland gezeigt. Damit deutet sich das Ausarten des Konfliktes zwischen den beiden unterschiedlichen Parteien in England an. Die dritte Episode *Total War* stellt schließlich die Jahre 1644-46 des zerstörerischen ersten Bürgerkrieges mit den großen Schlachten bei Marston Moor und Naseby dar. Insofern bietet die Anfangssequenz mit den Männern, die in der Nacht das umliegende Gelände in Brand setzen, in dieser Hinsicht einen geeigneten Einstieg. Entsprechend der Reenactment-Szenen zu Beginn über die königliche Flucht aus Oxford wird in der letzten Folge hauptsächlich Charles' I Schicksal nachgezeichnet.

Abgesehen von der ersten Episode befindet sich Hunt nach den Eingangssequenzen am bzw. in der Nähe des Ortes der in diesen Sequenzen präsentierten Ereignisse oder bezieht sich darauf, um hiernach in einer Reihe von Reenactment-Szenen aus dem Off einen Überblick über den (bisherigen) Verlauf des Bürgerkrieges zu geben. Aus diesem Grund eignen sich die Anfangssequenzen als Einstiegs- sowie Verknüpfungspunkte zu den Endsequenzen der vorherigen Episoden. Zudem fokussieren die Teile von *Civil War* erst das Spezifische (d. h. ein Ereignis) und gehen dann immer wieder zum Allgemeinen über. Durch die Fokussierung auf ein Ereignis zu Beginn der in der jeweiligen Episode behandelten Jahre und der Darstellungsweise mit den dramatischen Szenen, den klaren Off-Kommentaren und der Hintergrundmusik schaffen sie zusätzlich eine Unmittelbarkeit, die den Zuschauer in die Geschehnisse hineinversetzt. Diese Unmittelbarkeit wird von Hunts performativer und energischer Erzählweise komplettiert. Trotzdem wird unter anderem durch die eingesetzten Mittel immer die Medialität dieser Sequenzen unterstrichen, was den Grad an Unmittelbarkeit senkt und auch auf die anderen oben angesprochenen Szenen zutrifft.

Im ersten Teil der Serie werden sofort zwei in Opposition zueinander stehende Gruppen thematisiert. Als Hunt sich zu Beginn auf dem Weg zu einer Kirche befindet, unterscheidet er in den schon oben zitierten Sätzen Charles I von seinem Vater James I. Letzterer war trotz seines Glaubens an die Heiligkeit der Monarchie laut Hunt ein fähiger Politiker, dem die Notwendigkeit, Kompromisse zu schließen, bewusst war, während Ersterem diese Fähigkeiten offensichtlich fehlte. Charles I glaubte stattdessen nur an die Heiligkeit der Monarchie und forderte blinden Gehorsam von seinen Untertanen. Dann lenkt Hunt die Aufmerksamkeit auf die von dem König vorgenommenen Veränderungen in der Kirche. Die ersten Anzeichen von Schwierigkeiten traten nämlich mit diesen kontroversen Veränderungen auf. In zwei verschiedenen Sequenzen kurz danach werden von Hunt die beiden gegeneinander konkurrierenden Fraktionen bezüglich dieses Sachverhaltes vorgestellt. Auf der einen Seite befanden sich die Puritaner mit ihren Vorstellungen von einer einfachen bzw. schlichten Kirche und ihrem Vertrauen auf die Bibel. Die Sequenz zeigt dazu passend in einigen Nahaufnahmen und anderen Einstellungen einfache frühneuzeitliche Menschen (d. h. Frauen und Männer), die einem Prediger in einem Zeltlager im Wald zuhören. Zudem fokussiert die Kamera in einigen Aufnahmen einen älteren, in einer Bibel lesenden Mann mit Brille und Hut im selben Lager. Durch diese Bilder werden folglich die im Off-Kommentar erwähnten und die Puritaner kennzeichnenden Attribute visuell veranschaulicht. Im Anschluss an die Sequenz über die Puritaner wird eine ganz andere Szenerie von der Kamera eingefangen. In dieser stehen zwei

Personen im Mittelpunkt – der am Ende eines Tisches sitzende König⁵ sowie der in seinem Gewand sofort als Kleriker zu identifizierende Erzbischof von Canterbury William Laud, der sich vor dem Tisch des Königs positioniert. Hunt erläutert währenddessen aus dem Off, dass Charles und seine Anhänger die Sakramente und die Rituale achteten sowie eine wichtigere Rolle für den Klerus vorsahen und dass William Laud seine Reformen umsetzen sollte. Generell helfen diese beiden historischen Rekonstruktionen mit dem Off-Kommentar dem Rezipienten, die zwei unterschiedlichen Gruppen klar voneinander abzugrenzen. Sie vertreten ihr jeweils eigenes Wertesystem und befinden sich deshalb im Konflikt miteinander. Mit Lotman kann man daher von zwei oppositionellen semantischen Räumen ausgehen. Es ist aber mit einzubeziehen, dass in Britannien zu diesem Zeitpunkt die Macht beim König lag. Nichtsdestotrotz bilden diese in Opposition zueinander stehenden Gruppierungen die Grundlage oder den Ausgangspunkt für die folgende Ereignisstruktur.

In einer Kirche sitzend erklärt Hunt die fundamentale Bedeutung der Kirche in der Gesellschaft des 17. Jahrhunderts im Gegensatz zum heutigen säkularen Großbritannien. Anschließend passiert der erste ereignishafte Moment in einer Sequenz, in der Laud durch einen Saal schreitet (vgl. 0:07:22-43). Aus dem Off wird von Hunt bemerkt, dass Laud seine Reformen gnadenlos durchsetzte, Unterstützer befördert und Gegner verfolgt wurden. Einige Puritaner, so führt Hunt weiter aus, wurden geschlagen und andere sogar gefoltert. Wenn er Letzteres äußert, konfrontiert die Sequenz den Zuschauer plötzlich mit drei schnell aufeinander folgenden Einstellungen. In der ersten Nahaufnahme ist ein Mann zu identifizieren, der einen anderen schlägt, während eine weitere Naheinstellung einen aus der Scheide gezogenen Säbel bzw. ein Schwert abbildet, bevor die Sequenz zu Laud zurückkehrt. Bei diesen mit Gewalt verbundenen Angriffen auf einige Puritaner handelt es sich um Normverletzungen gegen sie. Eine besonders hohe Ereignishaftigkeit ist unter Berücksichtigung der oben genannten Machtverhältnissen und anderer Gesichtspunkte allerdings nicht gegeben. Auch wenn klare Gewalttaten gegen die Puritaner – zu denen wohl auch das Abschneiden der Ohren der drei *godly men* in der Eingangssequenz gehört – zu verzeichnen sind, ist kein spezifisches Ereignis festzustellen. Anscheinend sind „nur“ einige Repräsentanten der Puritaner direkt betroffen. Die Ereignishaftigkeit ist deshalb nicht sonderlich hoch, wenngleich sie für die betroffene Gruppe oder die Betroffenen sicherlich Relevanz hatten.

Der Streit entbrannte über die Buntglasfenster und vor allem über die Position des Abendmahltisches in den Kirchen. Mit diesen kleinen, aber bedeutenden Veränderungen löste der König bzw. Laud eine deutliche Verstimmung bei den Puritanern aus. Lauds Reformen

⁵ Er sitzt in einer vorherigen Szene an einem anderen Tisch und schreibt etwas.

waren aus ihrer Sicht eine Kriegserklärung, da sie in den Augen der Puritaner Anzeichen für eine Rückkehr zum verhassten Katholizismus waren. Es wird von der Doku-Serie also ein zutiefst angespanntes Verhältnis zwischen den beiden Gruppen oder semantischen Räumen in England gezeichnet. Doch eine tatsächliche Rebellion gegen Charles' Reformen „ereignete“ sich in einem anderen Teil oder Land seines Königreiches, Schottland, wo Hunt den Beginn des Bürgerkrieges festmacht. Vor der Darstellung des Ereignisses äußert sich Hunt zu den Hintergründen und beschreibt wieder eine binäre Opposition, die Ähnlichkeiten zu der zuvor dargestellten in England offenbart. Das Schema, welches für England aufgezeigt worden ist, wird gewissermaßen auf die Umstände in Schottland übertragen. Der Rezipient ist deswegen wieder in der Lage, zwei semantische Subsysteme oder Räume mit unterschiedlicher Topologie voneinander abzugrenzen. Auf der einen Seite steht noch einmal König Charles I, der mit Hilfe der Bischöfe die in der Church of England vorangetriebenen Kirchenreformen auch in Schottland durchsetzen wollte. Während einer Sequenz vor einem Billardtisch legt Hunt außerdem Charles' politisches Verständnis in Bezug auf die drei Königreiche dar. Der König dachte, Hunt zufolge, daran, seine drei Königreiche (d. h. England, Schottland und Irland) wie ein einziges Land zu regieren. An dieser Stelle wird – wie schon erwähnt – auf das gerade von den *revisionists* bzw. Russell hervorgehobene „britische Problem“ angespielt. Auch an dieser Stelle kann man also von einem von den *revisionists* oder Russell inspirierten erinnerungskulturellen Schema ausgehen. Zum anderen waren aber die den englischen Puritanern ähnelnden Schotten in ihrer presbyterianischen Kirche auf eine einfachere und demokratischere Art des Gottesdienstes bedacht. Sie nahmen die Einführung des neuen *prayer book* daher als eine Aufoktroyierung oder Grenzüberschreitung von außen bzw. von Seiten des Königs wahr, die ihre Unabhängigkeit gefährdete: „Charles challenged Scottish independence by imposing his new prayer book on their church“ (1. Epis. 0:12:35-40). Wie die Puritaner in England betrachteten die Schotten die Einführung dieses Buches als katholische Übernahme. Ihr Protest entlud sich im Juli des Jahres 1637 in der St Giles' Kathedrale von Edinburgh, als das *prayer book* offiziell im Gottesdienst Anwendung finden sollte. Erwähnenswert ist das Auslassen von historischen Rekonstruktionen dieses Protests an dieser Stelle der Serie. Hunt schildert die Begebenheiten dieses Tages verbal an einer Kanzel in der St Giles' Kathedrale am Schauplatz des Geschehens. Währenddessen merkt er unter anderem an, dass der Kaplan von einer Gruppe Frauen niedergeschrien wurde. Nach dieser Szene werden allerdings ein paar Reenactment-Aufnahmen in die Narration integriert, in denen man in Naheinstellungen zwei Pistolen ladende Männer identifizieren kann. Aus dem Off kommentiert Hunt dazu, dass der Protest sich auf ganz Schottland übertrug, die Geistlichen in Alarm versetzt wurden und sich so-

gar ein Bischof – gemäß den Reenactment-Aufnahmen – mit Pistolen bewaffnete. Diese Informationen bezeugen bereits die hohe Relevanz, welche die beschriebenen Angelegenheiten für die Beteiligten bzw. die Schotten hatten. Die Bedeutung des Protestes wird im Folgenden durch Hunts Kommentare bestätigt. Laut ihm nahm nämlich der gewalttätige Protest die Form einer nationalen Bewegung an, die in der Kirche Greyfriars Kirk mit dem National Covenant (1638) besiegelt wurde. Auch am Schauplatz dieses Zusammenschlusses ist Hunt anwesend. In einer der Szenen berichtet er vor einer Kanzel von dem Zusammenschluss und stellt den Führer dieser Bewegung, den Earl of Argyll, vor. Dabei hält Hunt ein zeitgenössisches Portrait von ihm in die Kamera, womit er der nationalen Bewegung ein Gesicht gibt. Zusätzlich bietet die Sequenz noch Remediationen durch Einstellungen von dem von vielen Schotten unterzeichneten Dokument oder dem schriftlich fixierten Zusammenschluss der nationalen Bewegung sowie gegenwärtige Aufnahmen des umliegenden Grundstückes/Innenhofs der Greyfriars Kirk, dem Ort der Vereinbarung. Dabei erwähnt Hunt Charles' I Reaktion: Seiner Ansicht nach waren die Covenanters Terroristen. Diese Reaktion ist ein weiterer Beleg für die hohe Relevanz der schottischen Rebellion für die Betroffenen. Im Allgemeinen kann man die Behandlung des gewaltigen Protestes und den Zusammenschluss der nationalen Bewegung (vgl. 1. Epis. 0:13:46-15:36) als einen Ereigniskomplex ansehen. Ausgangspunkt war die Einführung des *prayer book*, welche vom Raum der schottischen Presbyterianer als Grenzüberschreitung des Königs oder royalistischen Raums gewertet wurde. Obwohl diese Reform des Königs potentiell reversibel war, wurde die Einführung des *prayer book* anscheinend als Bedrohung für den Status Quo in der schottischen Kirche wahrgenommen. Sie war daher aus Sicht der Schotten folgenreich und hatte für sie eine hohe Relevanz oder war mit einer hohen Ereignishaftigkeit verbunden. Ein noch höherer Grad an Ereignishaftigkeit muss bei der Reaktion auf die Reformvorhaben des Königs der Schotten konstatiert werden, denn diese war, wie aus der Darstellung des Widerstandes und der Entstehung der *covenanters* abzuleiten ist, relevant sowie folgenreich für die Beteiligten, inklusive des Königs. Die Rebellion konstituiert außerdem eine ereignishaft Grenzüberschreitung der Schotten, weil sie gegen die Reformvorhaben des Königs bzw. des hierarchischen Oberhauptes gerichtet war. Weil neben anderen Aspekten der schriftlich fixierte Zusammenschluss visuell remedialisiert und dargestellt wird, dass es sich um eine nationale Bewegung handelte, wird diesen Begebenheiten außerdem eine gewisse Einzigartigkeit und Irreversibilität zugeschrieben. Damit scheint dieser Ereigniskomplex auch in erster Linie bedeutend für das kollektive Gedächtnis Schottlands zu sein. Dass Hunt sich an den Schauplätzen dieser Ereignisse in Schottland befindet, lässt diese Lokalitäten dann auch potentiell zu Erinnerungsorten werden.

Hunt bzw. die Narration der Serie erkennt daneben die Bedeutung des Ereigniskomplexes in der schottischen Hauptstadt im Hinblick auf den Bürgerkrieg in Britannien durchaus an. Einerseits wird das explizit in dem nachfolgenden Satz ausgedrückt: „But the so-called English Civil War didn't even begin in England. The civil war began in Edinburgh, Scotland's capital“ (1. Epis. 0:10:43-10:58). Die erste Wendung der Narration ist auch an diesem Punkt verortbar. Darüber hinaus erzielten die Schotten auf eine gewisse Weise ein für die nationale Identität wichtiges Abkommen. Mit anderen Worten bewegten sich die Repräsentanten des, im narratologischen Sinne, semantischen Raumes Schottland auf einen Zusammenschluss innerhalb dieses Raumes zu, den sie schließlich in ihrer Hauptstadt erreichten, um die Reformvorhaben des Königs abzuwehren und die topologisch bedeutenden Eigenschaften zu bewahren, ihr presbyterianisches System sowie ihre Unabhängigkeit. Solch eine Bewahrung der innerhalb des semantischen Systems hierarchisch hoch anzusiedelnden topologischen Merkmale durch einen bemerkenswerten Protest gegen Maßnahmen des formalen Herrschers dieses Königreiches in Verbindung mit einem zentralen bzw. für die nationale Identität bedeutsamen Abkommen in der Hauptstadt Edinburgh (d. h. an einem besonderen topographischen Ort) oder bestimmten Lokalitäten dort (d. h. die St Giles' Kathedrale, Greyfriars Kirk) ist problemlos als Extrempunkt zu werten. Die mit dem Extrempunkt einhergehende Wendung bestand in der Absicht des Königs, aufgrund der Vorfälle in Schottland Krieg mit den *covenanters* zu führen. Doch die führenden Adligen in England waren eher abgeneigt, gegen ihre schottischen Mitprotestanten zu kämpfen.

Aus narratologischer Sicht ist man also in der Lage, zwischen mehr als zwei in Opposition zueinander stehenden semantischen Räumen zu unterscheiden. Grob gesagt stehen sich zu diesem Zeitpunkt der Narration die beiden Königreiche Britanniens England und Schottland gegenüber. Innerhalb Englands kann der Rezipient schon vorher eine Differenz zwischen den Puritanern und Charles' I Anhängern ohne Probleme ausmachen. Der Anlass für die Unterscheidung der semantischen Räume ist bislang vor allem durch die unterschiedlichen konfessionellen Vorstellungen bedingt. Auch die bis zu diesem Zeitpunkt feststellbaren Grenzüberschreitungen sind mit Hilfe dieser Dimension zu fassen. Im weiteren Verlauf konkretisieren sich aber die Räume und insbesondere die Grenze zwischen den Puritanern und den Royalisten. Hinzu kommt im Verlauf der Doku-Serie unter anderem noch das Königreich Irland, das ebenfalls durch die religiöse Ausrichtung (d. h. den Katholizismus) als semantischer Raum auszuweisen ist.

In der anschließenden Sequenz fährt Hunt mit dem Zug nach Berwick-upon-Tweed in Schottland. Vor bzw. bei seinem Einstieg und im Zug sitzend wird von ihm der Hintergrund-

rahmen skizziert. Nach seinen Ausführungen waren die Covenanters bereit zu kämpfen und mobilisierten eine große sowie hoch motivierte Armee, um ihre Religion zu schützen, während der König seine Anhänger im Nordosten Schottlands zu einem Aufstand drängte und ein großes Aufgebot von irischen Truppen dazu ermächtigte, Argyll in den westlichen Highlands anzugreifen. Um die Pläne des Königs und den Weg, den die schottische Armee zurücklegte, zu illustrieren, bezieht Hunt eine vor ihm auf dem Tisch liegende Karte mit ein. Letztendlich unterdrückten die *covenanters* den royalistischen Aufstand in Schottland und konfrontierten den König bei Berwick, wo Hunt auf einer Brücke von dem Tag des geplanten Aufeinandertreffens berichtet: „Here at Berwick near where Scotland and England meet the two armies faced each other across the River Tweed. On the one side were [the covenanters] chanting songs and listening to sermons. On the other side was Charles’s confused and demoralized army with little stomach for the fight” (1. Epis. 0:17:11-30). Dazu werden Nahaufnahmen von frühneuzeitlichen Männern gezeigt. Als auf die Covenanters eingegangen wird, kann man entschlossene und erwartungsvolle Gesichter von drei Männern mit Schottenmützen erblicken, während bei der Darlegung des Zustandes der royalistischen Männer in zwei Einstellungen jeweils ein Mann mit gesenktem Haupt bzw. ein Mann, der seinen Kopf gerade herabsenkt, gezeigt wird. Der Ausgangspunkt ist also die Konfrontation zwischen der demoralisierten königlichen Truppe und einer kampfbereiten schottischen Armee an einem Ort, in dessen Nähe sich bezeichnenderweise die zwei Länder geographisch treffen. Kurz darauf zitiert Hunt in einer schnellen Abfolge von aneinander geschnittenen halbnahen und nahen Einstellungen die Beleidigungen von einem Offizier des Königs. Dabei vernimmt der Rezipient einen Trommelwirbel und Hunt geht, direkt in die Kamera sprechend, durch Stadtteile Berwicks. Trotz dieser Beschreibung der Ausgangsposition ist danach kein Ereignis in der Darstellung oder auf der Darstellungsebene zu verzeichnen. Da die irischen Truppen nie eintrafen und die anderen eine Invasion zwar anstrebten, ihre Truppen aber nicht an Land setzten und stattdessen lediglich den Meeresarm an der Ostküste Schottlands (d. h. den Firth of Forth) mit ihren Schiffen auf- und abfuhr, gab Charles kampflös auf. Indem die Darstellung in dieser Sequenz Anzeichen für eine bevorstehende Schlacht – als potentiell Ereignis – gibt, spielt die Doku-Serie an dieser Stelle mit den Erwartungen des Zuschauers.

Obwohl Charles I zustimmte, nach Schottland zu reisen, um sich die Klagen der *covenanters* anzuhören, schmiedete er Pläne für eine neue Attacke gegen die Rebellen. Weil er Geld benötigte, um ein solches Vorhaben zu finanzieren, berief er nach langer Zeit wieder ein Parlament ein. Interessant sind in diesem Zusammenhang Hunts Bemerkungen zu diesem Schritt. Er erwähnt zwar auf der Rückfahrt mit dem Zug kurz die Sicht, aus der die 1630er

Jahre, in denen Charles ohne ein Parlament regierte, als Tyrannei bezeichnet werden. Doch dies war nicht so ungewöhnlich, wie Hunt mit Verweis auf Charles' Vorgänger Elizabeth I und James I konstatiert, die ebenfalls Jahre ohne ein Parlament regierten.

Als Nächstes beginnt ein Ereigniskomplex, der mit der Hinrichtung des Earl of Strafford endet – die Einberufung der zwei Parlamente bzw. des *Short Parliament* und des *Long Parliament*. In den folgenden Sequenzen befindet sich Hunt vor den Houses of Parliament. Dazwischen werden einzelne Reenactment-Aufnahmen bzw. Naheinstellungen von wütenden Parlamentariern in frühneuzeitlicher Kleidung eingespielt. Zusätzlich wird der Führer der Parlamentarier John Pym vorgestellt. Mit dem Verweis auf seinen puritanischen Glauben wird seine Zugehörigkeit zu dem Charles vorher gegenüberstehenden Raum der Puritaner deutlich. Insgesamt muss man die Puritaner und Parlamentarier als zwei Teilräume desselben semantischen Raumes betrachten. Das Parlament wollte, Hunt zufolge, das notwendige Geld für einen Krieg erst bereitstellen, wenn zuvor seine Beschwerden behandelt würden. Aufgrund dessen löste der König das Parlament nach kurzer Zeit auf und zog sich in seinen Palast in Whitehall zurück. Somit wird die Entwicklung dieses für kurze Zeit einberufenen Parlaments nicht als ein signifikantes Ereignis dargestellt, da man die Auflösung des Parlaments in dieser Situation zwar als Handlung gegen den parlamentarischen Raum auffassen könnte, nicht jedoch als bemerkenswerte Grenzüberschreitung.

Die nächsten Szenen bestehen aus historischen Rekonstruktionen, in denen das Treffen zwischen Charles und dem Earl of Strafford und einer vorrückenden schottischen Armee im Nebel gezeigt wird. Bei dieser Gelegenheit wird der Earl of Strafford – wie oben beschrieben als „the king's bully boy in Ireland“ – eingeführt. Sein Plan, die schottischen Covenanters mit einer irischen Armee zu schlagen, ging aber offensichtlich nicht auf, denn wie die nächsten Einstellungen von im Nebel kämpfenden und vorrückenden schottischen Soldaten verdeutlichen, besiegten die Schotten die sich ihnen in den Weg stellenden Truppen und überquerten die schottisch-englische Grenze. Es liegt also sowohl eine topographische als auch topologische Grenzüberschreitung⁶ eines sich dem königlichen Raum entgegenstellenden Raums vor. Auch wenn diese Grenzüberschreitung für sich allein nicht als eines der ranghöchsten Ereignisse zu werten ist, brachte sie einen neuen Prozess (im wahrsten Sinne des Wortes) in Gang. Charles war nämlich gezwungen, ein weiteres Parlament einzuberufen. Während wieder Szenen von wütenden Parlamentariern und John Pym, der vor den Bänken dieser Parlamentarier steht, ablaufen, wird von Hunt aus dem Off erwähnt, dass das Parlament und allen voran Pym ein Verfahren wegen Verrats gegen den Earl of Strafford anstrebten.

⁶ Ein Eindringen von Soldaten in ein anderes Land ist eindeutig als Normverletzung zu werten.

Diese Szenen unterstreichen auch visuell noch einmal die herausragende Stellung Pymys in dem Raum der Parlamentarier. Nach den ersten zweifelhaften Versuchen, ihn des Hochverrats zu bezichtigen, brachte das Parlament Charles dazu, einen *Act of Attainder* zu unterzeichnen. In einer der nächsten Einstellungen erkennt man Charles mit sorgvollem Gesicht, wie er ein Dokument unterschreibt, und hört von Hunt, dass Charles sich aufgrund der Stimmung gegen Strafford zu diesem Schritt genötigt sah, obwohl er sich diesen Akt des Verrates nie verzeihen konnte.

Alles in allem wird dieser Vorgang durch die Doku-Serie als eine beachtenswerte Grenzüberschreitung inszeniert: Zum einen ist dieses (scheinbar beispiellose) Verfahren gegen einen hochrangigen Repräsentanten des königlichen Raumes (d. h. den Earl of Strafford) ein klarer und erfolgreicher Angriff von Seiten der Parlamentarier auf Charles, den Hauptrepräsentanten des königlichen Raums. Zum anderen wurde Charles auch persönlich in Mitleidenschaft gezogen. Darüber hinaus scheint dieses Ereignis auf einen ersten Machtverlust des Königs hinzudeuten. Die Tilgung des hochrangigen Repräsentanten wird außerdem von einer weiteren Szene veranschaulicht, in der ein Henker kraftvoll und mit angespanntem Gesicht eine Axt hinunterführt, was den Moment der Exekution teilweise visualisieren soll. Während einer Reenactment-Szene mit Strafford in einer Gefängniszelle wird ferner ein Satz von ihm bezüglich Charles' Entscheidung zitiert. Darin warnt er davor, sein Vertrauen nicht in Prinzen zu legen. Auf diese Weise unterscheidet sich *Civil War* in dieser Sequenz auch von der Darstellung der Exekution Straffords in Simon Schamas *A History of Britain*, in der Thomas Wentworth anscheinend dem König diese Entscheidung nahelegte. Trotz des hohen Ereignisranges dieser Begebenheit beruhigte sich laut Hunt die Lage, so dass sich Charles dem Ballspiel widmete, bevor die Situation in Irland außer Kontrolle geriet. Auf diese Weise wird in der Ereignishierarchie dieser Doku-Serie insgesamt der Grad der Ereignishaftigkeit der Tilgung des Earl of Strafford ein wenig abgemildert. Auch wenn das Verfahren und die Exekution gegen diesen für sich genommen immer noch einen ranghohen Ereigniskomplex darstellen und Anzeichen für die schwindende Macht des Königs bzw. für den „Zusammenbruch“ der bisherigen Ordnung dadurch deutlich werden – was auch dem Titel der Episode „The Breakdown“ entspricht –, sollte man bedenken, dass es sich bei dem Hingerichteten „nur“ um einen Repräsentanten des königlichen Raumes handelte.

Interessanterweise bezieht sich die erste Episode der Doku-Serie wieder auf ein Ballspiel, kurz bevor von der beginnenden Rebellion der irischen Katholiken die Rede ist. Vor der Präsentation des schottischen Aufstandes gegen das Gebetsbuch spielt Hunt an einem Tisch Billard, um währenddessen Charles' Verständnis vom Zusammenhang zwischen den drei Kö-

nigreichen zu schildern. Nun befindet sich Hunt auch an einem Ort, wo ein Ballspiel betrieben wird, nachdem in einer Reenactment-Szene kurz Charles beim Ballspiel zu erkennen ist, dem er sich im Anschluss an Straffords Exekution widmete. In diesem Kontext am Ende der ersten Episode beschreibt Hunt den Beginn der Attacken der Katholiken auf die Protestanten in Irland. Hier ist also in der Darstellungsweise gewissermaßen ein sich wiederholendes Szenario auszumachen. Generell kam es, dem Verlauf der Episode nach zu urteilen, in zwei Königreichen Charles' (d. h. in Schottland und Irland) zum Zusammenbruch der (bisherigen) Ordnung und in England zeichnete sich ein ebensolcher eindeutig ab.⁷ Der sich andeutende und sich in der zweiten Episode vollziehende endgültige Zusammenbruch in England ist darüber hinaus klar mit den Auswirkungen der schottischen Aufstände gegen das neue Gebetsbuch in Verbindung zu bringen. Letztendlich nimmt die Doku-Serie bei der Entstehung des Konfliktes das insbesondere durch die *revisionists* und Russell thematisierte „problem of multiple kingdoms“ bzw. „das Problem der mehreren Königreiche“ in den Blick. Dies ist ein weiteres Indiz für den Gebrauch eines von den *revisionists* inspirierten erinnerungskulturellen Schemas bei der Präsentation der Ursachen für den Ausbruch des bewaffneten Konfliktes in dieser Doku-Serie.

Der am Ende der ersten Episode dargestellte Beginn der Angriffe der Katholiken auf die Protestanten dient offensichtlich als Anknüpfungspunkt zur zweiten Episode. In den Reenactment-Szenen in der Eingangssequenz werden die brutalen Übergriffe und das Massaker am River Bann visuell verdeutlicht. Anschließend wird der Zuschauer mit Sequenzen aus der heutigen Zeit konfrontiert, in die Reenactment-Einstellungen von ins Wasser geworfenen Menschen sowie Soldaten, die mit Musketen feuern, eingefügt worden sind. Dabei informiert Hunt entweder in den gegenwärtigen Szenen oder aus dem Off über die kurzfristigen und langfristigen Konsequenzen des Portadown Massacre von 1641. Dieser Vorfall bedeutete laut Hunt das Ende des Friedens in Britannien sowie den Beginn eines blutigen, für ein Jahrzehnt anhaltenden Konfliktes: „The bloodbath of 1641 [...] blew apart the uneasy peace between king and Parliament, between England, Scotland and Ireland and between Catholics and Protestants [...]. The events here started a decade of bloody conflict [...]“ (01:17-49). Nach einer kurzen Zusammenfassung des bisherigen Geschehens gibt Hunt bei einem Umzug des protestantischen Oranier-Ordens einen Überblick über den historischen Hintergrund des Konfliktes mit dem Verweis auf James' I Ansiedlung von englischen sowie schottischen Protestanten in den frühen Jahren des 17. Jahrhunderts zur Bewahrung der königlichen Herrschaft im katholischen Irland. Hunt merkt zudem an, dass diese Siedler einige der ertragreichsten Regionen

⁷ Der König mag dies anders gesehen haben, denn er wendete sich einem zweckfreien und konsequenzlosen Spiel zu, statt sich mit der Ernsthaftigkeit der Situation auseinanderzusetzen.

besetzten, während die einheimische Bevölkerung durch eine Politik der erzwungenen Migration auf unfruchtbaren Boden zurückgedrängt wurde und die katholischen Iren sich extremer Armut ausgesetzt sahen. In seiner Begründung zum Ausbruch der Rebellion in Irland wird von Hunt wieder auf das speziell durch die *revisionists* aufgeworfene britische Problem angespielt:

By the late 1630s relations between the Protestant settlers and the Irish Catholics were at breaking point. The problem was their king, Charles I, was king not only of Ireland but also of Scotland and England. And the more Charles seemed to placate Protestants in Scotland and England, the more the Catholics in Ireland became fearful. In the end, they saw no way out but rebellion. (03:49-04:17)

In der Folge werden historische Rekonstruktionen von brutalen Kampfszenen präsentiert und Hunt spricht aus dem Off von über 12.000 getöteten Protestanten in ganz Irland. Allein durch ihre Konfession bildeten die beiden erwähnten Gruppen in Irland sich gegenüberstehende semantische Räume. Man kann allgemein die Rebellion der irischen Katholiken gegen die protestantischen Siedler als eine Grenzüberschreitung im topologischen Sinne bezeichnen, der aber in gewisser Weise eine topographische und topologische Grenzüberschreitung der protestantischen Siedler im frühen 17. Jahrhundert vorausgegangen war. Diese wird aber wie der Angriff der Katholiken im Jahre 1641 in der Darstellung nicht sonderlich semantisiert.

In den Szenen nach der Eingangssequenz macht Hunt einige Male auf die Kontinuität des Konfliktes bis heute aufmerksam, was schließlich wie in den folgenden Ausführungen von Hunt noch einmal bekräftigt wird: „The sectarian divisions which began then [have] continued to this day“ (04:32-6). Nachdem von ihm der von anderen Siedlern geleistete Widerstand angesprochen wurde, vergleicht er die Kämpfe dort mit heutigen Konflikten, indem er sagt, dass Irland zum Balkan des 17. Jahrhunderts wurde. Jedoch werden in der Doku-Serie nicht nur die (auch für die Whig-Interpretation der Geschichte typischen) verbalen Kontinuitätslinien zwischen der Gegenwart und der von ihm dargestellten Vergangenheit gezogen oder vergangene Aspekte mit Hilfe von moderneren Vergleichen oder Elementen erläutert, sondern das Geschehen wird auch visualisiert. Ein Beispiel ist die Sequenz, in der Hunt mit dem Schiff fährt, hierbei in einer Szene eine Zeitung in der Hand hält und von der Flucht der Protestanten zurück nach England sowie von den durch sie verbreiteten grausamen Erzählungen berichtet. Diese Horrorgeschichten mit den damit verbundenen Übertreibungen bedienten die antikatholische Hysterie und veranlassten beispielsweise einen MP dazu, die völlig haltlose Schätzung von 200.000 Opfern anzugeben. Passenderweise setzt die Narration danach mit den Auswirkungen der irischen Rebellion in England fort. Es ist bemerkenswert, dass Hunt die Desinformation der Zeit erwähnt und anmerkt, dass Instanzen wie UN-Beobachter oder rund um die Uhr verfügbare Medien, die für die gegenwärtige Welt typisch sind, fehlten, (vgl. 05:29-34) und dann unter anderem auf die übertriebenen Abbildungen auf Holzschnitten

und die entsprechenden grausamen Gerüchte kurz eingeht. An diesem Punkt wirft die Doku-Reihe also das Thema der verzerrenden Medialisierung von Ereignissen auf. Allerdings wird durch die Erwähnung der gegenwärtigen Phänomene der zu einem gewissen Grad fragwürdige Eindruck erweckt, dass in der Gegenwart aufgrund der rund um die Uhr verfügbaren Medien eine objektivere Medialisierung von Begebenheiten gewährleistet sei.

Die übertriebenen Zahlen von toten Protestanten erzeugten laut Hunt die Furcht vor einem katholischen Aufstand in ganz England und die Rebellion in Irland rief eine blinde Panik in London hervor, womit die Feindseligkeit zwischen dem König und dem Parlament nur verschärft wurde. Charles forderte vom Parlament Geld für eine Armee, um die irischen Katholiken niederzuschlagen. Da er sich aber vor allem John Pym zum Feind gemacht hatte, wurden alle Schritte, dem König zu helfen, von Pym blockiert. Eine Konfrontation der zwei unterschiedlichen semantischen Räume und vor allem der Hauptrepräsentanten der beiden Räume in der Darstellung ist damit erneut erkennbar. Dass Pym das House of Commons dazu drängte, eine den König attackierende *Grand Remonstrance* zu erstellen, kann man problemlos als den Beginn eines erneuten Ereigniskomplexes auslegen. Zwischen Reenactment-Nahaufnahmen von erregten Parlamentariern erscheinen Einstellungen von einem gestikulierenden Pym, der sich vor den anderen Parlamentariern befindet. Auf diese Weise wird wieder visuell seine herausragende Rolle bei den Parlamentariern und den parlamentarischen Attacken auf Charles untermauert. In der darauf folgenden historischen Rekonstruktion übergibt ein wie ein Soldat gekleideter Bote dem an einem Tisch sitzenden König dieses zusammengegrollte, „vernichtende“ Dokument. Dieses sieht sich der König kurz an, legt es schließlich zur Seite und offenbart eine Art leeren Blick, während Hunt das Dokument und dessen Bedeutung kurz beschreibt: „This [...] document listed all of Parliament’s religious and political grievances. It was a momentous assault on the royal prerogative at a time of crisis and only hardened Charles’s contempt for the parliamentarians“ (07:08-23). Dieses Dokument, das alle religiösen wie politischen Beschwerden auflistete, war also ein bedeutsamer Angriff auf das königliche Vorrecht, womit Charles’ Verachtung für die Parlamentarier noch wuchs. Die beschriebene Sequenz rekonstruiert visuell die Wirkung dieses Dokuments oder dieser bedeutsamen Attacke auf den König bzw. die (topologischen) Prinzipien des königlichen Raums. Es entsteht bei dieser Grenzüberschreitung von Seiten des Parlaments in der Darstellung der Eindruck von einer Art beispiellosem Vorgang. Das scheint den Grad der Ereignishaftigkeit durchaus zu erhöhen. Trotzdem ist dieser Vorgang, wenn man die nächsten Szenen betrachtet, wohl eher – wie bereits erwähnt – ein Ereignis in einem Ereigniskomplex.

In der Folge erwähnt Hunt den Unmut der Puritaner (einschließlich John Pym) im Parlament gegenüber der Königin und Katholikin Henrietta Maria sowie auch Henrietta Marias Aufforderung an Charles, zu handeln, als Gerüchte im Umlauf waren, das House of Commons würde sie vielleicht anklagen. Dann wird die Aufmerksamkeit auf ein weiteres folgenreiches Ereignis gelenkt – Charles' Stürmung des Parlamentes mit 400 bewaffneten Wachen am 4. Januar 1642. Der auf einer Treppe sitzende Hunt erzählt das Geschehen und es werden zwischendurch nachgestellte Szenen präsentiert, während ein rhythmischer Trommelwirbel zu vernehmen ist. Als Erstes sind auf einem Gang entlang schreitende Füße zu sehen, die wohl das Eindringen des Königs abbilden sollen, während in den anderen Einstellungen Pym und weitere Parlamentarier sich schnellen Schrittes fortbewegen. Es wird von Hunt ausgeführt, dass Charles vergeblich nach Pym fragte.⁸ Pym war vorher allerdings informiert worden und verließ daraufhin zusammen mit seinen anderen Komplizen das House of Commons, um sich auf ein Lastschiff zu begeben, welches darauf wartete, sie flussabwärts zu fahren. Anschließend steht Hunt mit einem Portraitbild von Charles in der Hand vor den Houses of Parliament. Während sich die Kamera um ihn herumdreht, ist aus dem Off zu hören, dass Charles die Flüchtlinge bis tief in die Stadt verfolgen ließ, doch dann einem wütenden Mob weichen musste und in Panik mit seiner Familie aus der Hauptstadt nach Hampton Court flüchtete. Charles wurde also vom Jäger der – wie in den Reenactment-Szenen demonstriert wird – flüchtenden **Parlamentsmitglieder** zum Gejagten. Diese Szenen deuten seine nachlassende Macht oder seine nicht mehr vorhandene Fähigkeit an, Autorität über signifikante Gruppen seines Volkes auszuüben. Am Schluss der Sequenz zeigt die Doku-Serie mit Orgelmusik unterlegte Reenactment-Szenen mit der in der Nacht einen Flur entlang gehenden königlichen Entourage/Familie und einem wach im Bett sitzenden Charles neben seiner schlafenden Familie, während Hunt aus dem Off unter anderem äußert: „The royal family slept together in an unmade bed. The king's botched attempt to arrest Pym was calamitous. To many MPs, Charles had behaved like a tyrant. There now seemed an insurmountable gulf between King and Parliament. Charles would never again see London as a free man“ (09:28-52). Allgemein stellen die untersuchten Szenen ein ranghohes Ereignis dar.

Auch die Königin war also als Repräsentantin des königlichen Raumes den Feindseligkeiten des parlamentarischen Raumes, der die Puritaner einschloss, ausgesetzt. Obwohl nur Gerüchte einer Anklage gegen die Königin im Umlauf waren, löste dieser Umstand und ihre

⁸ Hier werden von Hunt auch die in diesem Zusammenhang bekannten Zitate wiedergegeben: „The speaker refused to answer [Charles's question] and instead replied: ‚I have neither eyes to see nor tongue to speak except as this house is pleased to direct me.‘ [Part of Charles's response was:] ‚I see all the birds have flown“ (08:22-37).

Aufforderung an Charles, tätig zu werden, eine topographische sowie topologische Grenzüberschreitung – die Stürmung des Parlaments mit seinen zahlreichen, bewaffneten Begleitern – von Seiten des Königs aus. Diesen Vorgang umgab etwas Beispielloses, was aus Hunts Ausführungen abzuleiten ist. Die topographische Grenzüberschreitung erwies sich aber als katastrophal für ihn, da – wie die Reaktionen der Londoner Bevölkerung und der Parlamentarier belegten – sein Vorgehen als schwere Ordnungsverletzung bewertet wurde. Von Seiten des Hauptrepräsentanten des königlichen Raumes wurde im wahrsten Sinne des Wortes aus Sicht der Londoner Bevölkerung sowie des parlamentarischen Raumes eine Grenze überschritten. Für viele Parlamentarier verhielt er sich wie ein Tyrann. Dementsprechend hatte Charles' Grenzüberschreitung negative Auswirkungen für den nun machtlosen und als Despot erscheinenden König. Durch seine Handlung wurde die Kluft zwischen beiden Räumen unüberbrückbar, was den hohen Grad der Ereignishaftigkeit erneut betont. Erwähnenswert ist abschließend noch die Vorausschau: Der König sah London das letzte Mal als freier Mann.

Nach diesem Ereigniskomplex wird der Fokus wieder auf Irland gerichtet. Hier eskalierte die Rebellion Hunt zufolge in einen Bürgerkrieg und schottische wie englische Protestanten kamen der Siedlergemeinschaft zu Hilfe, während die irischen Katholiken nach einer Serie von Siegen die Selbstverwaltung und volle religiöse Duldung forderten. Dass der Krieg in Irland und das Mitwirken von englischen sowie schottischen Protestanten daran berücksichtigt werden, bestätigt erneut die Bemühung der Doku-Serie, den Bürgerkrieg in seiner Entstehung und auch in seinem Verlauf in den britischen Kontext zu setzen. Der Zuschauer hat immer die Möglichkeit, den Konflikten problemlos zu folgen. Es ist bei der Präsentation des Konfliktes in den drei Königreichen nämlich kontinuierlich eine schematische Darstellung von jeweils zwei Konfliktparteien erkennbar, die als semantische Räume aufzufassen sind. Diese werden durch bestimmte Teilräume im Verlauf der Narration ergänzt (d. h. die schottischen und englischen Protestanten, die den protestantischen Siedlern in Irland zu Hilfe eilten) und hängen gewissermaßen bis zu einem bestimmten Grad miteinander zusammen. So lassen sich die schottischen Covenanters und die Protestanten in Irland als Teilräume den englischen Parlamentariern/Puritanern bzw. deren Raum zuordnen, während die irischen Katholiken und später ein schottischer Clan dem Bereich des königlichen Raumes zuzuweisen sind. Die semantischen Räume können unter anderem aufgrund von Hunts Abhandlungen über die Unterstützung der unterschiedlichen Parteien und ihre jeweiligen Ziele auch immer mit speziellen Merkmalen oder Werten assoziiert werden, wodurch auch die stattfindenden Grenzüberschreitungen zu erfassen sind. Als Hunt beispielsweise in den schon erwähnten Szenen in dem Friseursalon die von den jeweiligen Parteien benutzten abwertenden „Spitznamen“ (d. h. *Round-*

heads und *Cavaliers*) erörtert, werden zwischendurch von Orgelmusik begleitete historische Rekonstruktionen eines intensiv predigenden Pastors sowie von berittenen Soldaten eingefügt. Es wird außerdem deutlich, dass die Parlamentarier in den Londoner Handwerksburschen Unterstützung fanden, von Lesungen des Buches der Offenbarung und Prophezeiungen angefeuert wurden und die Ansicht vertraten, Charles wäre ein Opfer eines papistischen Komplotts. Aus diesem Grund wurde den Generälen der *Roundheads* der Befehl erteilt, den König nicht zu töten, sondern ihn vor seinen papistischen Beratern zu retten. Dagegen waren die als *Cavaliers* bezeichneten Royalisten zwar keine leidenschaftlichen Verteidiger des Königs, doch waren sie gewillt, die Kirche Englands gegen puritanische Extremisten zu verteidigen. Bei der Beschreibung, wie auch an vorherigen und nachfolgenden Stellen der Doku-Serie, kommt immer wieder das religiöse Element zum Tragen. Hier soll nur exemplarisch auf das wiederholte Thematisieren religiöser Überzeugungen und den ständigen Einsatz von in Kirchen üblicher Orgelmusik hingewiesen werden.

Es erfolgt auch konstant eine Personalisierung der dargestellten Konflikte. So werden schon im Vorfeld oder inmitten der ereignisreichen Spannungen zwischen den jeweiligen Räumen besondere Repräsentanten hervorgehoben. Beim königlichen Raum tritt Charles als Hauptrepräsentant auf. In den ersten zwei Episoden lassen sich aber noch Henrietta Maria, Erzbischof Laud sowie Prinz Rupert als Repräsentanten dieses Raumes identifizieren. Als Hauptakteur der irischen Katholiken stellt Hunt Owen Roe O'Neill vor, der auf dem Festland gekämpft hatte, Guerillataktiken einsetzte und die Siedlergemeinschaft mit Plünder- und Mordzügen drangsalierte. Im Laufe der dritten Episode wird der Marquess of Montrose als führende Persönlichkeit des schottischen MacDonald-Clans eingeführt. Er kämpfte im Namen des Königs gegen den Campbell-Clan mit dem Earl of Argyll als Anführer. Beide Clans sind damit als jeweilige Teilräume des königlichen und parlamentarischen Raumes zu verstehen. Darüber hinaus widmen sich zwei Sequenzen vor der Schlacht bei Edgehill der Gegenüberstellung der Befehlshaber der Armeen beider Räume. Auf der einen Seite erscheint der sich elegant und geschmeidig bewegende und mit einem auffälligen Hut bekleidete Prinz Rupert bei einer Fechtübung vor einem Zelt. Insofern ist Hunts Beschreibung des laut ihm qualifizierten Kavalleriekommandanten in diesem Kontext nicht unpassend: „[...] the pin-up boy of the Cavalier army“ (16:25-27). Auf der anderen Seite wird der Earl of Essex dargestellt, als er sitzend in einem Zelt mit ernster Mine eine Karte/ein Dokument studiert. Hunt äußert sich zu dem Earl aus dem Off: „The Roundhead army was commanded by the less glamorous Earl of Essex. He too was a veteran of the wars on the continent, but as a Puritan and critic of Charles Essex had chosen to back Parliament“ (16:56-17:09). Die zwei Anführer der gegeneinander

kämpfenden Armeen treten passenderweise demgemäß als unterschiedliche Charaktere in Erscheinung. Ein weiteres, abschließendes Beispiel zur Untermauerung der Personalisierung ist Oliver Cromwell. Er wird ganz am Ende der zweiten Episode im Zusammenhang mit der Belagerung Yorks eingeführt. Zu Beginn der dritten Episode spielen dann er und die *Ironside* bei der Präsentation der Schlacht von Marston Moor eine Rolle, bevor Hunt Cromwell am Ort seiner Herkunft, dem East Anglian Bent, ein wenig näher beleuchtet. Er wird nicht als sozialer Revolutionär charakterisiert. Vielmehr zeichnet Hunt ihn als einen von der Religion inspirierten Mann. Diesen Aspekt vermitteln visuell die Reenactment-Einstellungen, in denen er an einem Tisch sitzend ein Buch (anscheinend die Bibel) liest. Besonders fallen aber die Aufnahmen von ihm in Uniform auf. Allgemein wird er nämlich in der Doku-Serie in erster Linie als erfolgreicher Militärführer dargestellt. Entsprechend übernimmt er ab der dritten Episode („Total War“) die Rolle des Hauptrepräsentanten des parlamentarischen Raumes, den vorher John Pym verkörperte.

Inmitten der zweiten Episode sieht man dann neben anderen Szenen Reenactment-Aufnahmen von sich in einem Lager aufstellenden, berittenen und marschierenden Soldaten, verschiedene Naheinstellungen von Personen und dazwischen Hunt, der auf einem Feld steht und in die Kamera spricht. Aus dem Off und in den beschriebenen Einstellungen macht er folgende Äußerungen:

[...] Fighting men across England were ordered by both sides to rally to their course. King and Parliament issued competing demands for loyalty and the country grudgingly divided into Roundheads and Cavaliers. Every man was forced to choose a side in a war few wanted and many feared. The terrible brutality of civil wars lies in their ability to set communities, even families against each other. As the modern conflict in the Balkans has shown, there is little more destructive than a nation fighting itself. For huge numbers the very idea of rebelling against the monarch was just too awful to contemplate. Since their earliest days at church the English had been taught the homily of obedience [...]. (13:31-14:27)

Die ersten zwei Sätze des Zitates führen gewissermaßen aus, warum diese zweite Episode „Taking Sides“ heißt. Es wird erwähnt, dass das Land sich in Anhänger des Königs und Parlaments spaltete, beide Loyalität einforderten und jeder dazu gezwungen war, eine Seite zu wählen. Darüber hinaus wird auf das destruktive Wesen und die zerstörerischen Folgen von Bürgerkriegen eingegangen, die das Potential haben, Gemeinschaften und Familien zu spalten. Wie schon öfters bemerkt, sucht er an einer Stelle wieder den Vergleich mit einem Konflikt in der heutigen Zeit, um aufzuzeigen, dass es kaum etwas Zerstörerischeres gibt als eine Nation, die sich selbst bekämpft, was auch im Einleitungskapitel dieser Arbeit dargelegt wurde. Solche Aussagen sind Anspielungen auf die mit den Bürgerkriegen verbundene Phrase: „Brother against brother, and father against son“.

Gemäß dem Schlussteil des angegebenen Zitates lernten die Engländer in der Kirche schon früh, zu gehorchen. Daher erschien vielen die Vorstellung ungeheuerlich, gegen den

König aufzubegehren. Diese Aspekte verstärken den Grad der Ereignishaftigkeit in Bezug auf die kurz danach folgende Darstellung der Kriegserklärung Charles' auf einem windigen Hügel außerhalb der strategisch wichtigen Stadt Nottingham mit dem Hissen des königlichen Banners vor einer kleinen Gruppe treuer Anhänger. Die ausgedrückte Einmaligkeit und Einzigartigkeit dieser Handlung sowie die Nennung des Datums dieser Grenzüberschreitung von Seiten des Königs erhöhen zudem die Ereignishaftigkeit: „Negotiations between the two sides collapsed. On August 22, 1642, King Charles I made an unprecedented move. For the first and last time in English history a king officially declared war against his own Parliament“ (14:43-59). Nahaufnahmen von nähernden und an einer Fahne arbeitenden Händen, welche zu zwei Frauen gehören, die das königliche Banner in einer anderen Aufnahme von einem Tisch aus anheben, und Einstellungen von berittenen Soldaten, die in einer Szene mit Fußsoldaten im Hintergrund seitlich vor der Kamera entlang reiten, während es windig zu sein scheint, dienen der visuellen Untermalung. Hunts Bemerkung, dass das Parlament und alle seine Unterstützer als Verräter gebrandmarkt wurden, untermauert noch einmal die Grenzüberschreitung von Seiten des Königs. Nun hatte der Bürgerkrieg begonnen. Vor der Darstellung der ersten großen Schlacht bei Edgehill in Anlehnung an den Titel der zweiten Episode „Taking Sides“ gibt Hunt einen Überblick über die geographische Verteilung der Sympathien oder die Anhängerschaft⁹ und stellt, wie bereits erwähnt, die Anführer der königlichen wie parlamentarischen Armeen gegenüber.

In der Darstellung über den Bürgerkrieg wird den drei großen Schlachten bei Edgehill, Marston Moor und Naseby am Ende der zweiten und im Verlauf der dritten Episode ein besonderer Status zugewiesen, indem einige Minuten über die Kämpfe zwischen Royalisten und Parlamentariern berichtet wird. Hierbei wird eine Reihe von zum Teil schnell geschnittenen, nachgestellten Kampfszenen verwendet, die wie auch andere solcher Sequenzen ein intensives Geschehen, kämpfende oder schießende Fußsoldaten, feuernde Kanonen, Teile der Kavallerie und auf dem Boden liegende Leichen oder andere explizite Begebenheiten abbilden. Dazwischen werden gegenwärtige Szenen des sich an bestimmten Stellen des jeweiligen Schlachtfelds befindenden Hunts geschnitten. Über den Ablauf dieser Schlachten berichtet Hunt sowohl in diesen Szenen als auch aus dem Off in den Reenactment-Sequenzen sehr lebhaft. Beim Erzählen bewegt er sich beispielsweise zum Teil sehr gestenreich. Auf diese Weise gewinnt seine Erzählweise an diesen Stellen eindeutig an Dynamik. Daher weichen die Darstellungen dieser Schlachten in ihrer Gesamtheit von der sonstigen Darstellungsweise ab und sie

⁹ Grob gesagt dominierten im Norden und Westen bzw. in ländlichen und traditionsorientierten Gegenden die Royalisten, während im Osten und Süden oder den kommerziellen Zentren wie London die Sympathien klar zu Gunsten der Parlamentarier verteilt waren.

sind damit Ereignisse auf der Darstellungsebene. Wegen des Zusammenspiels der gegenwärtigen Szenen mit Hunts dynamischer Darstellungsweise auf dem jeweiligen Feld der damaligen „großen“ Schlachten und der rekonstruierten, intensiven Kampfszenen findet gewissermaßen in diesen Teilen der Darstellung in besonderer Weise ein Brückenschlag zwischen Gegenwart und Vergangenheit statt. So werden diese drei Schlachtfelder zu lebendigen Erinnerungsorten.

Auch wenn diese Kämpfe in der Darstellung besonders hervorragen, berücksichtigt die Doku-Serie auch andere Schlachten in Großbritannien. Nachdem Hunt Cromwells Hintergrund an seinem Herkunftsort im Anschluss an die präsentierte Schlacht bei Marston Moor ein wenig näher beleuchtet hat, sagt er: „[W]hat the history books don't tell you is that the dynamic of this war was far more complex than a simple battle between Roundheads and Cavaliers in England. Again and again, it was Charles's three kingdoms colliding into each other [...]“ (09:57-10:11). Damit bleibt die Doku-Serie sich auch bei der Präsentation des Verlaufs des Bürgerkrieges treu, indem der Fokus nicht ausschließlich auf England, sondern auch auf Schottland oder insgesamt Britannien gerichtet wird. Ein Teil der dritten Episode widmet sich also dem für den MacDonald-Clan und den Marquess of Montrose erfolgreichen Feldzug im Namen des Königs in Schottland gegen den mächtigen Campbell-Clan mit dem Führer der Covenanters, dem Earl of Argyll, an der Spitze. In diesem nördlichen Teil von Britannien war, wie man den Ausführungen Hunts entnehmen kann, der Bürgerkrieg ebenso eine Clanfehde wie ein Kampf zwischen König und Parlament. Hunt zufolge sind die Kämpfe in Schottland aufgrund von Montrose' Guerillastrategie nicht mit den Schlachten bei Edgehill oder Marston Moor vergleichbar. Auch hier befindet sich Hunt vor Ort und die Darstellung gebraucht Reenactment-Sequenzen von bewaffneten Schotten in nebeliger Umgebung und auch nachgestellte Kampfszenen. Doch als beispielsweise der für Argylls Männer im Massaker endende Kampf in Reenactment-Szenen rekonstruiert wird, ist Hunt nur aus dem Off zu hören. Somit reicht die Intensität der Darstellung nicht an die Aufbereitung der oben genannten Schlachten heran. Trotzdem finden diese Kämpfe in Schottland in der dritten Episode neben der Schlacht bei Marston Moor und Naseby Berücksichtigung, was den Titel „Total War“ rechtfertigt.

Generell sind die drei großen Schlachten Fixpunkte auf der Darstellungsebene. Obwohl auch andere Kämpfe von Hunt durchaus erwähnt werden oder in der Darstellung einen Platz haben, wird die in einem unbefriedigenden Unentschieden endende Schlacht bei Edgehill als erste militärische Konfrontation inszeniert, während Hunt zu Beginn der dritten Episode die Schlacht bei Marston Moor als Wendepunkt benennt und das militärische Aufeinan-

dertreffen bei Naseby von ihm als die alles entscheidende Schlacht des Bürgerkrieges bezeichnet wird. Im Anschluss an die Darstellung der Schlacht bei Edgehill thematisiert das Ende der zweiten Episode unter anderem Charles' Aufenthalt an seinem Hauptstützpunkt Oxford. Hier ist ein Kontrast zu den Roundheads festzustellen, die alle Zeichen von Charles' Kirchenreform bzw. des „Papismus“ zerstörten. Visuell exemplarisch dafür sind die Reenactment-Szenen, als Soldaten in einer Kirche die aufgestellten Holzkreuze auf den Boden befördern. Laut Hunt gab es kein Interesse an einer Übereinkunft und gegen Ende der zweiten Episode wird dargestellt, wie beide Seiten um Verbündete warben, weil es trotz Charles' Erfolgen im Westen zu keinem Durchbruch kam. Charles' Abkommen mit den irischen Konföderalisten um Owen Row O'Neill wurde als Verrat an der englischen Nation gesehen, wobei die Cavaliers durch die Verstärkungen aus Irland im Nordwesten erfolgreich waren. Es ist mit Blick auf die Grenzüberschreitungstheorie ein schon erwähnter Zusammenschluss von zwei Teilräumen, der sich auf militärischer Ebene vorteilhaft für den königlichen Raum oder den König auswirkte. Es bestand auch nach Hunt die Gefahr, dass die Roundheads den Krieg verlieren würden. Jedoch schaffte es John Pym kurz vor seinem Tod, eine wichtige Allianz mit den schottischen Covenanters zu schließen, was einem Zusammenschluss von zwei Teilräumen gleichkam, der wie zuvor bei der Verstärkung der Royalisten durch die Iren eine topographische Grenzüberschreitung (d. h. das Überqueren der schottisch-englischen Grenze) nach sich zog. Nachdem sie die Cavaliers im Nordosten überwältigen konnten, rückten sie nach York vor. Daraufhin zeigt die zweite Episode der Doku-Serie, begleitet von Hunts Erläuterungen gegen Ende, wie königliche Truppen jedes Gebäude in der Umgebung von York zerstörten und das Umland in Brand setzten, was den Anknüpfungspunkt für die dritte Episode bildet. Sodann spricht Hunt, der sich in York befindet, im Zusammenhang mit der Belagerung der Stadt den Brief von Charles an Prinz Rupert an und zitiert ein paar Passagen daraus. Im Unterschied zu *The English Civil Wars* oder der Doku-Serie *The English Civil War* deutet er aber keine Zweideutigkeit des Briefes an, sondern trifft folgende Aussage, während er in einer anderen Szene an der Mauer in York entlanggeht: „Charles specifically didn't want another major military engagement with the Roundheads. He just wanted to secure the strategically vital City of York. But Rupert was impetuous and hungry for battle“ (28:00-12). Am Ende wird schließlich Cromwell eingeführt, indem darauf hingewiesen wird, dass Rupert ihm bei der größten Schlacht des Bürgerkrieges begegnen sollte.

Die Schlacht bei Marston Moor wird zu Beginn der dritten Episode mit 4.000 Toten auf Seiten der Royalisten als großer Sieg der Parlamentarier präsentiert. Besonders Cromwells Rolle und den Beitrag seiner als *Ironsides* bekannten Reiter hebt die Darstellung hervor.

Anschließend konstatiert Hunt: „Marston Moor was a turning point. A new, deadly force had emerged in the civil war“ (07:01-07). Trotzdem geben im dargestellten Verlauf die Erfolge des Marquess of Montrose Charles I Hoffnung. In Hunts Worten wurden von den Parlamentariern folgenreiche Fehler begangen, als sie Charles bei der Schlacht von Newbury entkommen ließen und im Donnington Castle trotz der Einnahme den Cavaliers erlaubten, wieder hereinzukommen und sich Waffen sowie Munition zu sichern. Schließlich hatten auch viele Anführer der Roundheads nach drei Jahren genug von den Kämpfen und es kam zu Spannungen im parlamentarischen Kriegsrat. Visuell demonstriert werden diese mit Hilfe eines rekonstruierten Treffens in einem bewachten Zelt zwischen dem Earl of Essex und dem Earl of Manchester, die beide an einem Tisch sitzen, sowie dem hinzukommenden Oliver Cromwell. Alle sind außerdem in Naheinstellungen zu betrachten. In diesem Kontext werden die schon aus den vorherigen Dokumentationen bekannten Positionen des Earl of Manchester und Cromwells gegenübergestellt. Während Manchester von Angriffen auf den König abriet, fragte Cromwell, warum man dann zunächst überhaupt zu den Waffen gegriffen habe. Wenn man die Äußerungen Hunts zu Grunde legt, unterschied er sich hinsichtlich der Religion von Essex und Manchester. Während Letztere nämlich die Kirche vor Charles' Innovationen verteidigen wollten, strebten Cromwell und seine puritanischen Unterstützer eine totale Reform der Kirche Englands an. Ein visuelles Zeichen dafür ist die Naheinstellung von dem ernst dreinblickenden Cromwell, in der er mit der rechten Hand auf den Tisch schlägt. Kommentiert wird dies mit den Worten „As the debate became more heated, Manchester accused Cromwell of being a dangerous radical“ (18:26-31). Man kann hier schon von einer sich abzeichnenden Aufteilung des parlamentarischen Raumes in jeweils zwei Teilräume oder Fraktionen sprechen. Hunt merkt darüber hinaus an: „What began as an attempt to rein in the power of the king and defend the Church of England was now looking like class warfare“ (18:45-53). Dennoch entwickelt sich in der Darstellung bis zu der Präsentation des Prozesses gegen Charles I kein ernstzunehmender Konflikt zwischen diesen zwei Lagern wie zum Beispiel zwischen dem königlichen und parlamentarischen Raum. Hervorstechend bei der Aufbereitung dieser Spannungen im parlamentarischen Raum sind erneut Hunts Verweise auf die Frage der Religion, die Verwendung von modernen Konzepten („class-warfare“) und auch die Vergleiche mit der heutigen Zeit. So stellt er im Hinblick auf die Uneinigkeit der Parlamentarier, wie man mit dem König verfahren sollte, einen Bezug zu den Alliierten im Golfkrieg im Verfahren mit Saddam Hussein her.

5.6.2. Endspiel für den König

Ein anderer Konflikt im parlamentarischen Raum wird im Verlauf der vierten Episode thematisiert. Dabei wird das Aufbegehren des auf vollkommene rechtliche Gleichheit pochenden Aktivisten John Lilburne, der Unterstützer Lilburnes (d. h. der Levellers) und der über das „korrupte“ Parlament verärgerten und müden Armee dargestellt, bei welcher Lilburnes Ideen Anklang fanden. Er forderte eine Trennung der Kirche vom Staat, das Ende der Pressezensur sowie das Recht für alle Männer zu wählen. Bevor er diese Positionen im Einzelnen nennt, gebraucht Hunt aber schon den Begriff „truly revolutionary ideas“ (08:58-09:00). In diesem Zusammenhang werden Reenactment-Nahaufnahmen von Lilburne und anderen erregten frühneuzeitlichen Personen präsentiert, welche, wie die ebenfalls erregten Parlamentarier bei den Szenen in den ersten Episoden, in einem Saal zu sitzen scheinen. Im weiteren Verlauf werden gegenwärtige Szenen mit Hunt, Reenactment-Szenen von diskutierenden Soldaten in einem Camp und ein ernst schauender Oliver Cromwell in Nahaufnahmen gezeigt. Bei dieser letztgenannten Naheinstellung fällt der Satz: „Cromwell saw Lilburne as a dangerous radical“ (09:57-10:00). Interessant ist hierbei eine Parallele zu den Spannungen zwischen Manchester und Cromwell in der vorherigen Episode, als Manchester laut Hunt in einem anderen Kontext das gleiche Urteil über Cromwell fällte. Dieses Mal jedoch ist Lilburne aus Cromwells Sicht der gefährliche Radikale. Aufgrund der Popularität von Liburnes Vorstellungen an der Basis der Armee war Cromwell aber gezwungen, das Leveller-Manifest zu debattieren, was dann auch in der Kirche von Putney außerhalb Londons geschah.

In einer gegenwärtigen Szene in dieser Kirche stilisiert Hunt die Debatte zu einem besonderen Ereignis und diese Stätte damit zu einer Art Erinnerungsort, während am Anfang seiner Ausführungen nachgestellte Nahaufnahmen von einem seitlich zu sehenden und in einem Saal mit anderen Personen sitzenden John Lilburne und seinem Gegenüber Oliver Cromwell ablaufen, der ebenso in einem Saal neben anderen Personen sitzt: „It was here [where] a battle of ideas took place that have influenced our politics to this day – ideas which led men to demand a say over their future, over their politics and communities and how their money was spent. You could say that this was the birthplace of British socialism [...]“ (10:25-43). Um die verschiedenen Ansichten und Fraktionen exemplarisch aufzuzeigen, setzt sich Hunt in der Kirche erst auf den vordersten Sitz der einen Seite der durch einen Gang getrennten Stuhlreihen und schildert die Position der Levellers (d. h. die Ausdehnung des Wahlrechts). Auf der anderen Seite sitzend erörtert er dann die ablehnende Haltung des vermögen-

den Landbesitzers Cromwell, der an das Privateigentum glaubte¹⁰, und der sozialkonservativen Armeegrößen, welche nur denjenigen mit einem beträchtlichen Grundvermögen die Wahl erlauben wollten. Dazwischen und danach werden Nahaufnahmen von sitzenden, frühneuzeitlich gekleideten Männern einschließlich Cromwell und eine Aufnahme mit Lilburne im Vordergrund sowie Cromwell, der in der gleichen Reihe im Hintergrund sitzt, gezeigt. Letztendlich waren die Ideen Hunt zufolge für Cromwell und die Armeeoberen zu radikal und die Debatte wurde eingestellt. Als eine Rebellion aufkeimte, handelte Cromwell erbarmungslos; so wurden Levellers in einem Armeecamp erschossen. Das Vorgehen wird visuell durch die detaillierte Aufnahme von einer mit einem Handschuh bekleideten Hand, die wohl zu Cromwell gehört und auf ein Holzgeländer pocht, die Naheinstellung von einem in einem Saal sitzenden und resolut wie ernst blickenden Cromwell sowie die Szenen von Musketen anlegenden und schießenden Soldaten bestätigt. Man kann insgesamt feststellen, dass sich im parlamentarischen Raum oder in der Armee zwei Teilräume (d. h. Levellers vs. Cromwell/Armeeoberen) bildeten. Die revolutionären Ideen der Levellers weichen von der Norm oder dem Status quo ab und sie werden von Cromwell als grenzüberschreitend wahrgenommen worden sein. Eine versuchte Abweichung von der herkömmlichen Ordnung repräsentiert in der Darstellung ebenfalls der „Kampf der Ideen“ in der Kirche von Putney, auch wenn die Ideen von Cromwell abgelehnt wurden. Da die Ideen nicht realisiert wurden, kann von keiner tatsächlichen Grenzüberschreitung die Rede sein, obwohl man Cromwells resolutes Vorgehen und die Tötung der Levellers in einem Armeecamp durchaus als Gegengrenzüberschreitung von Seiten Cromwells interpretieren könnte. Insgesamt erreicht dieser Ereigniskomplex in der Darstellung keinen sehr hohen Wert an Ereignishaftigkeit. So äußert Hunt, bevor er fortfährt, auch: „The message couldn't be clearer. This was not a debating society; it was an army“ (12:18-22).

Resolut erschien Cromwell auch nach den Spannungen mit Manchester in seinem Bestreben, eine Armee umzustrukturieren. Dieselben Naheinstellungen von einem in einem Saal sitzenden und ernst dreinschauenden Cromwell werden zuvor in der dritten Episode neben den Nahaufnahmen anderer Männer verwendet, wenn die Verabschiedung der Self-denying ordinance dargestellt wird, die alle MPs und Peers außer Cromwell von der Führung der Roundhead-Armee ausschloss. Cromwell ist in der Doku-Serie im Verlauf der dritten Episode als Hauptrepräsentant des parlamentarischen Raums identifizierbar. Die Schaffung der

¹⁰ Es sollte an dieser Stelle angemerkt werden, dass John Lilburne und die Levellers ebenfalls an das Privateigentum glaubten und – aus heutiger Sicht – libertäre Doktrinen vertraten (vgl. Hannan 2015: 149f.). Sie waren demnach keine ‚Frühsozialisten‘. Man kann also in diesem Teil der Doku-Serie von einem konstruierten Oppositionsschema sprechen.

New Model Army war schließlich gleichbedeutend mit einer signifikanten Abweichung vom Status quo, denn diese disziplinierte, professionelle, mobilere, flexiblere und tödlichere Armee mit den regelmäßig bezahlten, leistungsabhängig geförderten Soldaten und der egalitären Zusammensetzung war nicht nur auf vielfache Weise ein Vorgänger der heutigen Armee, sondern verkörperte auch in Hunts Worten einen radikalen Bruch mit dem amateurhaften militärischen Vorgehen der Vergangenheit.¹¹ Dass diese neue, entschlossene Armee gegründet wurde, war ereignishaft, wenn man die Folgen oder die Folgeereignisse auf der Darstellungsebene in Betracht zieht. Als Beleg dient die siegreiche Schlacht der New Model Army bei Naseby: „Apart from a few remaining strongholds, Naseby signalled the end of the Cavaliers as a military force“ (3. Epis. 24:58-25:05). Der Erfolg hatte auch Auswirkungen auf den Krieg in Schottland, denn nun konnten die Covenanters zurückkehren und mit der Niederlage von Montrose endete das royalistische Aufbegehren in Schottland. Auch der Plan des Königs, Truppen von Irland nach England zu bringen, scheiterte am Ende ebenfalls. Aufgrund des Paktierens mit den irischen Katholiken schürte er wiederum die Angst der Parlamentarier vor der Wiedereinführung des Katholizismus. Der Zusammenbruch des königlichen Raumes auf militärischer Ebene wurde begünstigt durch die „ereignishaft“ Schaffung der New Model Army. Der entscheidende Sieg bei Naseby markiert einen weiteren Extrempunkt in der Darstellung, weil nun die Verkörperung oder das Oberhaupt der hierarchischen Ordnung des königlichen Raumes bzw. Britanniens im „totalen Krieg“ sehr an Macht eingebüßt hatte. Ausgedrückt wird dies durch die Flucht des Königs aus Oxford. Dieses Ereignis, dass nun der als Diener verkleidete König Flüchtiger im eigenen Land war, war zudem eine klare Abweichung von der vorher etablierten Norm. Der hiermit in Szene gesetzte Übergang von der dritten zur vierten Episode beinhaltet damit außerdem einen Wendepunkt.¹² Der Krieg hatte insgesamt eine Raumtransformation im Sinne einer Grenzverschiebung zugunsten der Parlamentarier zufolge und kann aus diesem Grund wie in anderen Dokumentarfilmen als Meta-Ereignis bezeichnet werden.

Die vierte Episode befasst sich mit dem von Charles initiierten „Endgame“. Typischerweise berichtet Hunt anfangs über Charles' nächtliche Flucht durch East Anglia, dem Heimatort seines Todfeindes Oliver Cromwell. So werden die zwei Hauptrepräsentanten der beiden semantischen Räume gegenübergestellt. Im Verlauf der Episode wird dann der Rezipient darüber informiert, wie der König sich freiwillig in Gefangenschaft der schottischen Covenanters begab, die ihn jedoch wenig später an das Parlament auslieferten. Dies hing be-

¹¹ Auf die visuelle Darstellung wurde bereits eingegangen.

¹² In diesem Falle sind also Normabweichungen und keine tatsächlichen Grenzüberschreitungen besondere Ereignisse.

sonders mit der Angst der Roundheads und der Covenanters nach dem Erfolg der katholischen Verbündeten von Charles in Irland bei der Schlacht bei Benburb im Juni 1646 gegen die Protestanten zusammen. Die vierte Episode stellt danach die Unterbringung des Königs im Holdenby House und die zunehmende Verärgerung der New Model Army über das Parlament dar. Während man in einer Reenactment-Szene erregt diskutierende Soldaten in einem Camp sieht, führt Hunt aus: „[A] new political player had emerged in the civil war. The New Model Army was becoming increasingly militant. The troops believed they had served Parliament well by defeating a tyrannical king and preventing a Catholic takeover. Their resentment was further fuelled by the [...] back pay they were still owed“ (06:41-07:04). Hunt charakterisiert die New Model Army als politisch wie religiös radikal. An dieser Stelle fokussiert die Darstellung demnach wieder eine Spannung zwischen zwei Teilräumen im parlamentarischen Raum. In einer der folgenden, bereits thematisierten Sequenzen wird der Konflikt der unterschiedlichen Gruppierungen in der Armee sogar als ein ereignisreicher Kampf der Ideen in der Kirche von Putney aufbereitet. Als Charles in die Hände der Armee geriet, wollte er die Spaltung zwischen der Armee und dem Parlament laut Hunt ausnutzen, indem er jede Einigung ablehnte und versuchte, die beiden Parteien gegeneinander auszuspielen. Diese Vorgänge rechtfertigen den Titel der letzten Episode „Endgame“. Bezeichnenderweise wurde Charles, wie Hunt darlegt, von der Armee am Holdenby House abgeholt, als er mit seinen beiden parlamentarischen Wachen Ball spielte.

Charles' anschließender Fluchtversuch im November 1647 war zum Scheitern verurteilt, nachdem er sich erst im Wald verirrt und schließlich auf der Isle of White landete, wo er erneut verhaftet wurde. Diese topographische Grenzüberschreitung Charles' zahlte sich also nicht für ihn aus. Trotz seiner anscheinend völlig hoffnungslosen Position nach dieser strategischen Katastrophe hörte er Hunt zufolge nicht damit auf, im Geheimen etwas zu planen. Seine hoffnungslose Situation wird in einer Reenactment-Szene illustriert, in der er in einem Gefängnisraum an einem Tisch sitzt. Doch er schaffte es in dieser für ihn verzweifelten Lage trotzdem, sich mit den schottischen Covenanters zusammenzuschließen. Während sich also das Bündnis der Teilräume des Parlaments und der schottischen Covenanters auflöste, schlossen sich gleichzeitig zwei vorher verfeindete Teilräume (d. h. der König und die Covenanters) zusammen: „The New Model Army was a hotbed of the most extreme Protestant ideas of the day, which the Scottish Covenanters saw as a threat to their own church“ (13:52-14:01). Dadurch wurde der zweite Bürgerkrieg im Jahr 1648 zwischen dem parlamentarischen Raum und dem aufständischen, von den schottischen Covenanters unterstützten, königlichen Raum in Gang gesetzt. Auch wenn dieser Krieg ebenfalls eine topographische sowie topolo-

gische Grenzüberschreitung der schottischen Covenanters involvierte, wird dieser bewaffnete Konflikt bzw. diese Rebellion – die von Cromwells Truppen mit dem Sieg bei Preston erfolgreich unterdrückt wurde – in der Darstellung mit Hilfe von aneinander gereihten Reenactment-Kampfszenen relativ schnell abgehandelt. Jedoch besiegelte der Beginn des zweiten Bürgerkrieges in Hunts Worten Charles' Schicksal. Aus Sicht der New Model Army hatte Charles sich nämlich gegen den im ersten Bürgerkrieg sichtbaren Willen Gottes aufgelehnt. Er überschritt damit für die Armee oder den immer noch für den parlamentarischen Raum kämpfenden Teilraum eine Grenze und sollte dafür zu Rechenschaft gezogen werden. In der Darstellung wird Hurst Castle, wohin der König verlegt wurde und isoliert war, als Kontrast zu dem vorher gezeigten Holdenby House präsentiert. Hunt sucht diesen Ort wie vorher schon das Holdenby House auf und äußert in einer Sequenz in dieser Burg: „[...] Charles must have realised his time was up. [He] started to think about preserving the principle of monarchy [...]. [H]e refused to accept any deal which placed fundamental limitations on his power as an absolute monarch [...]. The game plan had now changed: Charles was determined to play the martyr“ (16:53-17:32). Man könnte argumentieren, dass in dieser Situation Charles – als nach dem zweiten Bürgerkrieg gewissermaßen entmachtetes Oberhaupt der hierarchischen Ordnung des Landes – an diesem isolierten Ort an der Südküste Englands, wo ihm kein Komfort mehr zu teil wurde, einen weiteren Extrempunkt erreichte, der auch einen Wendepunkt mit sich brachte. Es blieb ihm nur noch übrig, das Prinzip der Monarchie zu bewahren, jedes Abkommen, das die Macht eines absoluten Monarchen beschränkte, abzulehnen und den Märtyrer zu spielen. Erneut bedient sich die Narration also an dieser Stelle der Spielmetapher. In dem Charles bereit war, als Märtyrer aufzutreten, änderte sich der Spielplan: Nachdem sein Versuch gescheitert war, die unterschiedlichen Teilräume des Parlamentes gegeneinander auszuspielen, musste sich Charles mit der Rolle des Märtyrers abfinden. Hierbei ist eine Parallele zu der Episode „The British Wars“ in Simon Schamas Doku-Serie und dem Ende der Dokumentation *Charles I: The Royal Martyr* zu entdecken, denn auch in diesen zwei Darstellungen übernimmt Charles I vor seiner Exekution die Rolle des königlichen Märtyrers.

Zweifellos sind der gegen Ende der letzten Folge dargestellte Prozess gegen Charles und die anschließende Hinrichtung ranghohe Ereignisse, die als ein Ereigniskomplex aufzufassen sind. Der in einer Reenactment-Szene zu sehende Schwiegersohn Cromwells, Henry Ireton, hatte Hunt zufolge die Aufgabe, Charles aus dem Weg zu räumen. Dafür setzte der radikale Puritaner, der in der nachgestellten Szene vor einem Kamin passenderweise etwas aufschreibt, einen Gesetzesentwurf auf, der dem Parlament vorgelegt wurde und einen Prozess gegen Charles wegen Hochverrates verlangte. Als Nächstes wird erwähnt, dass die Mit-

glieder, welche eine Vereinbarung mit dem König anstrebten, auf Iretons Verlangen von General Pride entfernt wurden. Das war gewissermaßen die erste gegen die Opposition gerichtete Grenzüberschreitung im parlamentarischen Raum. Als in den nachgestellten Szenen zum Teil wütende bzw. schreiende Parlamentarier gezeigt werden, bemerkt Hunt aus dem Off, dass um die 140 MPs der Einlass verweigert wurde und 40 andere verhaftet wurden. Die in der Folge immer wieder gezeigte Reenactment-Szene mit einem auf einem Stuhl sitzenden und mit einem Hut bekleideten König in einem abgedunkelten Raum spiegelt Charles' ausweglose Situation, aber auch seine an den oben aufgeführten Prinzipien festhaltende Haltung wider. In den Darlegungen Hunts schien der Prozess gegen den Monarchen bzw. diese Grenzüberschreitung von Seiten des Parlaments erst unvorstellbar und dieses Ereignis zog tiefgreifende Veränderungen nach sich. Er redet in einer gegenwärtigen Szene im St. James Park, die zusammen mit Reenactment-Szenen gezeigt wird, von einem Zusammenprall zweier sich als Autorität darstellender Institutionen (d. h. Parlament und König) und einem Zusammenprall von Ideen (d. h. Monarchie vs. Demokratie). In einer nachgestellten Szene, in der in Naheinstellungen das Todesurteil gegen Charles I unterzeichnet wird, berichtet Hunt, dass weniger als die Hälfte der Mitglieder des Gerichtes das Todesurteil unterzeichnete und viele der Richter flüchteten und zögerten, bevor sie es unterschrieben. Schließlich wird eine unterzeichnende Hand gezeigt, welche am Gelenk von einer anderen Hand gehalten wird. Dazu ist der Kommentar zu hören: „[...] Cromwell forced it through, even holding one man's wavering hand“ (23:24-29). Dadurch betont die Doku-Serie neben der Bedeutung von Ireton und Pride Cromwells herausragende Stellung bei dem Vollzug des Todesurteils. Anschließend schildert Hunt bündig die letzten Stunden des verurteilten Königs vor der Hinrichtung. Die Sequenz besteht aus Szenen mit Hunt, der sich an den jeweiligen gegenwärtigen Schauplätzen, die Charles auf dem Weg zur Exekution passierte (u.a. Horse Guards Parade), und dem Ort der Hinrichtung (d. h. Banqueting House) befindet, sowie Reenactment-Szenen, die einen in Weiß gekleideten Charles vor Soldaten in Nahaufnahmen, den maskierten Henker mit seiner Axt sowie das Schleifen der Henkersaxt nachstellen. Sodann wird gezeigt, wie Charles, der eine weiße Mütze trägt, seinen Kopf auf den Richtblock legt und der Henker in einer anderen Einstellung die Axt mit Schwung nach unten befördert. Der abgeschlagene Kopf ist dabei nicht zu sehen. Mit dieser Abfolge von Reenactment-Szenen und gegenwärtigen Aufnahmen wird die historische Bedeutung dieses Ereignisses untermauert und gleichzeitig die Hinrichtung in der Vergangenheit verortet. Auch wird dadurch dem in der Exekution endenden Ereigniskomplex der Status eines ranghohen Ereignisses verliehen, obwohl sicherlich das Meta-Ereignis des ersten Bürgerkrieges mit seinen Geschehnissen auf der Darstellungsebene in die-

ser Doku-Reihe das ranghöchste Ereignis in der gesamten Narration repräsentiert. Die Konfrontation der beiden Räume oder der Hauptrepräsentanten des königlichen Raums und der Parlamentarier (allen voran Cromwell) und die Tilgung dieser Verkörperung des königlichen Raumes markieren insgesamt den Endpunkt der Narration. Am Ende der vierten Episode fasst Hunt die Geschehnisse zusammen und gibt einen Ausblick. Da er sich dabei wie in der ersten Folge bzw. am Anfang „seiner Reise in die Zeit des Bürgerkrieges“ am selben Strand befindet, rahmt diese Endszene die Narration oder Hunts Reise in die Vergangenheit.

5.7. Blood on Our Hands: Eine Medialisierung des Krieges

Der von Caroline Ross Pirie produzierte sowie inszenierte und überwiegend Reenactment-Szenen bzw. -Einstellungen enthaltende Dokumentarfilm *Blood on Our Hands: The English Civil War* legt den Fokus auf die Darstellung speziell des ersten aber auch zweiten Bürgerkrieges in England. Er weicht insbesondere in seiner Narration von den anderen bisher analysierten Darstellungen ab. Die Narration, die in den Jahren vor dem Krieg beginnt und mit der Exekution Charles' I im Jahr 1649 endet, ist zwar chronologisch aufgebaut und thematisiert die besonderen Ereignisse in der Bürgerkriegszeit sowie Persönlichkeiten wie Charles I, seine Frau Henrietta Maria, Prince Rupert oder den erst relativ spät in die Narration eingeführten Oliver Cromwell – Handelnde also, die in den anderen Darstellungen häufig Erwähnung finden oder als Hauptakteure auftreten. Jedoch erhalten diesmal eher „einfache“ Leute oder vergleichsweise weniger bekannte Personen wie Nehemiah Wallington oder Lady Brilliana Harley im wahrsten Sinne des Wortes eine signifikante Stimme. Obwohl die dominante Stimme die des extradiegetischen Off-Erzählers Sam West ist, kommen diese oder andere Personen manchmal in Reenactment-Szenen zu Wort und unterstützen somit die Narration. Ohnehin werden viele historische Quellen von unterschiedlichen Menschen im Verlauf der Dokumentation remedialisiert. Diese Zeugnisse oder (Augenzeugen-)Berichte werden wie in anderen Dokumentarfilmen von entsprechenden Leuten bzw. Sprechern verbalisiert oder verlesen. Die dabei zu Wort kommenden Menschen sind berühmte Persönlichkeiten wie Cromwell oder Charles I, aber auch Prediger, Soldaten sowie einfache Männer, Frauen und sogar Kinder aus den verschiedenen Gebieten. Sie tragen dabei zum Beispiel ihre Ansichten oder Sichtweisen, Sorgen und Intentionen vor oder beschreiben die Lage. In diesem Zusammenhang berichten sie über Ausnahmestände, grausame Begebenheiten oder Kämpfe. Die Narration greift hier also Einzelschicksale von Menschen auf und gibt Zeugnis über deren Erleben. In Anlehnung an den Titel eines Buches von Diane Purkiss *The English Civil: A People's History* (2007) kann man aus diesem Grund die Narration als eine Geschichte des in England lebenden Volkes oder der Menschen dort bezeichnen.

Trotzdem entfallen die größten Sprechanteile auf den Off-Erzähler und in Bezug auf die historischen Figuren auf die beiden oben angegebenen Nehemiah Wallington und Lady Brilliana Harley. Auch wenn andere historische Personen wie die beiden puritanischen Prediger William Hooke oder Hugh Peters in einigen Fällen in Reenactment-Sequenzen das Wort ergreifen, fungieren die beiden von Sam West ebenfalls als Puritaner bezeichneten Wallington und Harley an manchen Stellen der Narration als intradiegetische Erzähler, indem

sie sich zur Kamera wenden bzw. in die Kamera sprechen. Bezeichnenderweise wird in der Eingangssequenz und auch danach auf Brillianas Hochzeit mit Sir Robert Harley eingegangen, und Informationen über ihre Lebens- bzw. Familienverhältnisse sowie ihre Briefkorrespondenz mit ihrem Sohn Ned werden gegeben. Relativ am Anfang wird ebenfalls der Londoner Holzdrechsler und Familienvater Wallington vorgestellt, der auch in der letzten Szene des Dokumentarfilms die Hinrichtung des Königs vermeldet. Dennoch vernimmt man auch ihre Stimmen aus dem Off, wenn man sie oder die jeweiligen Darsteller im Bild sieht und sie offenbar nicht reden bzw. andere Tätigkeiten verrichten. Das trifft auch zu einem gewissen Grad auf die anderen remedialisierten oder verbalisierten Quellen bzw. die aufgeführten Aussagen der anderen Menschen zu, denn man wird als Rezipient oft mit einem Bild oder einer Szene mit diesen Leuten konfrontiert, während man aus dem Off ihre jeweiligen Ausführungen hört. Generell wird dem Rezipienten auf diese Weise ein authentischer Einblick in die Erlebnisse der Menschen in der Bürgerkriegszeit des 17. Jahrhunderts oder ein authentisches Bild dieser Jahre gewährt. Verstärkt wird der Eindruck der Authentizität noch durch die nachgestellten Aufnahmen, welche einige der Personen, dessen Quellen remedialisiert bzw. verbalisiert werden, beim Abfassen von Dokumenten oder Briefen zeigen.¹ In der Art der Präsentation bleibt, trotz der durch diese remedialisierten Zeugnisse vermittelten Authentizität, der Charakter der Medialität offenkundig.

Besonders aufgrund der Tatsache, dass der extradiegetische Erzähler Sam West die dominante Stimme in dem Dokumentarfilm ist, wird die faktische Situiertheit der Narration einschließlich der intradiegetischen Erzähler in der Vergangenheit verortet. Dazu tragen außerdem die in die Erzählung integrierten Expertenkommentare bei. In den Szenen mit den vier Experten werden allerdings die Namen und ihre akademischen Hintergründe nicht eingeblendet.² Drei der Experten befinden sich vor einem abgedunkelten Hintergrund, während ein weiterer Experte in einem anderen Raum – mit einem Bildnis einer Frau im Hintergrund – gezeigt wird. Letzterer bezieht sich primär auf das Leben Brilliana Harleys. Da diese Experten in ihren jeweiligen Kommentaren bzw. Szenen bestimmte Sachverhalte oder einige Aspekte im Leben bestimmter Personen beleuchten, unterstützen sie den Off-Erzähler und verleihen der Narration eine zusätzliche Aura der Seriosität und einen reflexiven Charakter. Der dadurch geschaffene Grad der Reflexivität unterminiert die durch die intradiegetischen Erzähler oder remedialisierten Quellen erzeugte Unmittelbarkeit.

¹ Einige remedialisierte Aussagen weisen außerdem einen deutlich vernehmbaren Akzent auf. Zum Beispiel hört man bei Henrietta Maria passenderweise einen französischen Akzent. Dies erhöht den Grad an Authentizität.

² Einer der häufiger zu Wort kommenden Experten ist Prof. Ronald Hutton.

Die remedialisierten Quellen oder die Rekonstruktionen haben nicht nur die Funktion, „dramatische“ Effekte zu erzeugen oder die präsentierten Sachverhalte zu emotionalisieren und zu dramatisieren, sondern auch „authentische“ Tatsachen sowie Informationen zu der behandelten Bürgerkriegszeit des 17. Jahrhunderts zu liefern. Trotzdem wird durch den Off-Kommentar sowie die Szenen mit den Experten und beispielsweise die animierten Karten die für alle Dokumentationen typische „Erklärfunktion“ unterstrichen, welche darin besteht, dem Rezipienten Hintergrundinformationen oder Fakten über die Bürgerkriegszeit zu gewähren.

Auf visueller Ebene besteht die Dokumentation in erster Linie aus Reenactment-Sequenzen bzw. nachgestellten Einstellungen, die zwischenzeitlich durch Aufnahmen von Expertenkommentaren unterbrochen werden und in denen in einigen Fällen remedialisierte zeitgenössische Quellen oder die animierten Karten (d. h. in Form von Überblendungen) zu sehen sind, wobei in wenigen Szenen ausschließlich zeitgenössische remedialisierte Bilder erscheinen. Im Zusammenhang mit den historischen Rekonstruktionen sind einige Ausführungen angemessen. So wird der Rezipient mit vielen verschiedenen Aufnahmen aus unterschiedlichen Perspektiven konfrontiert. Allgemein verwendet die Dokumentation Reenactment-Szenen sowohl mit als auch ohne Farbe, obwohl in einigen Fällen nur bestimmte Elemente im Bild koloriert sind. Ebenfalls gibt es einerseits viele filmische oder ablaufende Sequenzen und andererseits werden zahlreiche Einstellungen oder „Standbilder“ präsentiert, die rekonstruierte Szenen abbilden und wie Fotoaufnahmen wirken. Zudem wird in den unterschiedlichen historischen Rekonstruktionen durch die nicht kolorierten Aufnahmen bei entsprechender Tönung und Unschärfe der Bilder bzw. oftmals blassen und manchmal auch grellen Farben der Eindruck vermittelt, als ob die dargestellten Szenen oder Einstellungen Archivmaterial oder Aufnahmen aus dem frühen oder der Mitte des 20. Jahrhunderts wären. Sie zeigen generell auf der einen Seite zum Beispiel Situationen des gewöhnlichen sowie öffentlichen Lebens oder des Familienlebens, aber auch Kriegsgeschehnisse, Kriegsgräuel, die elende Lage der Menschen und Akte der Zerstörung. Sie werden von dazu passenden akustischen Signalen oder einer entsprechenden Geräuschkulisse begleitet. Wie in der umfassend analysierten Episode von *A History of Britain* über die Bürgerkriege erinnern die Kampfszenen oder die damit verbundenen Einstellungen in *Blood on Our Hands* an Aufnahmen von Kriegen aus dem frühen 20. Jahrhundert und somit werden auch hier die Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts mit Anleihen an Filmmaterial viel später stattgefundenen Kriege inszeniert. Insgesamt wird auf visueller Ebene immer die Medialität in den historischen Rekonstruktionen suggeriert, wenngleich das visuelle Material eine Aura der Authentizität übermittelt.

Auf der inhaltlichen Ebene werden die einzelnen Narrative in die allgemeine Narration integriert oder scheinbar nahtlos in die Darstellung der chronologischen Abfolge eingefügt. Ein zutreffendes Beispiel ist die Präsentation über den Hintergrund des Predigers Hugh Peters und seine radikalen oder revolutionären Ideen im Verlauf der Bürgerkriege (d. h. die Abschaffung der Monarchie). An einer Stelle geht die Dokumentation darauf ein, wie er mit seinen radikalen Predigten Spenden sammelte und damit zum Aufbau der New Model Army beitrug (vgl. 1:04:56-05:28). Kurz danach wird Oliver Cromwell in die Narration eingeführt, unter dessen Führung diese reformierte, uniformierte, disziplinierte, gottesfürchtige und kampfstärke parlamentarische Armee entstand, dessen Sieg bei Naseby in einer der folgenden Sequenzen dargestellt wird und dessen andere Erfolge ebenfalls Erwähnung finden (vgl. 1:05:29-08:44). Wie dieses Beispiel zeigt, wird die Darstellung durch die einzelnen Geschichten über die im Bürgerkrieg involvierten Menschen personalisiert und emotionalisiert. In der gesamten Darstellung werden darüber hinaus einerseits auf visueller Ebene und durch die einzelnen Geschichten oder präsentierten Ereignisse die schrecklichen Folgen dieser Bürgerkriegszeit deutlich. Beispielsweise sind nach oder während der Präsentation von besonderen Begebenheiten wie der Schlacht bei Edgehill oder an anderer Stelle – wie bei den in die Narration des Off-Erzählers eingebauten remedialisierten Berichten von Zeitzeugen über die Situation der Gefangenen oder die Lage im von Krankheiten geplagten royalistischen Oxford – Leichen sowie leidende oder dahinsiechende Menschen zu sehen (vgl. 30:55-31:52, 36:02-37:36). Die Brutalität des Krieges demonstrieren die vom Off-Erzähler kommentierten Szenen über die brutale Ermordung der ehemaligen Verteidiger von Lady Brilliana Harley durch royalistische Soldaten im Hockton Castle (vgl. 53:46-54:18) sowie die Reenactment-Aufnahmen über die Verstümmelungen und Tötungen von Frauen im royalistischen Zeltlager durch Soldaten der parlamentarischen New Model Army (vgl. 1:08:48-09:29) oder die erbarmungslose Plünderung Birminghams durch Prinz Ruperts Truppen. Bei dieser Plünderung wurde laut dem Off-Erzähler 1/3 der Stadt zerstört und es wird unter anderem dargestellt, wie royalistische Soldaten in ein Haus eindringen. Dabei wird eine Vergewaltigung angedeutet (vgl. 49:28-50:03, 50:48-51:50). Außerdem wird von der Narration der Fokus in einigen Szenen auf den parlamentarischen Soldaten Neremiah Wharton (vgl. 21:21-23-20) gerichtet und Auszüge aus seinen erhaltenen Briefen werden verbalisiert bzw. remedialisiert. Sein relativ kurzer Narrativ, in dem auch der Führer der royalistischen Truppen Prinz Rupert (vgl. 23:30-24:42) vorgestellt wird, endet allerdings in der Schlacht bei Edgehill, bei der er ums Leben kam, was aus dem Off-Kommentar sowie der Szene mit seinem Leichnam hervorgeht (vgl. 27:24-49). Daneben wird im Mittelteil des

Dokumentarfilms der in der Eingangssequenz angekündigte Tod der geschwächten oder erschöpften und bis zu diesem Zeitpunkt zum Teil als intradiegetische Erzählerin fungierenden Brilliana Harley in ihrem Bett rekonstruiert. Zuvor wird die Belagerung ihrer Burg in Brampton Bryan durch Royalisten bzw. die Verteidigung ihres Heimes und ihrer Familie präsentiert (vgl. 52:13-53:10) Auf diese Weise verdeutlicht *Blood on Our Hands*, dass dieser Bürgerkrieg äußerst brutal war, viel Elend brachte und viele Opfer forderte. Die vom Off-Erzähler genannten Angaben bezüglich der in der Bürgerkriegszeit zu Tode gekommenen Menschen untermauern dies (vgl. z. B. 00:58-01:02). Nach der Darstellung des ersten Bürgerkrieges konstatiert der extradiegetische Erzähler: „Tens of thousands of men had fallen in combat. Disease would kill a further 100,000 men, women and children“ (1:14:34-43). Am Ende des ersten Bürgerkrieges zogen ferner unbezahlte Soldaten auf beiden Seiten (plündernd) durchs Land auf der Suche nach Nahrung und Unterkunft, wie die Dokumentation es unter anderem am Beispiel des aufgeführten Bauern Samuel French aufzeigt, der durch herumziehende royalistische Soldaten seine Lebensgrundlage verlor. Der Beleg ist sein remedialisierter Protestbrief (vgl. 1:15:20-48) Obwohl er von Royalisten attackiert wurde, ist es in Bezug auf ihn aber nicht genau möglich, seine Zugehörigkeit zu einer Kriegspartei auszumachen.

Die thematisierten geschichtlichen Figuren lassen sich aber häufig wie in den anderen Dokumentationen den zwei semantischen Räumen der Parlamentarier und Royalisten zuordnen. Die Vertreter des letzten Raumes sind im Verlauf der Dokumentation vornehmlich die bereits erwähnten Persönlichkeiten – Charles I, Prinz Rupert, Erzbischof Laud und auch Henrietta Maria. Zu diesem Raum muss man auch Sir Charles Lucas zählen, der als royalistischer Militärführer bei der Darstellung des zweiten Bürgerkrieges in Erscheinung tritt (vgl. 1:27:47-28:46)³ Hingegen werden im Zusammenhang mit den Parlamentariern oder dem parlamentarischen Raum – abgesehen von den bekannten Persönlichkeiten Oliver Cromwell und Lord Fairfax – etwa Neremiah Wharton, der Sohn des berühmten und nach Nordamerika emigrierten Puritaners John Winthrop, Steven Winthrop (vgl. ca. 1:00:12-01:23) sowie der fanatische Prediger Hugh Peters thematisiert (vgl. 1:01:27-04:10). Ebenso sind die beiden als intradiegetische Erzähler eingesetzten Puritaner Neremiah Wallington und Lady Brilliana Harley sowie die ganze erwähnte Harley Familie zu dem Raum der Parlamentarier zu zählen, auch wenn Brilliana Harley erst loyal zum König war. Diese Opposition konkretisiert sich

³ Zu den Unterstützern gehörte auch Ann Harrison, deren Zitat remedialisiert wird, um die Situation in dem von Krankheiten geplagten Oxford dazulegen. Ebenfalls schien der zwölfjährige Schuljunge Anthony Wood dem König Sympathien entgegenzubringen (vgl. 29:00-37). Ihre Quellen werden jedoch anscheinend zur Beschreibung der Lage und der Ankunft des Königs in Oxford remedialisiert.

auch in einigen der einzelnen Narrative, da sich nicht selten zwei der Vertreter der oppositionellen Räume gegenüberstehen oder diese gegenübergestellt werden. So führt der Dokumentarfilm direkt im Anschluss an Neremiah Wharton Prinz Rupert in die Narration ein und beide standen sich gemäß der Darstellung passenderweise bei der Schlacht bei Edgehill mit ihren jeweiligen Armeen gegenüber. Der Darstellung zufolge spornte Hugh Peters' revolutionärer Geist das Parlament an, dem inhaftierten und von Peters verhassten Erzbischof Laud den Prozess zu machen. Die Hinrichtung Lauds ist schließlich das Ende dieser Szene (vgl. 1:03:25-04:54). In einigen der zu dem Off-Kommentar zu sehenden Reenactment-Szenen konfrontiert ein erregter Peters auch den sichtlich verängstigten William Laud. Es werden auch die Begegnungen oder Verhandlungen Oliver Cromwells mit Charles I behandelt (vgl. 1:18:54-19:53). Bemerkenswert ist die dazu gehörende historische Rekonstruktion des Gespräches zwischen den beiden geschichtlichen Persönlichkeiten. In der unscharfen Szene, die wie die anderen Sequenzen wie eine ältere Filmaufnahme wirkt, sind Cromwell sowie Charles seitlich oder fast mit dem Rücken zur Kamera zu erkennen und beide bewegen scheinbar ihre Lippen, während man dabei aus dem Off die zu diesen Figuren gehörenden Stimmen vernimmt. Diese Sequenz bringt noch einmal die doppelte Logik der Remediation zum Ausdruck, weil sie – aufgrund der Visualisierung – der Darstellung des Gespräches durchaus einen gewissen Grad an Authentizität verleiht, aber gleichzeitig die Medialität der Rekonstruktion deutlich festzustellen ist.

Innerhalb der parlamentarischen Armee oder des parlamentarischen Raumes kam es laut dem Off-Erzähler, Prof. Ronald Hutton und remedialisierten historischen Quellen zum Bruch zwischen dem Parlament und der Armee wegen der unterschiedlichen Vorstellung der religiösen Ausrichtung sowie der schlechten Behandlung der Armee durch das Parlament (vgl. ca. 1:17:09-18:30). Dieses verfügte nämlich nicht über die finanziellen Mittel zur Bezahlung seiner Versprechen gegenüber der Armee und wollte diese gegen deren Widerstand auflösen. Zudem wurden von den Mitgliedern im Parlament Gesetze zur Ersetzung der Church of England durch eine puritanische nationale Kirche verabschiedet, wohingegen viele parlamentarische Soldaten dafür kämpften, sich einer nationalen Kirche zu entledigen. An dieser Stelle der Dokumentation ist innerhalb des parlamentarischen Raumes also, wie in den anderen analysierten Dokumentarfilmen/Doku-Serien, von einer Aufteilung in zwei Teilräume auszugehen. Jedoch deutet die Dokumentation die Unmöglichkeit der Überlebensfähigkeit eines neutralen oder eines sich aus den beiden oppositionellen semantischen Räumen zusammensetzenden Zwischenraumes an. Dies wird besonders durch zwei Szenen illustriert, in denen Männer, die sich für den König verpflichteten, den

Landarbeiter Thomas Winkles ganz zu Beginn des Bürgerkrieges erschossen (vgl. 19:27-56) und royalistische Soldaten bei Brampton Bryan einen blinden Jungen töteten (vgl. 44:08-32) nachdem sie auf die Frage, für wen sie seien, antworteten, dass sie für den König und das Parlament bzw. für das Parlament des Königs wären.

Einen besonderen Schwerpunkt legt die Narration anscheinend auf die religiöse Dimension. Die Parlamentarier werden meistens mit dem Puritanismus in Verbindung gebracht. Gleich zu Beginn werden im Anschluss an die allgemeine Situation Englands⁴ am Anfang des 17. Jahrhunderts kurz die geschichtlich bedingten religiösen Verhältnisse dort erörtert, der puritanische Hintergrund der Harleys sowie ein wenig später jener von Wallington dargelegt und die puritanische Ausrichtung mit ihren Merkmalen (d. h. Loyalität zum König; die Ablehnung von Ritualen und Verzierungen als Hindernisse der „wahren“ Religion; das Bestreben, die dem König unterstehende Kirche von den Relikten des Katholizismus zu „reinigen“) beschrieben.⁵ Zusätzlich erscheinen Sympathisanten des Parlaments und Vertreter des parlamentarischen Raumes wie Sir Robert Harley oder Neremiah Wharton in einigen Sequenzen als Bilderstürmer. Im Gegensatz dazu bemerkt der Off-Erzähler in den ersten Szenen mit dem Hauptrepräsentanten des royalistischen Raumes, Charles I, Folgendes: „When Charles I came to the throne, many believed he not only ruled by divine right, but had divine powers“ (07:27-34). Danach wird eine Aussage eines Jungen remedialisiert, nach der dessen an Skrofulose leidende Mutter mit Hilfe der Segnung des Königs geheilt wurde. In der Szene dazu wird entsprechend unter anderem eine Frau von Charles I gesegnet. Er liebte auch, so wird im weiteren Verlauf deutlich, seine katholische Ehefrau Henrietta Maria. Ferner wird Erzbischof Laud als Verkörperung der Opposition zum puritanischen Raum präsentiert. Er entschied sich, laut dem Off-Kommentar, die Kirche Englands zu reformieren und trat für alles ein, was die Puritaner verabscheuten (d. h. Kommunion hinter Altargitter, Verzierungen, Statuen, Buntglasfenster). In einer dazu passenden historischen Rekonstruktion sieht man in einer „verzierten“ Kirche mit aufgestellten Kerzen Erzbischof Laud, wie er eine Messe feiert und zwei Gläubigen die Mundkommunion auf Knien reicht.

Darüber hinaus spielt in der Dokumentation das Aufkommen der Presse oder der Medialisierung eine große Rolle. Prof. Hutton zufolge war der Bürgerkrieg einer der ersten Propaganda-Kriege. Besonders bei der Präsentation der Vorkriegszeit und der Mobilmachung

⁴ England wird als prosperierendes, friedliches und wohlgeordnetes Land dargestellt. Darauf wird später Bezug genommen.

⁵ Insbesondere für Puritaner bestätigten auch die Massaker der Katholiken an Protestanten im 30jährigen Krieg ihre Angst vor der „unheilvollen“ Macht Roms bzw. des Katholizismus.

der puritanischen Pamphletschreiber gegen Erzbischof Laud, der ihr Ziel war, wird dies veranschaulicht. Trotz Zensur arbeitete die puritanische Presse im Geheimen und attackierte in Pamphleten sowohl die katholische Ehefrau des Königs als auch Erzbischof Laud. Gemäß der Darstellung konnte aber Letzterer als der Chefsensor des Königs nicht alle puritanischen Pamphlete von den Straßen fernhalten. Eine Reenactment-Szene zeigt in diesem Zusammenhang eine Ansammlung von frühneuzeitlichen Menschen, die an einer Mauer hängende illustrierte Pamphlete lesen, die sich gegen Laud richten. Allerdings wurden laut des Off-Kommentars Puritanern, die dabei erwischt wurden, illegale Pamphlete zu drucken, die Ohren abgeschnitten. Bemerkenswerterweise wird in einer weiteren Reenactment-Sequenz dargestellt, wie ein Soldat Laud die abgeschnittenen Ohren bringt und der Erzbischof diese scheinbar zu essen beginnt. Der Off-Erzähler sagt währenddessen, dass die Presse Vergeltung übte und ein populäres Pamphlet Laud beim Speisen der Ohren zeigte, welches in einer Einstellung auch kurz remedialisiert wird. Diese Begebenheiten offenbaren etwas Ereignishaftes, denn das illegale Drucken der Pamphlete war eine Ordnungsverletzung. Obwohl Laud bei seinem harten Vorgehen gegen die Puritaner der Chefsensor des Königs war und quasi von Amts wegen oder aus einer Machtposition handelte, sind die Verstümmelungen gegen die Repräsentanten des puritanischen Raumes als Grenzüberschreitung gegen diesen Raum zu werten. Mit der Darstellung des Verspeisens der Ohren, das sich eindeutig als moralische Normverletzung einordnen lässt, sollte wohl in dem erwähnten Pamphlet Laud als grauenhafter Tyrann in Erscheinung treten. Aufgrund der angedeuteten historischen Rekonstruktion eines von einem Pamphlet dargestellten Szenarios (d. h. das Verspeisen der Ohren) berücksichtigt *Blood on Our Hands* damit auch medial konstruierte Ereignisse.

Ebenso werden die Grenzüberschreitungen von Seiten des puritanischen Raumes mit dem Sachverhalt der Medialität in Verbindung gebracht. Vor der Präsentation dieser Grenzüberschreitungen wird darauf hingewiesen, dass Charles zu Beginn der 1640er Jahre elf Jahre lang das Land regierte, ohne das Parlament zu konsultieren, was für viele Mitglieder des Parlaments einem Missbrauch der königlichen Macht gleichkam. Da Charles I bedingt durch die wachsenden Schwierigkeiten in Irland und Schottland Geld für eine Armee benötigte, um seinen Willen durchzusetzen, berief er ein Parlament ein. Doch dies stellte sich als katastrophaler Zug des Königs heraus. Die Mitglieder des Parlaments setzten nämlich eigene Gesetze durch und gingen gegen die persönlichen Berater des Königs vor. Als Nächstes folgt die Darstellung über die Anklage gegen Erzbischof Laud und dessen Verhaftung. Die Durchsetzung eigener Gesetze kann als Normabweichung der Mitglieder des Parlaments

gelten.⁶ Vor allem war die Verhaftung eines wichtigen Repräsentanten des royalistischen Raumes eine signifikante Grenzüberschreitung von Seiten des parlamentarischen/puritanischen Raumes, gerade weil dieses Ereignis das Ende der Zensur bzw. der Einschränkungen für die Presse bedeutete. In den dazu gehörenden Reenactment-Einstellungen und -Aufnahmen werden unter anderem eine frühneuzeitliche Parlamentsitzung und die Verhaftung bzw. das Abführen von Laud abgebildet. Insbesondere die Aufnahmen mit Laud, der einmal sein Gesicht mit seinen verschränkten Händen verdeckt, wirken wie Pressefotos von Sensationsreportern. Danach wird auf die – laut dem Off-Erzähler – grotesk übertriebenen Erzählungen über die Überfälle katholischer Bauern in Irland gegen ihre protestantischen Gutsherren eingegangen. Sie verbreiteten sich im ganzen Land und auch die beiden intradiegetischen Erzähler rezipierten sie offensichtlich, wie zwei nachgestellte Sequenzen nahelegen, in denen Wallington eine dieser Geschichten liest, während man im Hintergrund seine Stimme vernimmt. Mit solchen Geschichten, die grausame Szenarien beschrieben, wurde Wallington – wie man vorher in der Darstellung erfährt – bereits konfrontiert, als er illustrierte *news-books* über den Krieg auf dem Kontinent las. Einem Experten zufolge war er besessen von Nachrichten und der Off-Erzähler führt aus, dass er das, was er las, aufschrieb und diese 2.600 Seiten die Basis für seine Geschichte bildeten. Diese erhaltenen Quellen sind wahrscheinlich auch ein Grund, warum er einen intradiegetischen Erzähler verkörpert. Ähnliches trifft wohl auch auf die andere intradiegetische Erzählerin Lady Brilliana Harley zu, die eine private Korrespondenz mit ihrem Sohn Ned führte und deren Schriften erhalten sind. Als die Überfälle der Katholiken in Irland von der Narration behandelt werden, sieht man nach der Sequenz mit Wallington auch eine Reenactment-Szene mit ihr, in der sie ein illustriertes *news-book* liest, sich dann mit ihrem Gesicht seitlich zur Kamera wendet und ihre Furcht ausdrückt. Zudem bezieht sich *Blood on Our Hands* bei den anderen thematisierten Figuren und Sachverhalten auf erhaltene Briefe oder schriftliche Zeugnisse.

Dem medialen Charakter von historischen Ereignissen kommt in diesem Dokumentarfilm generell eine entscheidende Bedeutung zu, was die Darstellung an einigen Stellen belegt und bei der Thematisierung der Grand Remonstrance deutlich wird. Diese von puritanischen Parlamentsmitgliedern verfasste Liste von 206 Beschwerden gegen den König im Jahr 1641 wurde nicht wie gewöhnlich an den König sondern an die Presse weitergereicht. Zusätzlich informiert ein Experte darüber, dass John Pym, ein Autor des Dokuments, vorher geheime Verhandlungen mit einem in London ansässigen Verleger führte und Letzterer eine

⁶ Dies suggeriert, dass sie Gesetze durchsetzten, ohne den König (d. h. den zu diesem Zeitpunkt noch mächtigsten Mann in England) in die Entscheidungen zu involvieren.

Woche später die allererste Zeitung veröffentlichte. In den Worten dieses Experten schienen die Veröffentlichung der Grand Remonstrance sowie der allerersten Zeitung Teil einer großen parlamentarischen Propagandaaktion zu sein. Die dazu präsentierten Reenactment-Sequenzen in Schwarzweiß sind Überblendungen von Teilen dieses remedialisierten Dokuments und von frühneuzeitlichen Menschen auf der Straße sowie Szenen von Leuten, welche Kopien der Grand Remonstrance lesen. Aus dem Off hört man eine Stimme, die Auszüge aus diesem Dokument vorträgt, während in einer anderen Szene Wallington ebenfalls Passagen daraus vorliest. Natürlich sind die Beschwerden gegen den zu diesem Zeitpunkt der Darstellung noch mächtigsten Mann in England als Attacke gegen den höchsten Repräsentanten des royalistischen Raumes oder als Grenzüberschreitung von Seiten des Parlaments anzusehen. Aufgrund der Tatsache, dass dieses Ereignis mit dem Erscheinen der allerersten Zeitung zusammenfiel und dass das Dokument nicht wie sonst dem König sondern der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, ging diese Grenzüberschreitung von Seiten des parlamentarischen Raumes mit einer signifikanten Normabweichung einher. Schließlich war das Versinken des Landes in einen Konflikt nicht mehr aufzuhalten. Obwohl der König laut dem Off-Erzähler anfangs einen größeren Rückhalt in der Bevölkerung genoss als die puritanischen Radikalen im Parlament, änderte sich das durch die parlamentarische/puritanische Presse und die Reaktion des Königs, der es nicht schaffte, seine Gegner im Parlament zu verhaften. Daraufhin bildete sich ein feindseliger Mob und Charles I flüchtete panisch aus London in den Norden, um eine Armee gegen das Parlament aufzustellen. Schließlich begann 1642 der Bürgerkrieg. Insgesamt ist der Beitrag der Presse beim Zustandekommen oder im Vorfeld dieses Krieges in diesem Dokumentarfilm erkennbar.

Gemäß der Darstellung wurde der Krieg von der Mehrheit der Bevölkerung abgelehnt. Im Zusammenhang mit der Ursachenerklärung schließt der Dokumentarfilm auch den Zufallsfaktor ein. Zum Beispiel zitiert der Off-Erzähler einen Zeitgenossen, nämlich Bulstrode Whitelocke, dessen Name allerdings nicht erwähnt wird: „It is strange to note how we have slid insensibly into the beginning of a Civil War by one unexpected accident after another” (19:05-12). Außerdem ist die Verwendung von der Whig-Interpretation oder erinnerungskulturellen Schemata, die von den *revisionists* inspiriert worden sind, nicht nachweisbar. Zu Beginn arbeitet *Blood on Our Hands* aber wie beispielsweise *The English Civil Wars* mit Kontrasten. Das untermauert bereits die Eingangssequenz, in der anfangs vor einer Kirche an einem sonnigen Tag zum Anlass der Hochzeit von Sir Robert Harley mit Brilliana Conway von Männern mit Musketen weiße Federn in die Luft geschossen werden. In dieser Sequenz in Farbe wird auch durch die weißen Federn sowie die kurz zu sehenden

weißen Tauben eine friedliche und harmonische Atmosphäre generiert, während die folgenden nicht kolorierten Szenen ebenfalls Musketen abfeuernde Männer, eine Trommel in Naheinstellung und Gefangene, die brutal abgeführt werden, präsentieren. Danach werden noch einmal Nahaufnahmen von Sir Robert Harley und seiner Braut gezeigt, bevor unter anderem anschließend nicht kolorierte Einstellungen verwendet werden, die berittene und gegeneinander kämpfende frühneuzeitliche Soldaten abbilden. Grob gesagt realisiert sich auf der visuellen Ebene der einfache Kontrast zwischen friedlicher Zeit und Krieg. Der Kontrast geht auch aus dem dazu gehörenden Kommentar des Off-Erzählers hervor:

In the 17th century feathers were fired in the air to bring peace on a marriage. So it was in 1623, when Sir Robert Harley took Brilliana Conway to be his bride. Yet, within a generation, the same guns will be fired in anger and wedding guests and family will be at each other's throat. Sir Robert's servants will be brutalized, his children will be dragged away to prison and his bride, Brilliana, will be dead. In 1640 only four men in England knew how to fire a mortar cannon. In the eight years that followed, England suffered proportionately a greater loss than in the First World War. How a peaceful people descended into brutality is told in the words of those who lived through the English Civil War. (00:01-01:19)

Hier wird besonders dargelegt, wie sich die Zeit des Krieges auf die Harley Familie und ihr Umfeld auswirkte. Darüber hinaus werden die Folgen für das scheinbar einst friedliche England erwähnt. Solche Fokussierungen auf Einzelschicksale unter Berücksichtigung der allgemeinen Situation Englands zu dieser Zeit sind die Gestaltungsmerkmale des weiteren Verlaufs des Dokumentarfilms. Auf jeden Fall wird das Versinken eines friedlichen Landes in einen brutalen Bürgerkrieg am Anfang der Darstellung nachgezeichnet. Dem Off-Erzähler zufolge war England zu Beginn des 17. Jahrhunderts ein prosperierendes und gut geordnetes Land. Schon im Unterkapitel über *The English Civil Wars* sind ähnliche Aussagen in Frage gestellt worden. Als Unterstützung dienen die Reenactment-Szenen in Farbe⁷ mit den frühneuzeitlichen Bauernfamilien und den Bauern bzw. Schafhirten auf einer Weidefläche sowie ein remedialisiertes Zitat eines Zeitzeugen. Mit dem Ausbruch des brutalen Krieges findet oder fand also gemäß der Darstellung eine Normabweichung statt.

Der erste Bürgerkrieg ist in der Darstellung im Allgemeinen das ranghöchste Ereignis. Genau genommen ist dieser Krieg wie in den anderen Dokumentarfilmen in *Blood on Our Hands* ein Meta-Ereignis, welches wiederum in den einzelnen Narrativen zahlreiche einzelne Ereignisse oder Grenzüberschreitungen enthält und mit einer Grenzverschiebung zugunsten des parlamentarischen Raumes endet. Hier sind insbesondere auch die dargestellten Gräueltaten bzw. die brutalen und kaltblütigen Tilgungen oder Tötungen nennenswert. Sie repräsentieren nicht nur Grenzüberschreitungen durch Repräsentanten eines Raumes gegen

⁷ Interessanterweise werden Szenen mit frühneuzeitlichen Menschen in Farbe an der Stelle verwendet, als die friedliche Situation der englischen Puritaner in der Kolonie Massachusetts Bay und der Prediger William Hook thematisiert werden (vgl. 57:27-1:00:32). Im Vergleich werden bei den Sequenzen über den Bürgerkrieg in England oft historische Rekonstruktionen oder Einstellungen präsentiert, die nicht koloriert sind, wobei auch Aufnahmen in Farbe nicht selten vorkommen.

den in Opposition zu diesem stehenden Raum, sondern auch moralische Normverletzungen aus Sicht des Rezipienten.⁸ Den zweiten Bürgerkrieg kann man in dem Dokumentarfilm ebenso als Meta-Ereignis einordnen, auch wenn sich die Darstellung auf die Einnahme und Belagerung der Stadt Colchester durch Fairfax' Armee und Charles Lucas' royalistische Truppen beschränkt. Somit ist Colchester eine Art Mikrokosmos auf der Darstellungsebene.⁹ Charles I war gemäß der Narration für den Ausbruch des zweiten Bürgerkrieges verantwortlich und am Ende galt er, einem Experten zufolge (vgl. 1:38:01-22) als „man of blood“, der das Leiden verlängerte und gegen Gottes Urteil verstieß. Aus dieser Sicht überschritt der König somit eine Grenze. Die Darstellung der Belagerung Colchesters vergegenwärtigt noch einmal den Schrecken des Krieges, unter dem viele einfache Menschen leiden mussten und der schließlich mit einem klaren Sieg der Parlamentarier endete. Eine Besonderheit in diesem Zusammenhang ist der Einsatz von kleinen Jungen als Kurier, die die Lageberichte über das Geschehen aus der Stadt brachten und somit die Londoner Presse mit Nachrichten und Geschichten versorgten, so dass eine breite Öffentlichkeit von den dortigen Ereignissen erfuhr.

Generell wird bei der Präsentation des Kriegsverlaufs im ersten und zweiten Bürgerkrieg auf die rivalisierenden Propagandakampagnen Bezug genommen. Sie sorgten laut dem Off-Erzähler für eine Vertiefung der Gräben zwischen den beiden kriegführenden Parteien und überzeugten viele Beteiligte davon, dass die Unterschiede zwischen den rivalisierenden Lagern größer wären, als sie in Wirklichkeit waren. Dadurch konnten bestimmte Ereignisse in subjektiv gefärbter Weise ausgelegt werden. Sogar am Ende kommt der mediale Charakter in besonderer Weise zum Ausdruck, als die Hinrichtung des Königs präsentiert wird. Zwar werden bei der relativ kurzen Darstellung des Prozesses und der Exekution einige rekonstruierte und remedialisierte Einstellungen gezeigt und man vernimmt die Stimme Hugh Peters', der während des Prozesses aus der Bibel las. Doch der Tod des Königs wird am Ende von Wallington verlesen bzw. „übermittelt“. Dies passt zu dieser Darstellung, die besonders die religiöse Dimension und die „Medialisierung“ des

⁸ Dagegen sind die im Vorfeld des Krieges oder auch im Krieg dargestellten Zerstörungen von Gegenständen (z. B. Buntglasfenstern) in Kirchen oder Kapellen bzw. die gezeigten Akte der Bilderstürmerei Grenzüberschreitungen oder Normverletzungen von Mitgliedern des puritanischen/parlamentarischen Raums mit einem wesentlich geringeren Grad an Ereignishaftigkeit. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass in der Darstellung die meisten Gräueltaten von den Royalisten bzw. von Repräsentanten des royalistischen Raumes begangen wurden, wenngleich das brutale Vorgehen der Parlamentarier ebenfalls nicht ausgespart wird.

⁹ Das Bild von Colchester als Mikrokosmos Englands wird im Zusammenhang mit dem zweiten Bürgerkrieg von einem Experten verwendet (vgl. 1:38:01-11).

Bürgerkrieges betont.¹⁰ Die religiöse Dimension erhält auch in den Episoden über die Bürgerkriege in David Starkey's *Monarchy* eine besondere Aufmerksamkeit.

5.8. David Starkey's *Monarchy*

In diesem Teil wird sich die Arbeit mit der TV-Dokumentationsserie *Monarchy* beschäftigen, die der bekannte englische Historiker David Starkey präsentiert. Hier wird besonderes Augenmerk auf die zwei Episoden „The Stuart Succession“ und „Oliver Cromwell: The King Killer“ gelegt, da beide die Bürgerkriegszeit in Britannien thematisieren. Allgemein fällt das nur sporadisch eingesetzte visuelle Mittel der Reenactment-Rekonstruktionen auf. Dafür steht ganz eindeutig der Historiker als *historical guide* im Zentrum der Sendung.¹¹ Dieser wird häufig als historische Autorität in Szene gesetzt, indem er unter anderem immer in feinem Anzug an historischen Originalschauplätzen und/oder mit historischen Quellen in Bibliotheksräumen auftritt. Hierdurch übermittelt die Dokumentation ein Gefühl von Seriosität, Kompetenz und Authentizität. Ein weiterer Effekt dieser Inszenierung ist, dass Starkey als eine Persönlichkeit erscheint, die mit der Geschichte vertraut ist und deren Aussagen auf verifizierbaren Tatsachen beruhen. Folglich erzeugt allein die Betrachtung der visuellen Ebene ein, im wahrsten Sinne des Wortes, Bild von patenter und zuverlässiger Geschichtsdarstellung.

Auch auf der Textebene vermittelt der heterodiegetische Erzähler Starkey, der zudem als Off-Erzähler fungiert, historische Klarheit und Korrektheit. Somit scheint die Doku-Serie fast ausschließlich gesichertes, faktisches und einschlägig bekanntes Geschichtswissen aufzuzeigen, ohne mögliche Zweifel aufkommen zu lassen. Starkeys Eloquenz und oftmals bildliche Sprache untermauern außerdem seine Kompetenz und machen die erzählten Geschichtsereignisse greifbarer. In diesem Zusammenhang muss auf Starkeys Intonation eingegangen werden. Dadurch erhalten manche der von ihm ausgewählten Geschehnisse¹² einen speziellen Grad an Ereignishaftigkeit und geschichtlicher Bedeutung. Ein Beispiel dafür ist Starkeys Kontextualisierung des u.a. von Oliver Cromwell unterzeichneten Todesurteils gegen den König in „Oliver Cromwell: The King Killer“: „[I]t's a *bold and brave* document. But it also highlights the *titanic* effort of *will* to bring *even* this panel of *committed* parliamentarians to *take the terrible, irrevocable* step of publicly executing the

¹⁰ Lady Brilliana Harley und Wallington wurden wahrscheinlich als intradiegetische Erzähler gewählt, weil sie eine umfangreiche Korrespondenz bzw. viele Schriften hinterließen.

¹¹ Jerome de Groot vergleicht unter anderem Starkey mit Schama (vgl. 2009: 110-111, 154f., 158). Darauf wird hier allerdings nicht eingegangen.

¹² Diese „ausgewählten Geschehnisse“ werden im Verlauf des Kapitels genauer elaboriert.

king“ (0:22:53-23:10; Hervorhebung der betonten Wörter vom Verfasser). Seine sprachliche und bildliche Erzählweise lässt sich als eine Kompensation für das weitgehende Auslassen von Reenactment-Sequenzen auffassen.

Eine ähnliche Wirkung erzielen die Soundeffekte sowie die musikalische Untermalung, denn sie verstärken einzelne Vorkommnisse und auch Charakteristika des Königtums. Bei Letzteren ist speziell an die Chormusik während der kurzen (szenischen) Aufbereitung der Krönungszeremonie von Charles I zu denken. Diese Chormusik betont nämlich die Würde des Königtums und den theokratischen Amtsgedanken des gekrönten Königs. Natürlich tragen dazu die in der Gegenwart aufgenommenen Szenen im Innenraum der Westminster Abbey bei. Daher ist ein Zusammenspiel zwischen der Musik und natürlich den gezeigten Bildern bzw. Einstellungen auszumachen.

Im Gegensatz dazu inkorporiert die Dokumentation scheinbar kaum Text-Bild-Bestätigungen. Ein Beispiel hierfür bieten die Innen- und Außenaufnahmen einer kleinen, durchaus alten, aber dennoch unbekanntem ländlichen Kirche, während Starkey über den schottischen Presbyterianismus referiert. Man kann demnach – wenn überhaupt – von loseren und nur relativ selten von starken Text-Bild-Beziehungen sprechen. Dadurch geschieht einerseits eine wiederholte Aufwertung von Starkeys Expertise, weil seine Worte und nicht die Bilder geschichtlich einschlägige Tatsachen transportieren. Andererseits wird aufgrund dessen auch nicht vom eigentlichen Leitmotiv der gesamten Serie, der Monarchie, abgelenkt. Auf diesen Punkt soll im nächsten Abschnitt genauer eingegangen werden.

Wie schon oben kurz angedeutet wurde, sind in der gesamten Serie und in den hier analysierten Episoden die Darstellungen der Krönungszeremonien bzw. – speziell auf Oliver Cromwell bezogen – die Ernennung zum Regenten auffällig. Bei den Krönungen von James I und seinem ihm auf den Thron nachfolgenden Sohn Charles I werden in Begleitung von Chormusik Teile des Innenraumes der Westminster Abbey gezeigt, bevor man in einer nachgestellten Szene den jeweiligen König auf einem Thron in einem abgedunkelten Raum, der nur von einigen Kerzen beleuchtet wird, erkennt. Beide sitzen dort in voller Tracht, wobei die Krönungsszene mit Charles noch ein paar Besonderheiten aufweist. Zum Beispiel steht in dieser Sequenz neben dem zukünftigen Regenten der Erzbischof (Laud), welcher mit einer bemerkenswert minimalistischen Geste Charles die Krone aufsetzt. Dies bringt noch einmal Charles' innige Verbundenheit mit der theokratischen Tradition zum Ausdruck. Starkey bestätigt diesen Punkt in einer anderen Szene zum einen mit einer genauen Erläuterung und Schilderung der Krönungszeremonie und zum anderen mit folgendem Kommentar: „Charles, as his behaviour at his coronation would suggest, was an aesthete, a lover of beauty, elegance

and order“ (2011: 331; dieses Zitat ist aus dem Buch übernommen worden). Generell ist außerdem die Darstellungsweise der Krönungen nennenswert. Es erscheint nämlich während dieser Zeremonien so, als ob die Szenen eingefroren wären. Auch bei Cromwells zweiter Ernennung zum Lord Protector (am 26. Juni 1657) ist eine ähnliche Vorgehensweise zu verzeichnen, denn er steht in einer kurzen Sequenz wie in einem Portrait regungslos da, während die Kamera auf sein Gesicht zoomt. Dabei hält er ein Zepter in einer Hand und in der anderen eine große Bibel und ist mit einem Umhang bekleidet. Allerdings trägt er keine Krone. Die jeweiligen Insignien weisen auf Charaktereigenschaften und Machtvorstellungen der einzelnen Herrscher hin. Im Hinblick auf Oliver Cromwell kommt hierbei einerseits sein Verzicht auf das Königsamt, andererseits jedoch seine tiefe Frömmigkeit sowie sein starkes Machtinteresse zum Ausdruck.

Die portraittartigen Repräsentationen, mit ihren minimalistischen respektive den nicht vorhandenen Bewegungen der Charaktere, suggerieren die Besonderheit dieser historischen Ereignisse. Es liegt dabei eine klare Fixierung auf Geschichtsmomente vor, welche sich dadurch von den anderen angeführten Ereignissen abheben. In diesem Sinne wird dem Rezipienten der Eindruck von ereignishaften Vorkommnissen vermittelt. Da die eingefrorenen Momente ein besonderes Mittel in der Erzählstruktur sind, erlangen sie die Aura von ‚Einzigartigkeit‘ und werden somit zu erzähl-intrinsischen Ereignissen, auch wenn keine offensichtliche Grenzverletzung zu erkennen ist. Darüber hinaus transportieren die portraittartigen Darstellungen mit Verweis auf die Gesamtstruktur der Serie *Monarchy*, trotz der punktuellen Unterschiede der jeweiligen Regenten (siehe z. B. die Insignien und die An-/Abwesenheit des Erzbischofs) ein Gefühl von Kontinuität der topologischen Grundordnung. Das steht im Kontrast zu den anderen eindeutigen Grenzüberschreitungen und Ereignissen. Diese Ordnungsverletzungen werden nun auf der Inhaltsebene genauer diskutiert.

Bevor auf die narrative Struktur eingegangen wird, muss noch einmal betont werden, dass David Starkey der Mediator dieser Doku-Reihe ist, der die historischen Geschehnisse (größtenteils chronologisch) gliedert, filtert und gewichtet. Dabei stellt er die historischen Vorkommnisse vor dem Hintergrund der englischen/britischen Monarchie dar und verknüpft sie mit dem jeweiligen Herrscher. Zudem treten in seinen Ausführungen immer nur bestimmte Themenkomplexe in den Vordergrund, was eine gleichzeitige Vernachlässigung bzw. Nichtbetrachtung von anderen Sachverhalten impliziert. Obwohl Starkey beispielsweise das so genannte *ship money* zur Finanzierung der Kriegsunternehmen Charles‘ I als Konfliktgegenstand zwischen dem König und dem Parlament herausstellt, bleiben andere Steuererhebungen und Faktoren eher Randnotizen.

Religion wird von Starkey im Verlauf der gesamten Serie thematisiert. Dieses Thema bot aufgrund der verschiedenen Gruppierungen und Ansichten immer wieder Konfliktpotential. Gleichzeitig werden jedoch gesellschaftliche Komponenten (z. B. die Existenz von bestimmten Gesellschaftsgruppen und deren Interessen) ausgespart. Zugegeben war es im Britannien der Frühen Neuzeit schwierig, eine strikte Trennung zwischen der Gesellschaft und der Religion vorzunehmen, weil religiöse Doktrinen die gesamte Gesellschaft mehr oder weniger prägten und durchsetzten. Dennoch wirkt es so, als ob Starkey selten Bemühungen unternimmt, zumindest feine Unterscheidungen zwischen den säkularen und theologischen Sphären/Motivationen zu treffen. Daraus folgt, dass Starkeys Rolle als erzählender Historiker die Geschichte unweigerlich auf die von ihm wichtig erachteten Geschehnisse und Elemente herunterbricht.

Wie in anderen Dokumentarfilmen reduziert *Monarchy* aber nicht nur die Themenkomplexe auf eine bestimmte Anzahl, sondern lenkt in Konfliktsituationen auch den Fokus nur auf bestimmte Parteien bzw. Personen. Es entsteht in diesem Zusammenhang ein recht eindimensionales Geflecht von unterschiedlichen Konfliktparteien. Vor allem wären hier zunächst die Spannungen zwischen den Royalisten und den Parlamentariern zu erwähnen. Im Verlauf der hier analysierten Episoden finden dann auch die kämpferischen Auseinandersetzungen zwischen England und Schottland in der Folge von Charles' umstrittener Religionspolitik Berücksichtigung. Außerdem wird im Zuge von Starkeys Erläuterungen zum Bürgerkrieg ein innerparlamentarischer Konflikt offenbar. Offensichtlich hatten die beiden parlamentarischen Generäle, der Earl of Manchester und Oliver Cromwell, im Jahre 1644 – also während der Zeit des ersten Bürgerkriegs – unterschiedliche Vorstellungen, wie man mit dem König umgehen sollte. Sie unterschieden sich auch in Bezug auf Taktiken, Kriegsziele und religiöse Ansichten. Der Earl of Manchester repräsentierte, Starkey zufolge, die presbyterianische Mehrheit im Parlament und bevorzugte eine ausgehandelte Vereinbarung mit dem König, wohingegen Oliver Cromwell die speziell im religiösen Bereich radikalen *Independents* oder *Seekers* vertrat. Diese Männer und Frauen beriefen sich auf ihre christliche Freiheit und lehnten jede menschliche Autorität in der Religion sowie jede feste Form der religiösen Verehrung ab. Mit anderen Worten könnte man sagen, dass bestimmte ideologische Systeme bzw. semantische Räume hier aufeinander treffen. Insofern bietet sich – wie bei den anderen Dokumentationen – eine Analyse mit Hilfe der Grenzüberschreitungstheorie an. Hier beschränkt sich die Analyse ausschließlich auf die Ereignisstruktur hinsichtlich der Darstellung der Bürgerkriegszeit.

Bei der Darstellung der Ursachen werden größtenteils gegenwärtige Szenen ohne und mit Starkey von historischen Gebäuden, Räumen oder Aufzeichnungen, Portraitdarstellungen, Einstellungen von Holzschnitten oder anderen Bildnissen sowie Natur- und Landschaftsaufnahmen aus der Gegenwart präsentiert. Während man in mehreren Einstellungen einen historischen Parlamentssaal sieht, informiert Starkey aus dem Off darüber, dass Monarchen in ganz Europa auf das Parlament verzichtet haben und dass Charles mit dem Versuch allein zu herrschen, dem europäischen Trend folgte. Es fehlte aber ihm im Unterschied zu den europäischen Königen an den rechtlichen Möglichkeiten, seine Untertanen nach Belieben zu besteuern, da nur ein Parlament neue Steuern erlassen konnte. Charles griff folglich darauf zurück, höhere Einnahmen mit Hilfe seiner traditionellen Rechte und Vorrechte zu generieren. Hier kann man mit Blick auf den Sachverhalt Besteuerung die zwei im Kontext des Bürgerkrieges üblichen semantischen Räume Parlament und König differenzieren. In den einzelnen Episoden liegt der Fokus auf den jeweiligen Monarchen, so dass der Zuschauer mit mehreren Merkmalen bezüglich ihres Regierungsstils oder ihrer Haltung konfrontiert wird. Wie die Sequenzen in Westminster Abbey hinsichtlich seiner Krönung nahe legen, war Charles an der Heiligkeit des Königtums und an traditionellen Zeremonien interessiert. Er hatte zudem die Absicht, alleine zu regieren. Noch überschritt er bei der Besteuerung oder bei der Beschaffung der Einnahmen keine Grenze. Im Folgenden stellt Starkey zunächst einen Repräsentanten des königlichen Raumes – den Anwalt William Noy – in einem zeitgenössischen Bildnis vor, um dann in Einstellungen von einem historischen Schiff und in einer Szene mit ihm im Innenraum eines Schiffes die tatsächliche Funktion des *ship money* darzulegen und zu erläutern, wie Noy sie zur Generierung von Mehreinnahmen nutzte. Diese eigentlich nur im Krieg sowie in Küstenstädten erhobene Steuer dehnte er auf das Inland und auf Friedenszeiten aus. Die Vorstellung, ohne die Zustimmung des Parlaments Steuern zu erheben, verursachte Starkey zufolge zwangsläufig Beschwerden. Somit kann man vielleicht von einer leichten Grenzüberschreitung ausgehen, welche aber offensichtlich im Sinne der Darstellung noch nicht in einem bewaffneten Konflikt mündete.

Allerdings verschlimmerte Charles die Situation mit seinen religiösen Erneuerungen. In den folgenden Sequenzen kann man dann wiederum verschiedene Räume im religiösen Bereich erkennen. Wo Charles für eine zeremonielle Kirche stand, tendierten viele Teile des Landes eher zu einem „einfacheren“, fundamentalistischen Protestantismus, womit sie sich nicht sonderlich von den Schotten und ihrer presbyterianischen Kirche (*kirk*) unterschieden. Es besteht also eine Affinität zwischen den beiden protestantischen Räumen in England und Schottland. Auch visuell wird dieser Gegensatz klar, wenn erst Bilder einer einfachen,

ländlichen Kirche und kurz danach Aufnahmen mit Starkey in einer verzierten königlichen Kapelle erscheinen. Mit der Erwähnung von Charles' Erzbischof William Laud, der unter anderem auf einem Portraitbild visualisiert wird, erhält der königliche Raum wieder einen Repräsentanten (diesmal in Bezug auf den religiösen Bereich). Er wollte laut Starkey die auf die Sakramente ausgerichtete religiöse Tradition dem ganzen Land aufoktroyieren, was in England wenig Widerstand zur Folge hatte. Obwohl also in England keine Grenzüberschreitung vorlag, kam es in Schottland, wo die Reformation radikaler voranschritt, zu einem Aufstand gegen das von Charles und Laud herausgegebene neue Gebetsbuch. Mit dieser Einführung überschritt Charles eindeutig eine Grenze aus Sicht des schottischen bzw. presbyterianischen Raumes. Zur Verdeutlichung befindet sich Starkey in einer nachfolgenden Szene auf dem Rednerpult der St Giles' Cathedral in Edinburgh und schildert den Aufstand am 28. Juli 1637 (einem Sonntag) bzw. das Ereignis dort. Damit wird die Ereignishaftigkeit auch in der Narration hervorgehoben. Anschließend berichtet Starkey, während Aufnahmen von dem Gelände der Greyfriars Kirk gezeigt werden, von dem Zusammenschluss der Covenanters gegen Charles Erneuerungen an diesem historischen Ort. Das Aufzeigen der Gefahr eines religiösen Konflikts in Britannien sowie der Auswirkungen von diesen Ereignissen in Schottland und England, wo die Gegner des Königs Stärke daraus zogen, unterstreicht noch einmal die Ereignishaftigkeit der Proteste. Diese Konfrontation der Schotten gegen das Oberhaupt der hierarchischen Ordnung des Landes ist wohl auch als eine Art Extrempunkt auszulegen, der einen ersten Wendepunkt beinhaltete. Durch die Thematisierung von Aspekten des „britischen Problems“, die besondere Betonung des religiösen Bereichs und das Herausstellen der problematischen Persönlichkeit des Königs deutet Starkeys Narration den Gebrauch von erinnerungskulturellen Schemata an, die durch den *revisionism* inspiriert worden sind.

Der Hauptrepräsentant des königlichen Raumes, Charles, hielt offensichtlich den Protest für eine Grenzüberschreitung gegen ihn und bat das Parlament Geld bereitzustellen, um die Covenanters zu unterdrücken. Nun wird auch der auf einem Porträt zu sehende Hauptgegenspieler des Königs bzw. der im Konflikt mit dem König gut vorbereitete Hauptrepräsentant des parlamentarischen Raumes John Pym eingeführt. Das ist ein weiteres Zeichen dafür, dass in der Darstellung die einzelnen Sachverhalte an Personen gebunden sind. Als Charles keinen Fortschritt sah, löste er das Parlament auf und traf, in Starkeys Worten, die katastrophale Entscheidung, ohne die Zustimmung des Parlamentes in einen Krieg gegen die Schotten zu ziehen. Der darauf folgende Krieg bzw. Sieg der Schotten wird von Starkey relativ schnell abgehandelt. Charles verlor durch diese Handlung an Autorität. Zu erkennen ist

dies daran, dass Charles gezwungen wurde, wieder ein Parlament einzuberufen und Pym die Situation nutzte, um sich auf Beschwerden zu fokussieren, die sich auf die Finanzen und das Recht bezogen. Durch die geeinte Opposition im Parlament wurde Charles dazu veranlasst, unter anderem *ship money* aufzugeben. Charles überschritt insgesamt mit seiner Entscheidung, ohne die Zustimmung des Parlaments in den Krieg zu ziehen, offenbar eine Grenze aus Sicht der Parlamentarier, die seine Niederlage wiederum ausnutzten. Doch war noch nicht ein endgültiger Machtverlust des Königs zu verzeichnen.

Ferner versuchte Charles I nun, eine Einigung mit den Schotten bzw. den Covenanters zu erzielen. Aber mit der Grand Remonstrance, die nur knapp im Parlament durchgesetzt wurde, war nun eine Grenzüberschreitung von Seiten des Parlaments festzustellen. Dieses Dokument präsentierte Charles als einen ahnungslosen Helfer einer katholischen Verschwörung zum Umsturz der Religion sowie der Freiheiten Englands und kam einer Ablehnung von Charles' Politik im Staat wie in der Kirche gleich. Die knappe Durchsetzung zeigte aber auch die Uneinigkeit im parlamentarischen Raum auf, die aber gegen Ende der Episode nicht sonderlich konkretisiert wird, weil Charles seinerseits mit der Stürmung des Parlaments, welche zum Ziel hatte, einige MPs einschließlich Pym wegen Hochverrates zu verhaften, eine Grenze im topologischen wie topographischen Sinne überschritt. Die hohe Ereignishaftigkeit wird nicht nur durch die dargestellten Konsequenzen dieser Grenzüberschreitung deutlich, sondern auch durch den Präsentationsstil Starkeys. Erst betritt er ein historisches Parlamentsgebäude und setzt sich anschließend an das Rednerpult dieses Raumes, während er die Begebenheiten des 4. Januars 1642 rekonstruiert. Es wird dargestellt, wie Charles das House of Commons betrat, sich in den Stuhl des Vorsitzenden setzte und nach den fünf bereits geflohenen Mitgliedern fragte, worauf er von dem auf die Knie fallenden Vorsitzenden keine Antwort erhielt. Laut Starkey präsentierte sich Charles durch diesen Akt als ein gewalttätiger Tyrann und offenbarte sich außerdem durch sein letztlches Scheitern als schwach. Er verlor mit anderen Worten seine Machtposition. Insgesamt war dieses – im großen Machtverlust endende – Eindringen¹³ des höchsten Repräsentanten des königlichen Raumes oder des Oberhauptes der hierarchischen Ordnung des Landes in den „Raum“ der Parlamentarier neben einem ranghohen Ereignis auch ein Extrempunkt. Der damit einhergehende Wendepunkt wird mit der Erwähnung der Kriegsvorbereitungen und der Aufteilung des Landes in Gegner und Befürworter des Königs verdeutlicht. Dieser war aber, wie Starkey betont, nicht mehr der eigentliche König Britanniens oder gar Englands, sondern der Anführer einer Fraktion. Die Episode endet mit Starkeys Hinweis auf die Kriegserklärung

¹³ Es ist ein Eindringen im topographischen wie topologischen Sinne.

des Königs gegen das Parlament und damit gegen die Hälfte seines Volkes mit dem Verweis auf das Hissen von Charles' Banner in Nottingham.

In der Darstellung des nun stattfindenden Konflikts in der nächsten Episode „Cromwell: The King Killer“ werden mehrere Reenactment-Kampfszenen gezeigt. Manche von ihnen werden aber wiederholt eingesetzt. Besondere Beachtung kommt dem entscheidenden Sieg von Cromwells New Model Army bei Naseby zu. Dieses Gefecht war auch die entscheidende Schlacht des ersten Bürgerkrieges. Die Kämpfe wie auch der zweite Bürgerkrieg werden aber eher beiläufig abgehandelt. Bei dem dritten Bürgerkrieg nach der Hinrichtung des Königs wird die Eroberung Irlands nur beiläufig erwähnt und in erster Linie der Krieg gegen Schottland in den Blick genommen, aus dem Cromwells Armee schließlich als Sieger hervorging. Der Grund dafür hängt damit zusammen, dass Schottland Charles' Sohn bzw. Charles II eine Armee bereitstellte.¹⁴ Oft geht Starkey auf den Konflikt zwischen den verschiedenen Fraktionen des Parlaments in England ein. Beispielsweise wären die Spannungen zwischen dem Earl of Manchester und Cromwell, die passenderweise in einem Split-Screen dargestellt werden, zu nennen. So kann man sagen, dass sich im ersten Teil dieser Episode nicht nur der königliche und der parlamentarische Raum militärisch gegenüberstehen, sondern auch die Teilräume im parlamentarischen Raum. Diese Spannungen werden auch wieder personalisiert und mit speziellen religiösen Gruppen in Verbindung gebracht. Auf der einen Seite waren die Puritaner bzw. *seeker* wie Cromwell, wohingegen auf der anderen Seite die den Schotten nahestehenden Presbyterianer waren. Im zweiten Bürgerkrieg stehen sich auch der Raum der Covenanters und die den parlamentarischen Raum in England repräsentierende New Model Army gegenüber. Sowieso wird die neu gegründete New Model Army als Hauptfaktor für den Sieg des parlamentarischen Raumes gegen den königlichen Raum im ersten Bürgerkrieg präsentiert. Diese war laut Starkey Englands erste professionelle Kampftruppe, in der Offiziere nicht aufgrund ihres sozialen Status, sondern durch ihre Leistung ernannt wurden. Zudem vertrat diese Armee die Ideen der radikalen religiösen *independents* und wurde zu einer neuen Macht im Land. Als nach dem zweiten Bürgerkrieg, den Charles I initiiert hatte, das Parlament, welches die radikalen religiösen Ideen der Armee als Bedrohung empfand, eine friedliche Einigung mit Charles erzielen wollte, ließ Colonel Pride die presbyterianische Mehrheit aus dem Parlament entfernen. Wenn man die Presbyterianer und die Armee als zwei Teilräume des parlamentarischen Raumes ansieht, kann diese Räumung des Parlaments als Grenzüberschreitung oder Normverletzung von Seiten der Armee gesehen werden.

¹⁴ Die Bedingung war, dass nach einem Erfolg das presbyterianische System in England und Irland durchgesetzt würde, was Charles II zögerlich akzeptierte.

Der ranghöchste Ereigniskomplex ist die Verurteilung und Hinrichtung des Königs. Bei der Präsentation dieser außerordentlichen Grenzüberschreitung von Seiten des von Cromwell geführten parlamentarischen Teilraumes befindet sich Starkey am Ort der Hinrichtung (d. h. dem Banqueting House) und es werden nachgestellte Szenen bzw. einige Nahaufnahmen von Charles vor bzw. auf dem Richtblock eingesetzt. Die visuelle Darstellung bringt also die Bedeutung dieses Ereignisses für die Geschichte Britanniens und auch für die Doku-Serie, dessen Leitthema die Geschichte der Monarchie ist, zum Ausdruck. Auf der inhaltlichen Ebene ist nicht nur die Tilgung des Hauptrepräsentanten des königlichen Raumes ein Beleg für die hohe Ereignishaftigkeit dieses Geschehens. Cromwell setzte sich nämlich mit der Hinrichtung des Monarchen auch gegen einen anderen Teilraum des parlamentarischen Raumes durch, was die Ereignishaftigkeit zusätzlich unterstreicht.

Cromwell erscheint in der gesamten Episode als der mächtigste Herrscher Britanniens, während Charles als doch eher machtloser und unfähiger König in Erscheinung tritt. Der Zwiespalt um Cromwells Person wird bereits im Titel angedeutet. Er war nämlich der mächtigste Herrscher Britanniens, ohne je König gewesen zu sein und gleichzeitig Königsmörder. Dieser Zwiespalt wird noch einmal in einem späteren Ereignis in der Episode vertieft, in der Starkey in einem historischen Parlamentssaal, ähnlich wie Schama, Cromwells Auflösung des Rumpfparlaments mit einigen Zitaten aus seiner Rede rekonstruiert. Somit wurde der vorherige Hauptrepräsentant des parlamentarischen Raumes zu einer Art Alleinherrscher, der viele Aspekte eines königlichen Raumes inkorporierte. Es wird also trotz der formalen Abwesenheit der Monarchie eine Art Kontinuität der königlichen Werte impliziert. Symbolisch dafür stehen die Szenen mit dem Krönungsstuhl und der dargestellten Zeremonie. Interessanterweise fasst Starkey Cromwells Geschichte in der Eingangssequenz der Episode folgendermaßen zusammen: „His story is the tale of how England abolished its age-old monarchy, only to find that it couldn't do without it after all“ (01:33-43).

5.9. Die Dokumentationen über die Hauptgefechte

In diesem Unterkapitel sollen noch einige Informationen über die drei Dokumentationen gegeben werden, die jeweils die Hauptschlachten des ersten Bürgerkrieges bei Edgehill, Marston Moor und Naseby thematisieren – *The Battle of Edgehill*, *The Battle of Marston Moor: The Scots March South* sowie *The Battle of Naseby: Fairfax Triumphant*.¹⁵ Auf

¹⁵ Die Dokumentarfilme über die Schlacht bei Edgehill, Marston Moor und Naseby wurden jeweils 1998, 1994 und 1995 von Cromwell Productions Ltd produziert und von Pegasus 2005 unter der Rubrik „The History of Warfare“ herausgegeben.

visueller Ebene ist neben dem Gebrauch von remedialisierten Bildern und (animierten) Karten die Verwendung von vielen rekonstruierten Schlachtszenen auffällig. Allerdings ist der Gebrauch solcher Reenactment-Szenen vor dem Hintergrund der Thematik der Dokumentarfilme nicht verwunderlich. Insbesondere die Reenactment-Sequenzen in *The Battle of Marston Moor: The Scots March South* unterscheiden sich von denen in den anderen beiden Dokumentationen, da viele Szenen nicht koloriert sind. Dadurch werden die nachgestellten Aufnahmen in gewisser Weise historisiert. Im Verlauf dieses Dokumentarfilms werden auch Szenen gezeigt, in denen ein Darsteller, der den General der parlamentarischen Armee Sir James Lumsden verkörpern soll, mit schottischem Akzent etwas über die Kämpfe im Norden und über die Schlacht bei Marston Moor schildert, während er direkt in die Kamera spricht und sich im Hintergrund Soldaten oder andere Menschen aus der Frühen Neuzeit bewegen. Hier werden offensichtlich schriftliche Quellen des Generals remedialisiert und damit eine Unmittelbarkeit und ein hoher Grad von Authentizität erzeugt, wenngleich die Medialität gemäß der doppelten Logik der Remediation durch die Sequenz, in der die Farben nicht richtig zum Ausdruck kommen, untermauert wird. Der Dokumentarfilm über die Schlacht bei Naseby zeigt hingegen zahlreiche nachgestellte Szenen in Farbe und ohne Verzerrungen. Ferner haben hier die verschiedenen Darsteller Sprechrollen und folglich werden unter anderem ein Gespräch zwischen Charles, Prinz Rupert und Lord Goring oder längere Redeauschnitte von Oliver Cromwell vor dem Parlament präsentiert. Jedoch enthalten die drei Darstellungen viele Szenen, die auch in den anderen von *Pegasus* herausgegebenen Dokumentationen über die Bürgerkriege zu sehen sind. Daneben remedialisieren die Dokumentarfilme ebenfalls an einigen Stellen zeitgenössische Bilder und haben jeweils einen dominanten extradiegetischen Off-Erzähler (d. h. Mike Leighton, Terry Molloy und Ian Brooker). Zusätzlich werden in die jeweiligen Darstellungen Aufnahmen mit mindestens einem Experten eingefügt, der Hintergrundinformationen liefert und/oder Kommentare zur jeweiligen Schlacht abgibt. Im Dokumentarfilm über die Schlacht bei Edgehill befindet sich der Experte Bob Carruthers sogar „vor Ort“ (d. h. am Schauplatz der Schlacht). Das Script zu dieser Darstellung sowie zu *The Battle of Naseby* hat außerdem Bob Carruthers verfasst, wohingegen das Script zu der Dokumentation *The Battle of Marston Moor* von Stuart Reid verfasst wurde, der auch in diesem Dokumentarfilm in einigen Szenen als Experte auftritt. Einmal kommt darin auch Dr Les Prince zu Wort, der wiederum in manchen Szenen von *The Battle of Naseby* als Experte fungiert.

Inhaltlich weisen die drei Darstellungen viele Unterschiede auf. Der Off-Erzähler berichtet interessanterweise in der Eingangssequenz von *The Battle of Edgehill* über eine

Begebenheit im Jahre 1662 als Charles II König war. Es wurde von glaubwürdigen Zeugen berichtet, dass die Geister von Soldaten die Schlacht bei Edgehill noch einmal ausgefochten haben. Somit wird mit Hilfe einer mythologischen Begebenheit, die sich angeblich 20 Jahre nach der Schlacht ereignete, in der Eingangssequenz in die Darstellung eingeführt. Danach folgen unter anderem gegenwärtige Aufnahmen des Schlachtortes. Hier wird also besonders der Unterschied zwischen Gegenwart und Vergangenheit betont. Im weiteren Verlauf gibt der Dokumentarfilm ebenfalls einen Überblick über die Ursachen des Bürgerkrieges. Diese Darstellung weist aber große Ähnlichkeiten und – auf textueller Ebene - Gemeinsamkeiten zu der Präsentation der Ursachen in *The English Civil Wars* sowie *The English Civil War* auf. Ebenfalls werden in einzelnen Sequenzen die Parlamentarier sowie die Royalisten und die militärische Situation (d. h. die Truppen, die Waffen und die Infanterie etc.) beleuchtet, bevor sich die Dokumentation der Darstellung der Schlacht bei Edgehill widmet. Das zentrale Ereignis auf der Darstellungsebene ist demnach die erste große militärische Konfrontation zwischen den beiden verfeindeten Parteien oder semantischen Räumen, obwohl auch andere kleinere Gefechte und Ereignisse (bei der Darstellung der Ursachen) Berücksichtigung finden. Im Gegensatz dazu beschäftigt sich *The Battle of Marston Moor* vor allem mit dem Eintritt der Schotten in den Bürgerkrieg. Bei der Darlegung der Ursachen wird auch in erster Linie auf den Konflikt im religiösen Bereich zwischen den Schotten (d. h. den Presbyterianern) und König Charles I aufmerksam gemacht. Der Verlauf der Darstellung thematisiert auch den Kampf um den Norden, der mit Hilfe der Schotten zugunsten der Parlamentarier entschieden wurde. Marston Moor wird als erster Schritt auf dem Weg zur endgültigen Niederlage des Königs dargestellt. Sie war mit anderen Worten eine Art „Wendepunktschlacht“, in welcher die Parlamentarier aufgrund des Zusammenschlusses der beiden Teilräume (d. h. der parlamentarischen englischen Armee und der schottischen Armee) siegten.

The Battle of Naseby stellt dagegen bereits in der Eingangssequenz mit Hilfe von Reenactment-Sequenzen Teile der Schlacht bei Naseby und die Niederlage der royalistischen Armee dar. Da die Soldaten der parlamentarischen Armee bzw. der New Model Army Charles' private Korrespondenz fanden, bedeutete der Sieg auch einen Triumph auf dem Feld der Propaganda, was man in einigen historischen Rekonstruktionen, in der zum Beispiel ein Mann Kopien der Briefe in einer Stadt verteilt, nachvollziehen kann. Charles, der bei der Schlacht bei Naseby eine entscheidende Niederlage erlitt, war anschließend auf der verzweifelten Suche nach Unterstützung. Dieser Sachverhalt rahmt die Darstellung. Am Ende wird auf die totale Niederlage von Charles noch einmal genau eingegangen. Währenddessen äußert der Off-Erzähler etwas Bemerkenswertes aus retrospektiver Sicht: Vor dem

Hintergrund, dass der König bei der Schlacht eine schwerwiegende Niederlage erlitt, sich danach für ihn die totale Niederlage im Bürgerkrieg abzeichnete und er am Ende hingerichtet wurde, wäre es laut Ian Brooker besser gewesen, er wäre in der Schlacht bei Naseby den Heldentod gestorben. Allerdings wird nach der Eingangssequenz für das Ende des Jahres 1644 und für die Anfangsmonate des Jahres 1645 konstatiert, dass Charles optimistisch sein konnte. Schon vorher waren allerdings seine beiden Kommandeure Prinz Rupert und Lord Goring zerstritten. Die Parlamentarier hingegen profitierten von der Entstehung der New Model Army unter Cromwell und Fairfax. Der Sieg bei Naseby wird auch in der Dokumentation als „Fairfax’ Triumph“ aufbereitet. Insgesamt präsentieren die drei Dokumentationen bestimmte Zeitabschnitte des Krieges, bei dem sich mit Blick auf die Grenzüberschreitungstheorie die zwei in Opposition zueinander stehenden semantischen Räume gegenüberstehen (d. h. die Royalisten und die Parlamentarier, welche in *The Battle of Marston Moor* durch die Schotten unterstützt wurden). Die Narration ist auf die jeweilige Hauptschlacht ausgerichtet, die sich für den Ausgang des Bürgerkrieges als entscheidend oder bedeutend für die Geschichte des ersten Bürgerkrieges (bes. das erste Hauptgefecht bei Edgehill) erweist. Die Hauptschlachten sind folglich in den jeweiligen Dokumentarfilmen die Hauptereignisse auf der Darstellungsebene.

6. Zusammenfassung

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, historische Dokumentarfilme oder Doku-Serien der jüngeren Gegenwart über die Bürgerkriegszeit im Britannien des 17. Jahrhunderts oder deren mediale Konstruktionen unter kultursemiotischen Gesichtspunkten und mit Hilfe von Lotmans erweiterter Grenzüberschreitungstheorie zu analysieren. Im Theorieteil wurde die Grundlage für eine derartige Untersuchung dieser faktenorientierten Wirklichkeitserzählungen gelegt, indem das Konzept des kollektiven Gedächtnisses und dessen Medialität, kultursemiotische Modelle (2. Kapitel), erinnerungskulturelle Schemata (3. Kapitel) sowie die strukturelle Textanalyse (4. Kapitel) entfaltet wurden. Währenddessen wurden Bezüge zwischen diesen Sachverhalten und auch zu kognitionstheoretischen Modellen hergestellt. Beim Aufzeigen der Verbindungen kam den theoretischen Überlegungen Lotmans zur Geschichte, Historiographie, Kultursemiotik und Narratologie eine entscheidende Rolle zu. Bisher fand in der Kulturwissenschaft und den Geisteswissenschaften keine solche Vernetzung zwischen diesen Methoden, Konzepten und Modellen statt. Ebenfalls ist Lotmans Theorie noch nicht oder kaum auf faktenorientierte Wirklichkeitserzählungen und damit auch nicht auf Dokumentarfilme angewendet worden. Folglich schließt die vorliegende Dissertation nicht nur eine diesbezügliche Lücke, sondern demonstriert auch neue Möglichkeiten der kulturwissenschaftlichen Analyse.

Aus heuristischen Gründen definiert diese Arbeit das kollektive Gedächtnis als statische Wissensbasis über die Vergangenheit, die in einer Kultur geteilt und für wahr gehalten wird. Zu dieser Wissensbasis gehören auch erinnerungskulturelle Schemata. Die erweiterte Grenzüberschreitungstheorie ermöglicht es dann, diese in narrativen Darstellungen oder Rekonstruktionen präsentierten Inhalte der in dieser Arbeit als Medien des kollektiven Gedächtnisses bezeichneten Dokumentationen sowohl zu strukturieren als auch zu untersuchen und sich mit den darin vorkommenden historischen Ereignissen auseinanderzusetzen. Außerdem wurde im Zusammenhang mit der Medialität des Gedächtnisses ein entsprechendes Analyseinventar bereitgestellt, um die medienspezifischen Aspekte sowie insbesondere das visuelle Material angemessen zu untersuchen. All diese Sachverhalte sind bei der Analyse dieser Medien des kollektiven Gedächtnisses berücksichtigt worden. In diesem Kapitel sollen die wichtigsten Ergebnisse und Erkenntnisse der Analyse zusammengefasst werden, um daraus Schlussfolgerungen zu der Darstellungsweise von historischen Dokumentarfilmen zu ziehen. Ferner ist es hier geboten, mit Hilfe der herausgearbeiteten Sachverhalte Rückschlüsse auf das kollektive Gedächtnis Großbritanniens im Hinblick auf die Bürgerkriegszeit im 17. Jahrhundert abzuleiten.

6.1. Die Besonderheiten der Raum- und Ereignisstruktur

Am Anfang dieses Resümees bietet es sich an, mit der Raumstruktur sowie der Ereignishierarchie zu beginnen. In allen Dokumentationen stehen sich die semantischen Räume des Parlaments und des Königs mit ihren jeweiligen Hauptrepräsentanten gegenüber. Innerhalb der semantischen Räume finden in vielen der Dokumentationen/Doku-Serien zu gewissen Zeitpunkten in der Darstellung Konflikte bzw. Spaltungen in Teilräume statt. Ein treffendes Beispiel dafür ist die Spaltung des parlamentarischen Raumes in die Teilräume des Parlaments und der Armee. Ebenso werden einige Male die Koalitionen zwischen zwei semantischen Räumen oder die zwischenzeitige Verbindung zwischen zwei Teilräumen (z. B. den schottischen *covenanters* und dem Parlament) thematisiert. Die grundlegende Opposition bleibt aber die Konfrontation zwischen dem parlamentarischen und dem royalistischen Raum.

Selbst wenn nach der Hinrichtung des Königs die Narration in einigen Fällen weitergeführt wird, scheint es so, als ob Cromwell in diesen Darstellungen manche Werte des royalistischen Raumes verkörpert, was sich unter anderem in Cromwells späterer Auflösung des Parlaments scheinbar bestätigt. Daneben übernehmen bei der Präsentation des dritten Bürgerkrieges Irland und Schottland die Rolle des royalistischen Raumes. Folglich wird dadurch die Vorstellung der Kontinuität des royalistischen Raumes oder der Idee des Königtums vermittelt. Dieser Punkt ist für das kollektive Gedächtnis Großbritanniens relevant. Die britische Monarchie repräsentiert eine geschichtsträchtige Institution und symbolisiert Kontinuität. Diese wird auch in den aufgeführten Darstellungen aufgrund der erwähnten Sachverhalte bis zu einem gewissen Grad nicht durchbrochen. In einigen der Dokumentarfilme/Doku-Serien werden auch die Restauration der Monarchie durch Charles II und später die *Glorious Revolution*, aus der die konstitutionelle Monarchie hervorging, oder speziell der Hinweis auf die Restauration berücksichtigt. Entsprechend wird in den jeweiligen Darstellungen die Vorstellung einer nach der Exekution des Königs einsetzenden quasi revolutionären Umstrukturierung der dargestellten Welt bzw. eines solchen Meta-Ereignisses unterminiert, denn der royalistische Raum oder die Werte des Königtums existierten demnach weiterhin. Außerdem war die Zeitspanne ohne „formalen“ König (d. h. von 1649 bis 1660) relativ kurz. Britannien hat den Ruf, nicht revolutionär zu sein.¹ Wenn man die betreffenden Dokumentationen/Doku-Serien in Betracht zieht, wird also bezogen auf die Monarchie der unrevolutionäre Charakter bestätigt. Auffälligerweise wird in den Darstellungen primär die

¹ Dies klingt zum Beispiel in einigen Episoden von *A History of Britain* an.

Persönlichkeit des Königs Charles I oder sein Amtsverständnis kritisiert, aber nicht die Monarchie selbst. Jedoch füllt Charles I, anders als zu seinen Lebzeiten, zum Beispiel bei der Präsentation der Hinrichtung in *Charles I: The Royal Martyr* die Rolle des königlichen Märtyrers richtig aus. Ähnlich wie gegen Ende der Episode „The British Wars“ in *A History of Britain* bedient sich dieser Dokumentarfilm der Theater-Metapher. Mit der Rolle des königlichen Märtyrers erlangte er am Ende von *Charles I: The Royal Martyr* die königliche Würde zurück, womit er wohl gleichermaßen, gemäß dieser Dokumentation die Ehre der Monarchie bewahrte.

Bezüglich der Ereignishierarchie ist zu konstatieren, dass der erste Bürgerkrieg und/oder der Prozess sowie die Exekution des Königs die ranghöchsten Ereignisse darstellen. Gerade in den Doku-Serien *The English Civil War* und *Civil War* sowie den Dokumentarfilmen *The English Civil Wars* und *Blood on Our Hands* nimmt der erste Bürgerkrieg viel Raum ein. Insbesondere die drei Hauptschlachten bei Edgehill, Marston Moor und Naseby ragen durch die Präsentationstechnik in den beiden Doku-Reihen und *The English Civil Wars* hervor, wodurch sie Ereignisse auf der Diskursebene sind. Eine dieser drei „großen“ Gefechte des Bürgerkrieges steht im Zentrum der Narration in den jeweiligen Dokumentationen über die Hauptschlachten. Auch in der entsprechenden Folge in der Doku-Serie *A History of Britain* und den Dokumentationen über die Hauptfiguren der Bürgerkriegszeit *Charles I: The Royal Martyr* sowie *Oliver Cromwell: Traitor or Liberator?* wird dem ersten Bürgerkrieg mit den drei Hauptschlachten eine große Aufmerksamkeit geschenkt. In einer der untersuchten Episoden von Starkeys Doku-Reihe *Monarchy* wird der erste Bürgerkrieg ebenfalls abgehandelt. Dennoch stehen in den erwähnten Episoden bzw. Dokumentarfilmen neben anderen Aspekten die Handlungen von Charles I, Oliver Cromwell und/oder die Ursachen für den ersten Bürgerkrieg sowie die Folgen der Bürgerkriegszeit und/oder andere Ereignisse im Vordergrund. Mit sehr wenigen Ausnahmen behandeln alle Dokumentationen die Ursachen, die Hauptpersonen und weitere Ereignisse (d. h. die großen Schlachten) der Bürgerkriegszeit. Doch fokussieren speziell die Doku-Serien über die Bürgerkriegszeit – *The English Civil War* und *Civil War* – sowie *The English Civil Wars* und *Blood on Our Hands* den Verlauf des ersten Bürgerkrieges bzw. dessen Begebenheiten. In *Blood on Our Hands* werden in der Darstellung oder den einzelnen Narrativen neben den Schlachten bei Edgehill und Naseby einige Grenzüberschreitungen (z. B. die Tilgung eines Hauptrepräsentanten des royalistischen Raumes – Erzbischof Laud) aufgeführt, die sich auf der Ebene des Rezipienten auch als Normverletzungen herausstellen (z. B. Kriegsmassaker, das Verstümmeln bzw. Töten von Frauen durch die New Model Army oder parlamentarische

Soldaten nach der Schlacht bei Naseby). Solche Grenzüberschreitungen und/oder Normverletzungen können jedoch auch bei der Darstellung der Bürgerkriegszeit in anderen Dokumentarfilmen entdeckt werden.² Insgesamt kristallisiert sich der erste Bürgerkrieg als Meta-Ereignis in Form einer deutlichen Grenzverschiebung zugunsten des parlamentarischen Raumes heraus.

Bemerkenswerterweise wird der Ausbruch des ersten Bürgerkrieges zum Beispiel in bestimmten Sequenzen in *The English Civil Wars*, der vierteiligen Doku-Reihe *The English Civil War* oder *Blood on Our Hands* als Ereignis bzw. Abweichung von der Norm auf der Diskursebene inszeniert, indem vorher visuell und verbal (u. a. durch den Off-Erzähler) eine friedliche Atmosphäre in einem geordneten Zustand erzeugt wird, um dann den Rezipienten mit Darstellungen des Krieges zu konfrontieren. Häufig entsteht bei der Präsentation des Verlaufs des ersten Bürgerkrieges der Eindruck, als handele es sich um eine Darstellung in drei Akten mit Anfang, Mittelteil und Ende, die durch die drei Hauptschlachten bei Edgehill, Marston Moor und Naseby repräsentiert werden. Der Wendepunkt geht in mehreren Präsentationen mit dem zweiten Hauptgefecht bei Marston Moor einher, während die (endgültige) Entscheidung in der Schlacht bei Naseby zugunsten des parlamentarischen Raumes fällt.³ Meistens werden vor dem Wendepunkt bei Marston Moor und/oder dem entscheidenden Wendepunkt bzw. der Entscheidung bei Naseby die Allianz mit den Schotten (d. h. der Zusammenschluss zwischen den entsprechenden Teilräumen) und die Entstehung der New Model Army dargestellt. Sie sind also gemäß den Präsentationen in den Dokumentarfilmen/Doku-Serien die Schlüsselfaktoren für den Ausgang des Bürgerkrieges. Im Gegensatz zum ersten erhält der zweite Bürgerkrieg in den Dokumentationen verhältnismäßig wenig Beachtung. Auch Cromwells Feldzüge gegen Irland und/oder Schottland finden nur in den Doku-Serien *A History of Britain*, *The English Civil War* sowie David Starkey's *Monarchy* und in dem Dokumentarfilm über Oliver Cromwell Berücksichtigung. Allerdings werden in Letzterem und in der Episode „Revolutions“ von Schamas Doku-Serie in erster Linie Cromwells Massaker in Irland beleuchtet. In *The English Civil War* werden hingegen seine Militärerfolge in Schottland zusammen mit seinen Feldzügen in Irland beachtet, während in *Monarchy* der Fokus ausschließlich auf den Konflikt

² *The English Civil Wars* und *Civil War* zeigen beispielsweise auch die Untaten der parlamentarischen New Model Army im Zeltlager der Royalisten nach der Schlacht bei Naseby. In einigen Fällen (z. B. in *Oliver Cromwell: Traitor or Liberator?* oder in der Episode „Revolutions“ in Schamas *A History of Britain* werden auch die Massaker der von Cromwell geführten Armee in Irland als eindeutige Normverletzungen oder, was Schamas Darstellung betrifft, als Kriegsverbrechen präsentiert.

³ In *Blood on Our Hands* und in der Episode „Cromwell The King Killer“ in Starkeys *Monarchy*, welche die Schlacht bei Marston Moor aussparen, markiert Naseby aber zum Beispiel den endgültigen Wendepunkt und die Entscheidung zugunsten des parlamentarischen Raumes. Selbiges trifft in gewisser Weise auch auf die Dokumentation *The English Civil Wars* zu, obwohl sie die Schlacht bei Marston Moor darstellt.

zwischen England und den Schotten, die für Charles II kämpften, sowie Cromwells militärische Erfolge gelegt wird. Diese Feldzüge und der zweite Bürgerkrieg können als Meta-Ereignisse gewertet werden, die topographische sowie topologische Grenzüberschreitungen⁴ beinhalten. Wie der Sieg des Raumes der Parlamentarier sind diese militärischen Erfolge als Grenzverschiebungen zu interpretieren, weil Cromwell oder der parlamentarische Raum dadurch seine Macht festigte und diese sogar auf ganz Britannien ausdehnte. Trotzdem ist die Grenzverschiebung nach dem ersten Bürgerkrieg in den Darstellungen anscheinend bedeutender als die darauf folgenden. Abgesehen davon markieren die dargestellten Massaker in Irland gerade auf der Ebene des Rezipienten moralische Normverletzungen bzw. Kriegsverbrechen von Seiten Cromwells. Doch nur in den drei genannten Darstellungen werden zum Beispiel die Massaker in Irland kritisch thematisiert. Ohnehin weisen die Narrationen der verschiedenen Dokumentationen viele Nullstellen auf, was unter anderem auf zeit- und aufmerksamkeitsökonomische Gründe zurückzuführen ist. Speziell was die Massaker in Irland angeht, ist kollektives Vergessen nicht ausgeschlossen. Allerdings sollte man sich mit möglichen Unterstellungen zurückhalten, weil vielleicht erzähltheoretische Gründe in Frage kommen, was im nächsten Abschnitt dargelegt werden soll.

Dass die Feldzüge in Irland sowie Schottland ausgelassen werden, hängt möglicherweise mit einem besonderen Ereigniskomplex zusammen – dem Prozess und der Hinrichtung des Königs im Jahre 1649. Dieser Ereigniskomplex ist in vielen Dokumentarfilmen oder Doku-Serien der Endpunkt der Narration oder einzelner Episoden. In *A History of Britain* und *The English Civil War* ist die Exekution nicht nur der Endpunkt einer Episode, sondern auch der Anknüpfungspunkt für die nächste Folge, während sie im Mittelteil des Dokumentarfilms über Oliver Cromwell und der entsprechenden Episode von *Monarchy* gezeigt wird. Der Prozess und die Hinrichtung bedeuten die Tilgung des höchsten Repräsentanten des royalistischen Raumes oder sogar bis zu diesem Zeitpunkt Britanniens. Durch die dafür aufgewendete Präsentationsweise und durch den Status dieser Geschehnisse als Endpunkt und/oder als entscheidender Wendepunkt oder Extrempunkt kommt diesem Ereigniskomplex bzw. dieser Grenzüberschreitung von Seiten des parlamentarischen Raumes ein hoher Grad an Ereignishaftigkeit zu. Ferner setzten beide Ereignisse zusammengenommen geschichtlich gesehen sowie auch in den Darstellungen eine signifikante Tilgung (d. h. die Abschaffung der Monarchie) und eine „revolutionäre“ Umstrukturierung der dargestellten Welt bzw. ein weiteres Meta-Ereignis in Gang. Wie herausgearbeitet wurde, ist diese

⁴ Der Einmarsch einer Armee in ein anderes Land ist im Grunde immer als topologische und Norm verletzende (d. h. topologische) Grenzüberschreitung zu definieren.

Bezeichnung (d. h. „revolutionäre“ Umstrukturierung) jedoch unangemessen. Der Grad der Ereignishaftigkeit dieses Ereigniskomplexes ist in den meisten Darstellungen höher einzustufen als die Meta-Ereignisse des zweiten oder dritten Bürgerkrieges, obwohl generell Charles' Beitrag zum Ausbruch des zweiten Bürgerkrieges zu seinem Prozess führt. In *A History of Britain, Monarchy, Cromwell: Traitor or Liberator?* und *Charles I: The Royal Martyr* besitzt dieser Ereigniskomplex anscheinend eine höhere Ereignishaftigkeit als das Meta-Ereignis des ersten Bürgerkrieges.⁵ Dies ist insbesondere für die Dokumentation über Charles I zutreffend, denn die wie eine Tragödie aufgebaute Narration ist auf diesen Ereigniskomplex ausgerichtet und durch die Überschreitung der Schwelle zwischen Leben und Tod wurde er demgemäß zum königlichen Märtyrer. Schama bezeichnet diese Episode als *den* großen Wendepunkt in der britischen Geschichte, während die zwischenzeitliche Abschaffung der Monarchie im Leben Cromwells und allein wegen der Thematik in der Dokumentation über Cromwell und der Doku-Serie *Monarchy* von großer Bedeutung ist, was in den Darstellungen auch ersichtlich ist. Man kann daher fragen, ob ein Meta-Ereignis per se ranghöher als ein punktuelles Ereignis ist, auch wenn man bei dem Prozess und der Exekution des Königs mit einbeziehen muss, dass es sich bei diesen Ereignissen um einen Ereigniskomplex handelte, der in der zwischenzeitlichen Abschaffung der Monarchie resultierte. Der Prozess und die Hinrichtung von Charles I sind im Rahmen der Grenzüberschreitungstheorie damit sicherlich als außergewöhnlich einzustufen. Dieser Ereigniskomplex ist auf jeden Fall die bedeutendste Grenzüberschreitung. Der hohe Grad der Ereignishaftigkeit dieser besonderen historischen Begebenheiten oder, um auf ein Konzept Lotmans zu verweisen, der ihnen anhaftende Explosionscharakter wird jedoch in den Darstellungen gemindert, indem beispielsweise der intradiegetische Erzähler Wallington in *Blood on Our Hands* den revolutionären Akt der Hinrichtung am Ende beschreibt und somit dieses Ereignis neben den anderen besonderen Geschehnissen in dieser Dokumentation in die Erzählung eingebettet wird oder in anderen Darstellungen am Ende ein Vorausblick auf nachfolgende Ereignisse (z. B. die Restauration der Monarchie) gegeben und – wie bereits aufgezeigt wurde – in manchen Doku-Serien/Dokumentarfilmen Werte des royalistischen Raumes oder des Monarchen von Cromwell inkorporiert werden. Die behandelten Dokumentarfilme oder (historischen) Dokumentationen schränken im Allgemeinen mit bestimmten Mitteln den Grad der Ereignishaftigkeit oder den Explosionscharakter spezieller

⁵ Man könnte argumentieren, dass dieser Ereigniskomplex auch in den anderen Dokumentationen das ranghöchste Ereignis darstellt. Doch allein wegen der für die Präsentation des ersten Bürgerkrieges aufgewendeten Zeit ist in diesen Darstellungen das Meta-Ereignis des ersten Bürgerkrieges das ranghöchste Ereignis.

dargestellter Ereignisse und die Unmittelbarkeit des Dargestellten ein. Dazu trägt auch die visuelle Ebene der Dokumentationen oder der Doku-Reihen über die Bürgerkriege des 17. Jahrhunderts bei.

6.2. Die visuelle Ebene und die Konstruktion von Authentizität

Generell setzt sich das visuelle Material aus gegenwärtigen Aufnahmen bestimmter historischer Orte oder anderen Einstellungen (z. B. Naturaufnahmen aus der Gegenwart oder bestimmten Objekten, Interviews mit Experten), Reenactment-Sequenzen, remedialisierten zeitgenössischen Bildern oder Dokumenten und/oder reanimierten Karten zusammen. Manche Dokumentationen arbeiten überwiegend mit nachgestellten historischen Szenen. Andere wiederum legen entschieden mehr Wert auf Aufnahmen aus der Gegenwart und einige der aufgelisteten Aspekte kommen in manchen der untersuchten Dokumentationen nicht vor. Die Dokumentarfilme zeichnen sich allgemein durch sehr viele starke und losere Text-Bild-Relationen aus. Der Text (d. h. der Off-Kommentar des extradiegetischen Erzählers und/oder die Ausführungen des in der Dokumentation auftretenden heterodiegetischen Erzählers) und das Bild oder das visuelle Material ergänzen sich zudem meistens gegenseitig. Es ist daher von eher komplementären Text-Bild-Beziehungen zu sprechen, obwohl häufig bildhafte Elemente im Text Erwähnung finden oder Kongruenz festgestellt werden kann. Das unterstreicht den informativen Charakter der Dokumentarfilme. In einigen Fällen verwenden die Dokumentarfilme zudem Elaborationen, die jedoch mit kulturellem Wissen oder mit im Text gebrauchten Indikatoren erschlossen werden können.

Im Verlauf vieler Dokumentationen werden remedialisierte Bilder oder Dokumente präsentiert. Bemerkenswerterweise wird vermutlich aufgrund von aufmerksamkeitsökonomischen Überlegungen auf der Produktionsseite und aus zeitökonomischen Gründen fast immer auf eine eingehende Auseinandersetzung mit den remedialisierten oder auch zeitgenössischen Quellen verzichtet. Zwar geht man an ein paar Stellen auf zeitgenössische Bilder ein und insbesondere Schama baut Bilder oder andere visuelle/zeitgenössische Quellen als wichtige Komponenten in die Narration ein und erläutert deren Funktion, doch Hintergründe dazu bleiben bis auf Ausnahmen durchgehend im Unklaren. Bei den Ausnahmen sind speziell die Interpretationen von Charles' Augen und seiner Ausstrahlung in den Portraits in *Charles I: The Royal Martyr* und der Folge „The Stuart Succession“ in David Starkeys *Monarchy* erwähnenswert. Als das Portrait *Charles I in Three Positions* in der Dokumentation über Charles' Leben erscheint, betont der Off-Erzähler seine

traurigen Augen in den Portraits, die sein tragisches Ende vorwegnehmen. Dagegen wird von David Starkey dargelegt, dass vor allem Anthony van Dyck Charles zeigt, wie er sein wollte, und die Größe seines Königtums sowie die christusähnliche Weisheit und Selbstaufopferung andeutet. Letztere Aspekte werden angesprochen, während Starkey auf das sich – vom Rezipienten aus gesehen – rechts im Hintergrund befindende Portrait *Charles I in Three Positions* weist, das sofort danach in einer Naheinstellung zu sehen ist. Passenderweise inszeniert die Dokumentation *Charles I: The Royal Martyr* den König als eher tragische Figur, während bei Starkey vielmehr dessen absolutistischen Vorstellungen von seinem Amt oder sich selbst herausgestellt werden. Insofern funktionalisieren die beiden Dokumentationen die Bildinterpretationen für ihre Narration. Dennoch erfährt man nichts über die Hintergründe, wie beispielsweise darüber, dass das erwähnte Portrait van Dycks als Modell für eine Büste von Bernini dienen sollte (vgl. Peacock 1999: 216). Insgesamt werden die remedialisierten Bilder in mehreren Dokumentationen oftmals nicht hinterfragt und erscheinen als eine Art Setzung in den Darstellungen *Blood on Our Hands* jedoch beschäftigt sich recht eingehend mit den „Medienerzeugnissen“ der Bürgerkriegszeit und liefert auf der visuellen Ebene interessante Aspekte mit Blick auf Medialisierungsstrategien. Schama wiederum bezieht sich manchmal auf die (Propaganda-)Funktion bestimmter Bilder und auch die Abbildungen zu den Massakern in Irland im Jahre 1641 werden in einigen Fällen kritisch bedacht. Trotzdem werden die remedialisierten Bilder in erster Linie als Referenzpunkte für die Narration funktionalisiert. Dabei „zweckentfremden“ manche Dokumentationen wie *The English Civil Wars* an einigen Stellen zeitgenössische Illustrationen, was die Funktionalisierungstendenz zum Zweck der Narration bestätigt. Möglicherweise führt die häufige Verwendung von bestimmten Bildern (z. B. *Charles I in Three Positions* oder das Titelblatt zu dem Werk *Eikon Basilike*) bei Nichtberücksichtigung der historischen Einordnung sogar zur Ikonisierung dieser Bilder in Bezug auf die behandelte Thematik (vgl. dazu Erll 2011a: 166).

Auch wenn in fast allen Dokumentarfilmen die historischen Figuren, vergangene Gegebenheiten und Ereignisse in Reenactment-Sequenzen repräsentiert werden, sollen die Remediationen der zeitgenössischen/alten Bilder anscheinend die Reenactment-Sequenzen, die man in gewisser Weise ebenfalls als Formen der Remediation auffassen kann, bei ihrer Repräsentation unterstützen bzw. ihnen „authentisches“ visuelles Material zur Verfügung stellen. Falls die nachgestellten Rekonstruktionen „verzerrend“ erscheinen, sollen die Remediationen die historischen Personen, Sachverhalte und Ereignisse authentisch wirken lassen. Ähnliches trifft auf die remedialisierten, schriftlichen bzw. auditiv wiedergegebenen Zeugnisse der Zeitzeugen zu. Sie fungieren ebenfalls als Referenzen in den einzelnen

Darstellungen, um bestimmte „authentische“ Informationen, Zustände oder Gefühle zu übermitteln. Zur Authentizitätsverstärkung werden diese Quellen oftmals nicht von den ansonsten durchgehend präsenten extra- oder heterodiegetischen Erzählern zitiert, sondern von intradiegetischen Erzählern verlesen oder vertont und/oder manchmal durch Reenactment-Sequenzen von schreibenden Händen unterstützt. Die dabei erzeugte Authentizität oder Unmittelbarkeit kann jedoch nicht die in diesen Szenen zum Ausdruck kommende Medialität negieren, was der doppelten Logik der Remediation (vgl. 2. Kapitel) entspricht.

Ebenso sind Authentizitätssignale in den Reenactment-Szenen festzustellen, obwohl man dabei zwei Ebenen trennen sollte. Auf der einen Seite versuchen die Dokumentationen, dem Rezipienten einen authentischen Einblick in die Vergangenheit zu gewähren, der nicht selten mit der Erzeugung eines Gefühls der Unmittelbarkeit einhergeht. Das geschieht unter anderem durch eine zeitgenössisch wirkende Kulisse, entsprechende Requisiten und die Darbietung der eingesetzten Schauspieler. Es wird also durchaus eine performative Authentizität vermittelt. Dies geschieht auch durch die vielen Kampfszenen oder die Sequenzen mit den häufig bewaffneten und schießenden Soldaten sowie die vielen historischen Rekonstruktionen mit den bekannteren Figuren oder auch den „einfacheren“ Menschen der Bürgerkriegszeit und den intradiegetischen Erzählern wie in *Blood on Our Hands*. Die historischen Dokumentationen scheinen dementsprechend in den nachgestellten Szenen ein authentisches Bild der Vergangenheit für den gegenwärtigen Rezipienten zu entwerfen, was den informativen Charakter der Dokumentarfilme noch einmal untermauert. Natürlich dramatisieren oder emotionalisieren die historischen Rekonstruktionen allgemein die dargestellten Ereignisse oder Geschehnisse der Bürgerkriegszeit und rufen beim Rezipienten möglicherweise ein Gefühl der Unmittelbarkeit hervor. Die musikalische Untermalung, die Soundeffekte und/oder die Geräuschkulisse unterstützen dieses noch.

Auf der anderen Seite sind bei den Reenactment-Sequenzen Aspekte erkennbar, welche das Bild der Vergangenheit verzerren und/oder suggerieren, dass die vergangene Zeit nur schwer (in ihrer Gesamtheit) zu fassen ist und eine große Distanz zwischen der Geschichte und der Gegenwart besteht. Erweckt wird solch ein Eindruck in den historischen Dokumentationen durch den Einsatz von durch Filter verzerrten Bildern oder vielen extremen Naheinstellungen bzw. Detailinstellungen sowie Totalaufnahmen, die Bearbeitung der Einstellungen oder Sequenzen (Szenen in Schwarzweiß, Tönungen, nicht kolorierte Bilder, blasse Farben etc., damit sie wie ältere Aufnahmen wirken), schnelle Schnitte, das weitgehende Fehlen von Dialogen oder Sprechrollen bei den historischen Figuren, fehlende

Synchronität zwischen den vorgetragenen geschichtlichen Quellen (d. h. Reden, Ansprachen) und das dabei verwendete visuelle Material, die dominante Stimme des Off-Erzählers in diesen Szenen, die extradiegetische Hintergrundmusik, die zum Teil vorkommenden visuellen Codes, die ständigen Unterbrechungen durch zeitgenössische Aufnahmen, Einstellungen aus der Gegenwart, Naturaufnahmen oder (gegenwärtige) Sequenzen mit Expertenkommentaren bzw. den heterodiegetischen Erzähler. Trotzdem erzeugen die Dokumentationen dadurch Authentizität und wissenschaftliche Seriosität, da sie die Unmöglichkeit andeuten, die vergangene Zeit zu reproduzieren oder exakt abzubilden und die existierende große Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit betonen. Somit soll bezogen auf die nachgestellten Szenen einerseits die Vorstellung eines Fensters⁶ zur längst vergangenen Zeit geschaffen werden. Andererseits vermitteln die Reenactment-Szenen gleichzeitig mit Hilfe der erwähnten Mittel den großen sowie faktisch existenten Abstand zur Vergangenheit, welche nur (re-)konstruiert werden kann. Aus diesem Grund ist außerdem immer der mediale Charakter oder die Medialität der Reenactment-Szenen offenkundig. Demgemäß bestätigt sich die doppelte Logik der Remediation – wie bei den anderen verbal wie visuell remedialisierten Quellen – in den historischen Rekonstruktionen. Das gleichzeitige „Heranholen“ und „Entfernen“ von der Vergangenheit wird damit durch Medialisierung realisiert.

Ohnehin kommen die Beziehung, die Distanz und das Spannungsverhältnis zwischen der Gegenwart und der vergangenen Zeit insbesondere auf der visuellen Ebene zum Ausdruck. So arbeiten fast alle Dokumentationen mit Reenactment-Szenen, welche die Vergangenheit darstellen, sowie mit Aufnahmen aus der Gegenwart. Neben den Sequenzen von historischen Lokalitäten und den Szenen mit den heterodiegetischen Erzählern in einigen Dokumentationen bzw. Doku-Serien sind die manchmal vorkommenden Natureinstellungen und auch die in einigen Darstellungen verwendeten Aufnahmen mit den in der Gegenwart situierten Historikern/Experten dem Bereich der „gegenwärtigen“ Szenen zuzuordnen. Anscheinend generieren diese gegenwärtigen Sequenzen oder Einstellungen die Vorstellung eines friedlichen Zustandes und eine Atmosphäre der Reflexion (insbesondere in den Szenen mit den Experten). Dies steht im Gegensatz zu den die Bürgerkriegszeit des 17. Jahrhunderts rekonstruierenden Reenactment-Szenen, auch wenn in manchen Fällen Naturaufnahmen von aufziehenden Wolken oder Einstellungen eines Unwetters dazu gebraucht werden, visuell auf die vergangenen (oder in den Darstellungen oft bevorstehenden) Kampfgeschehen hinzudeuten oder heterodiegetische Erzähler wie Hunt sich in ihren Sequenzen bei der häufig zusammen mit Reenactment-Szenen ablaufenden Präsentation von Ereignissen einer

⁶ Hier ist es wichtig zu betonen, dass tatsächlich kein Fenster zur Vergangenheit geschaffen, sondern dieses Fenster nur vorgestellt wird.

lebendigen Darstellungsweise bedienen. Auf diese Weise wird das Kriegsgeschehen visuell als etwas weit Zurückliegendes oder Abgeschlossenes ausgewiesen und der Gegenwartsbezug verdeutlicht. Insgesamt berechtigen die visuellen Andeutungen des konstruktiven Charakters in den Darstellungen sowie der ebenfalls visuell angedeutete Gegenwartsbezug oder mit anderen Worten die beiden Hauptmerkmale des Erinnerns dazu, die Dokumentarfilme und Doku-Serien als Erinnerungsmedien bzw. Medien des kollektiven Gedächtnisses zu bezeichnen.

Beispiele für das visuell aufbereitete Zusammenspiel zwischen Gegenwart und Vergangenheit sind hingegen bei der Darstellung von Erinnerungsorten auszumachen. In diesem Zusammenhang ist es erforderlich, dass solche Lokalitäten Schauplatz einer besonderen Begebenheit oder von Ereignissen in der Vergangenheit waren. Die analysierten Dokumentationen sorgen insbesondere auf visueller Ebene dafür, dass man bestimmten Orten diesen Status zuweisen kann. Im Verlauf einiger untersuchter Doku-Serien (z. B. *A History of Britain, Civil War*) werden beispielsweise bei der Präsentation von Schlachten oder Ereignissen Aufnahmen aus der Gegenwart und Reenactment-Szenen, die diese Geschehnisse in der Vergangenheit darstellen, oder Bilder der gegenwärtigen Orte abwechselnd gezeigt.⁷ Die visuelle Präsentation in diesem Kontext wird von der Hintergrundmusik, den entsprechenden Soundeffekten, dem Off-Kommentar und/oder dem heterodiegetischen Erzähler unterstützend begleitet. Manchmal erlauben auch die Mittel der Darstellung solcher Begebenheiten, wie in Schamas *A History of Britain*, dem Rezipienten, auf das kognitive Modell des *blending* zurückzugreifen, um bestimmte Sachverhalte zu erschließen.

6.3. Die Funktion von Dokumentarfilmen: *famedialisation*

Vielleicht ist es im Hinblick auf das Spannungsverhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit in Dokumentarfilmen möglich, das im dritten Kapitel dieser Arbeit skizzierte und für die Analyse oder Beschreibung fiktionaler Spielfilme verwendbare „Zwei-Welten-Modell“ für die Untersuchung von historischen Dokumentationen umzuformulieren. Gemäß diesem Modell gelangt der in einer vertrauten Umgebung situierte Protagonist einer Geschichte in eine unbekante Welt (vgl. Krützen 2004: 70-72f.). Obwohl gerade in Dokumentarfilmen mit Reenactment-Szenen (z. B. in *Blood on Our Hands*) dargestellt

⁷ In diesen Szenen aus der Gegenwart werden manchmal „Spuren“ dieser vergangenen besonderen Begebenheiten/Ereignissen (d. h. remedialisierte oder präsentierte Dokumente wie bei den Darstellungen der Aufstände in Schottland gegen die Religionspolitik des Königs vor den Bürgerkriegen) eingefügt oder es sind auf diese Begebenheiten verweisende Objekte (d. h. Gedenksteine wie in der Doku-Serie *The English Civil War*) zu sehen.

werden kann, wie durch ein besonderes Ereignis bzw. einen Krieg die Menschen der damaligen Zeit – metaphorisch ausgedrückt – ihrer vertrauten Welt entrissen wurden und sich mit einer für sie unbekanntem Situation auseinandersetzen mussten oder mit Blick auf den Rezipienten laut Müller gewöhnlich einige Vorkenntnisse über bekannte narrative Präsentationsformen sowie historische Ereignisse und Figuren erwartet werden (vgl. 2013: 321), ist es primär die Aufgabe von historischen Dokumentarfilmen, dem Rezipienten oder Konsumenten aus der vertrauten Welt der Gegenwart medial die „unbekannte“ Welt der Vergangenheit bis zu einem gewissen Grad verständlicher zu machen, ihm Einblicke in diese zu bieten und Informationen über sie zu liefern. Diese Erklärfunktion übernehmen in (historischen) Dokumentationen in erster Linie der extradiegetische Off-Erzähler, der heterodiegetische Erzähler und/oder die Expertenkommentare. Auf visueller Ebene manifestiert sich diese Funktion in der Verwendung von animierten Karten, Graphiken sowie Schaubildern. Diese Erklärfunktion geht mit der Erzählfunktion sowie auch mit den damit verbundenen Emotionalisierungs- bzw. Personalisierungsstrategien einher. Aber diese Funktionen und gerade die dabei betonte Medialität der präsentierten Inhalte gewährleistet eine Distanz zum Dargestellten, womit eindeutig die Situiertheit der dargestellten Inhalte in der Vergangenheit untermauert wird. Der Rezipient wird durch die wie er in der Gegenwart situierbaren Off-Erzähler bzw. die heterodiegetischen Erzähler und/oder die Experten, welche alle als Mediatoren fungieren, sowie durch das visuelle Material einschließlich der Reenactment-Szenen⁸ über die Vergangenheit informiert oder mit ihr vertraut gemacht. Historische Dokumentationen können darüber hinaus potentielle Kausal- oder Kontinuitätslinien von der Vergangenheit zur Gegenwart und die Relevanz der präsentierten Inhalte für die Gegenwart nachzeichnen oder aufzeigen. Doch die Distanz zwischen diesen beiden Welten und der mediale Charakter sowie die Gegenwartsbezogenheit der historischen Dokumentationen bleiben gewahrt.⁹ Dementsprechend kommt in der Umformulierung des „Zwei-Welten-Modells“ für die Anwendung auf historische Dokumentationen wieder die doppelte Logik der Remediation zum Vorschein. Insofern könnte man zumindest mit Blick auf die analysierten Darstellungen über die Bürgerkriegszeit im Britannien des 17. Jahrhunderts von einer „doppelten Logik des historischen Dokumentarfilms“ sprechen.

Angesichts der Einblicke in die vergangene Zeit, die durch die Medialität der Dokumentationen oder deren medial aufbereitete Darstellungen erzeugt werden, und die

⁸ Informationen zur vergangenen Zeit liefern außerdem die verbalisierten oder remedialisierten Quellen der Zeitzeugen, die in den historischen Rekonstruktionen „zu Wort kommenden“ Figuren und auch die intradiegetischen Erzähler.

⁹ Vgl. zu den Charakteristika von Dokumentationen: de Groot (2009: 150f.).

gleichzeitige Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit ist der (re-)konstruktive Charakter der präsentierten Inhalte offensichtlich. Dies ist insbesondere bei Dokumentationen über vergangene Ereignisse wie die Bürgerkriege im Britannien des 17. Jahrhunderts der Fall, die in einer Zeit stattfanden, als es noch keine filmischen Aufnahmegräte gab. An dieser Stelle lohnt es sich, speziell folgende Aspekte noch einmal näher zu betrachten: die visuelle Präsentation der Kriegsgeschehen in der umfassend analysierten Episode in *A History of Britain* und in *Blood on Our Hands* sowie den Verweis des Off-Erzählers in *The English Civil Wars* auf eine Aussage des Duke of Wellington bezüglich der Schlacht bei Waterloo, um einen Sachverhalt im Zusammenhang mit den Bürgerkriegen zu erläutern. In den Reenactment-Sequenzen bzw. Reenactment-Einstellungen der erwähnten Darstellungen ähneln die gezeigten Bilder Filmmaterial aus der Frühphase bzw. der Mitte des 20. Jahrhunderts (d. h. der Zeit des Ersten und Zweiten Weltkrieges). Mit anderen Worten werden die für die Geschichte Großbritanniens bedeutenden Kriege des 17. Jahrhunderts mit visuellen Anlehnungen an Film- oder Fotoaufnahmen von Kriegen inszeniert, die zwar wesentlich später stattfanden, aber auf Filmmaterial festgehalten wurden.

Neben dem Ersten und Zweiten Weltkrieg sind wohl der Duke of Wellington und die Schlacht bei Waterloo im kollektiven Gedächtnis Britanniens verankert. Sowohl der Duke of Wellington als auch die Schlacht bei Waterloo dienen daher dem Off-Erzähler in *The English Civil Wars* als Referenzpunkt, um einen Aspekt der viel weiter zurückliegenden Bürgerkriege zu beschreiben. Von einer Form der Prämediation kann hier also nicht die Rede sein, da es sich nicht um Schemata oder Bezugspunkte für zukünftige Erfahrungen handelt, sondern um Referenzpunkte zur Darstellung von Sachverhalten des Bürgerkrieges im 17. Jahrhundert.¹⁰ Auf medientechnischer und erzählerischer Ebene werden Aspekte historischer Begebenheiten (d. h. Anlehnungen an Filmmaterial aus der Zeit der beiden Weltkriege im 20. Jahrhundert, eine Aussage aus einer Quelle des Duke of Wellington), die wohl im kollektiven Gedächtnis Britanniens verankert und mit denen wahrscheinlich viele Rezipienten vertraut sind, als Referenzpunkte remedialisiert, um Ereignisse eines weit zurückliegenden Krieges zu präsentieren. Es handelt sich damit um eine spezielle Form der Remediation. Bezeichnenderweise scheinen gerade die an älteres Filmmaterial erinnernden Aufnahmen den Eindruck der Faktizität des Dargestellten zu erhöhen. Gleichzeitig ist die Medialität dieser Sequenzen natürlich unverkennbar und damit die doppelte Logik der Remediation erneut nachweisbar.

¹⁰ Einige Zeitzeugen der Bürgerkriegszeit im 17. Jahrhundert bedienten sich hingegen unter anderem einer Form der Prämediation, indem sie sich in ihren Darstellungen des Krieges auf biblische Texte beriefen (vgl. z. B. Bennett 1997: 354-355, 358f.).

Im Laufe der Dokumentationen bzw. Doku-Serien wird der Rezipient demnach mit einer ganzen Reihe von Remediationen konfrontiert und man kann dabei die doppelte Logik der Remediation extrapolieren. Zusätzlich muss man – wie oben dargelegt wurde – davon ausgehen, dass die historischen Dokumentationen als Medien des kollektiven Gedächtnisses beabsichtigen, die in der Gegenwart situierten Medienkonsumenten oder die auch mit Vorkenntnissen über das Thema ausgestatteten Rezipienten mit den Ereignissen bzw. Sachverhalten der Vergangenheit vertraut zu machen. Dennoch ist es nicht ihre Absicht, die Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufzuheben. Vor diesem Hintergrund schlägt die Arbeit den neuen Begriff der *famedialisation* (oder *famedialization*) vor. Der Begriff setzt sich aus den englischen Wörtern *familiarization* (dt. Gewöhnung; *to familiarize* [Verb: vertraut machen, gewöhnen]) und *medialisation* zusammen. Durch diesen wird die doppelte Logik des historischen Dokumentarfilms wiedergegeben, welche im Folgenden noch einmal deutlich hervorgehoben wird. Historische Dokumentationen haben insgesamt die Funktion, den in der Gegenwart situierten Rezipienten bzw. Medienkonsumenten unabhängig vom Umfang seiner Vorkenntnisse von der vergangenen Welt oder den geschichtlichen Ereignissen zu *erzählen*, ihm die Begebenheiten der Vergangenheit zu *erklären* oder ihn mit diesen Sachverhalten *vertraut zu machen*, um zur gleichen Zeit durch die Medialisierung der Inhalte eine unüberbrückbare Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit oder zwischen dem historischen Geschehen und Diskurs zu etablieren, egal wie sie in einzelnen Fällen variieren mag, was in historiographischen Darstellungen allgemein nicht unüblich ist (vgl. Jaeger 2009: 127). Darüber hinaus berührt dieser sich aus einem Worttransformationsprozess zusammensetzende neue Begriff¹¹ das Konzept des kollektiven Gedächtnisses, denn *famedialisation* suggeriert, dass die historischen Dokumentationen bei der medialen Aufbereitung des jeweiligen Inhalts auf vertraute Strukturen oder Referenzpunkte zurückgreifen.

Famedialisation kann als Oberbegriff für die verschiedenen Arten der Remediation verwendet werden, denn er spiegelt – wie man gesehen hat – die doppelte Logik der Remediation wider. *Famedialisation* erfasst außerdem das Merkmal der Remediation, frühere oder *vertraute* Medien in neueren Medien aufzubereiten¹² und „klassische“ narrative oder erinnerungskulturelle Schemata (d. h. Formen der strukturellen Remediation) in audiovisuellen oder anderen Medien zu gebrauchen. Auch die Prämediation oder das

¹¹ Dieser Begriff ist wohl mit Blick auf Worttransformationsprozesse ein Beispiel für *blending*: „[B]lending is typically accomplished by taking only the beginning of one word and joining it to the end of the other word.“ (Yule 1996: 66). Allerdings ist der Begriff *famedialisation*, wie aufgezeigt wurde, aus den Anfangsbuchstaben des Wörter *familiarization* und *to familiarize* sowie dem Wort *medialisation* zusammengesetzt.

¹² Vgl. zur Remediation: Erll 2011a: 165.

Bereitstellen von medial erzeugten Schemata für die Deutung oder Präsentation zukünftiger Erfahrungen (vgl. Ertl 2011a: 167) ist mit diesem neuen Begriff zu fassen, da sich die Darstellungen dieser zukünftigen Erfahrungen ebenfalls auf *vertraute* Schemata beziehen. Speziell was die Darstellung der Ursachen in den Dokumentarfilmen/Doku-Serien betrifft, sind erinnerungskulturelle Schemata (3. Kapitel) abzuleiten, die wohl insbesondere durch die Whig-Interpretation der Geschichte sowie den *revisionism* inspiriert worden sind. Erinnerungskulturelle Schemata der Whig-Version kommen anscheinend zum Einsatz, wenn die Muster eines ideologischen und unvermeidbaren Konfliktes herangezogen werden, um die Ursachen des ersten Bürgerkrieges oder Kausallinien von der Vergangenheit in die Gegenwart zu ziehen. Erklärungsmuster der *revisionists* werden dagegen insbesondere genutzt, um das britische Problem darzulegen, die Gründe für den Ausbruch des Bürgerkrieges im britischen Kontext zu verorten und die problematische Persönlichkeit und Religionspolitik des Königs aufzuzeigen. Die Verwendung solcher erinnerungskulturellen Schemata im Zusammenhang mit der Ursachenerklärung lässt generell auf eine Minderung der Ereignishaftigkeit des Dargestellten schließen, weil damit dem Anschein nach keine Alternativerklärung vorliegt.

Ebenso mindert die *famedialisation* anscheinend die Ereignishaftigkeit der in den historischen Dokumentarfilmen dargestellten Begebenheiten. Einerseits wird gemäß der *famedialisation* in Dokumentationen der Versuch unternommen, den Rezipienten mit der vergangenen Welt oder den vergangenen Ereignissen vertraut zu machen. Andererseits wird eine Distanz zwischen dem in der Vergangenheit situierten Dargestellten und der Gegenwart, in der sich der Rezipient befindet, generiert. Die historische Ereignisse enthaltende Vergangenheit wirkt dadurch *sujecthaft*, während die Gegenwart im Gegensatz als *sujectlose* Ebene bezeichnet werden kann. Indem die Ereignisse in der vergangenen Zeit verortet und von der Ebene der Gegenwart gewissermaßen „gerahmt“ werden, tragen die Darstellungen in historischen Dokumentarfilmen oder die darin inhärente *famedialisation* zu einer Minderung der Ereignishaftigkeit bei. Hier gilt es noch, auf Lotmans kulturtheoretische Überlegungen zu rekurrieren. Davon ausgehend, dass Lotman zufolge Ereignisse nachträglich in die historiographische Kontinuität eingefügt werden, die Narration ein Modus des kulturellen/kollektiven Gedächtnisses zur Auseinandersetzung mit Ereignissen ist und die Historiographie Ordnung sowie Kontinuität wiederherstellt, ohne den Kontingenzfaktor des Ereignisses auszuschließen, bildet die Historiographie einen wichtigen Bestandteil des kulturellen/kollektiven Gedächtnisses (vgl. Ruhe et al. 2010b: 242-243, 246; Lotman 2010b: 80-81). Vor diesem Hintergrund kann man von spezifischen Verfahrensweisen des kollektiven Gedächtnisses sprechen, Ereignishaftes zu rahmen. Dies ist – wie herausgearbeitet

wurde – auch in historischen Dokumentationen mit der ihnen inhärenten *famedialisation* nachweisbar. Dadurch wird noch einmal die Bezeichnung der Dokumentationen als Medien des kollektiven Gedächtnisses gerechtfertigt. Im nun folgenden Teil soll speziell das kollektive Gedächtnis Britanniens im Hinblick auf die Bürgerkriegszeit des 17. Jahrhundert im Fokus stehen.

6.4. Die Bürgerkriegszeit im kollektiven Gedächtnis Britanniens

Das kollektive Gedächtnis ist in dieser Arbeit aus heuristischen Gründen für die Analyse der Dokumentarfilme/Doku-Serien als statische Wissensbasis über die Vergangenheit, die von einer Kultur geteilt und für wahr gehalten wird, definiert worden. Allerdings belegt zum Beispiel der Blick auf Oliver Cromwell, wie sich die Sichtweise in der Öffentlichkeit im Laufe der Geschichte ändern kann. So hatte dieser vor dem 19. Jahrhundert einen eher zweifelhaften Ruf, bevor er im frühen 19. Jahrhundert in Britannien als patriotischer Held anerkannt wurde, um schließlich im kollektiven Gedächtnis insgesamt als eine ambivalente Figur in Erscheinung zu treten (vgl. Karsten 1978: 140-147; N. Davies 1999: 635). Somit ist das kollektive Gedächtnis durchaus Veränderungen ausgesetzt. Wenn man zusätzlich die einzelnen Darstellungen in den Dokumentarfilmen oder Medien des kollektiven Gedächtnisses miteinander vergleicht, sind schon in der Darstellungsweise, aber auch in der Auswahl und der Gewichtung der präsentierten Inhalte Unterschiede zu erkennen. Trotzdem kann man allgemeine Tendenzen in mehreren Dokumentationen/Doku-Serien ausmachen. Zu diesen gehören z. B. die Bedeutung der Hinrichtung des Königs oder des ersten Bürgerkrieges mit seinen drei großen Schlachten und die wichtige Rolle, die Oliver Cromwell sowie Charles' problematischer Persönlichkeit beigemessen wird.

Dennoch ist anscheinend die Bürgerkriegszeit nicht so sehr im kollektiven Gedächtnis verankert wie andere Ereignisse der britischen Geschichte (u. a. das Tudor-Zeitalter, die Tudor-Monarchen, der Sieg über die spanische Armada, das Viktorianische Zeitalter, der Erste und Zweite Weltkrieg). Es sei in diesem Zusammenhang an die Aussage von Diane Purkiss erinnert, die in der Einleitung dieser Arbeit aufgeführt wurde. Sie bezeichnet den Bürgerkrieg im 17. Jahrhundert als das vielleicht allerwichtigste Ereignis der englischen Geschichte. Gleichzeitig macht sie aber auf den erheblichen Mangel an Wissen darüber in der Bevölkerung aufmerksam (vgl. 2006/2007: xxi-xxii). Dafür sind wahrscheinlich mehrere Faktoren verantwortlich. Erstens ist ein Bürgerkrieg im Vergleich zu einem gewonnenen Krieg oder einer siegreichen Schlacht gegen ein anderes Land eine ungünstige Grundlage, um

einer Nation Identität zu stiften und obwohl er für die heutigen Menschen weit zurückliegt, ist er kein Symbol für nationale Einheit. Zudem kristallisierten sich mit Blick auf die bedeutenden Persönlichkeiten anscheinend keine unhinterfragbaren heroischen Figuren heraus. Cromwell verkörpert in der Geschichte einen ambivalenten Charakter und Charles I war zu seinen Lebzeiten eine problematische Person. Diese Ambiguität Cromwells und die Problematik in Bezug auf Charles I kommen in den Dokumentationen zum Vorschein, obwohl die Wichtigkeit Cromwells für die britische Geschichte unterstrichen wird und der Dokumentarfilm über Charles I ihn am Ende als königlichen Märtyrer inszeniert. Beide sind in gewisser Weise „Geschichtsmacher“, ohne dabei eindeutige heldenhafte Persönlichkeiten für ein britisches kollektives Gedächtnis darzustellen. Darüber hinaus weckt keine der beiden Hauptkonfliktparteien uneingeschränkte Sympathien. Auch wenn sicherlich den Parlamentariern für ihr Anliegen die größeren Sympathien zukommen, haftet ihnen mit Blick auf die Zeit des *Protectorate* der Eindruck von Rigidität an (vgl. insbesondere die Episoden von *A History of Britain* und *Civil War*). Diese Ambivalenz in der populären historischen Sicht wird schon in Sellars und Yeatmans humorvollem Buch *1066 and All That* widerspiegelt: „[T]he Cavaliers (Wrong but Wromantic) and the Roundheads (Right but Repulsive)“ (zit. n. Adamson 2009: 12).

Dennoch hat die Bürgerkriegszeit sicherlich eine gewisse Bedeutung im kollektiven Gedächtnis Britanniens, denn diese Epoche steht für einschneidende Ereignisse – wie aus allen der analysierten Dokumentationen hervorgeht – und alle Länder der britischen Inseln waren von den Kriegen betroffen. Diese Zeit legte gewissermaßen den Grundstein für zukünftige Entwicklungen im politischen, religiösen und gesellschaftlichen Bereich. In den Dokumentarfilmen werden diese einschneidenden Ereignisse präsentiert, doch durch die *famedialisation*, die den Darstellungen inhärent ist, klar als vergangene Ereignisse ausgewiesen und folglich in ihrer Ereignishaftigkeit abgemindert. Hier könnte man die zwischenzeitige Abschaffung der Monarchie, ein Symbol für Kontinuität, nach der Hinrichtung des Königs als Beispiel angeben. Bei diesem Sachverhalt müssen aber zusätzlich in Bezug auf die analysierten Darstellungen die schon herausgearbeiteten Aspekte noch einmal erwähnt werden. So inkorporierte Cromwell während seiner Herrschaft einige Werte der Monarchie oder des Monarchen und 1660 fand die Restauration der Monarchie statt. Schließlich ereignete sich die *Glorious Revolution* und die Einführung der konstitutionellen Monarchie in den Jahren 1688-89 (vgl. insbesondere die Episoden von *A History of Britain* und *Civil War*). Von einem völligen Bruch mit der königlichen Tradition oder der monarchischen Kontinuität als Folge der Bürgerkriege kann demnach nicht die Rede sein.

Nachdem eine abschließende Sicht auf das kollektive Gedächtnis Britanniens bezüglich der Bürgerkriege im 17. Jahrhundert dargestellt wurde, soll zum Schluss ein kurzer Ausblick auf mögliche zukünftige Projekte gewährt werden. Vor dem Hintergrund, dass der Analysekorpus in dieser Dissertation historische Dokumentarfilme umfasste, erscheint es im Hinblick auf die Narrativität sinnvoll, in weiterführenden Arbeiten sowohl einen synchronen intermedialen als auch einen diachronen interepochalen Vergleich vorzunehmen. Zum einen bietet es sich an, die narrative Struktur in historischen Dokumentarfilmen, literarischen Werken, Spielfilmen und/oder anderen Medienprodukten über die Bürgerkriegszeit im 17. Jahrhundert vergleichend zu untersuchen. Zum anderen wäre es lohnenswert zu erfahren, wie andere einschneidende Ereignisse bzw. Umbrüche der britischen Geschichte wie zum Beispiel die englische Reformation im 16. Jahrhundert in verschiedenen Medien und im Vergleich zu den Ereignissen des Bürgerkrieges narrativ aufbereitet werden. Die Analyse der Episode „Revolutions“ in *A History of Britain* hat bereits einen Einblick gegeben, wie die Restauration der Monarchie und die *Glorious Revolution* – also Ereignisse nach der Bürgerkriegszeit – medial präsentiert und inszeniert werden. Darüber hinaus ist es berechtigt zu fragen, ob und, wenn ja, inwieweit sich die *famedialisation* in anderen historischen Dokumentationen, in Dokumentarfilmen generell oder sogar in anderen Medienformaten manifestiert. Auf diese Weise ließe sich überprüfen, ob es sich bei der *famedialisation* um ein medienübergreifendes Phänomen handelt.

7. Medien- und Literaturverzeichnis

7.1. Primärquellen

- Brooker, Ian: The Battle of Naseby. Fairfax Triumphant. England: Pegasus [Cromwell Productions] 2005 [1995].
- Hunt, Tristram: Civil War. England: The Open University 2007 (2 DVDs).
- Leighton, Michael: Charles I. The Royal Martyr. England: Pegasus Entertainment [Castle Communications] 2007 [1994].
- Leighton, Mike: The Battle of Edgehill. England: Pegasus [Cromwell Productions] 2005 [1998].
- McTavish, Graham: Oliver Cromwell. Traitor or Liberator? England: Pegasus Entertainment [Cromwell Productions] 2007 [1998].
- Molloy, Terry: The Battle of Marston Moor. The Scots March South. Pegasus [Cromwell Productions] 2005 [1994].
- Powell, Robert: The English Civil Wars. England: Pegasus [Cromwell Productions] 2005 [1992].
- Schama, Simon: A History of Britain. The Complete Series. England: BBC 2006 (6 DVDs). [2006a, 2006b, 2006c, 2006d sind auf der 6. DVD verfügbar.]
- Starkey, David: Monarchy. The Complete Second Season. England: Channel 4 2006 (2 DVDs).
- West, Sam: Blood on Our Hands. The English Civil War. England: Channel 4 2010.
- Whelan, Robert: The English Civil War. England: Pegasus Entertainment [Cromwell Productions] 2009 [2002] (4 DVDs – A People Divided, A Nation at War, To Kill a King, The Shadow of the Scaffold).

Anmerkung: Die in der Dissertation erwähnten, aber nicht bearbeiteten Dokumentarfilme werden hier nicht aufgeführt.

7.2. Sekundärquellen

- Abbott, H. Porter: Narrative. Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Achinstein, Sharon: Texts in Conflict. The Press and the Civil War. In: The Cambridge Companion to Writing of the English Revolution. Hg. v. Neil H. Keeble. Cambridge: Cambridge University Press 2001. S. 50-68.
- Adam, Barbara: Time. Cambridge: Polity 2004.
- Adamson, John: Introduction: High Roads and Blind Alleys – The English Civil War and its Historiography. In: The English Civil War. Conflict and Contexts, 1640-49. Hg. v. John Adamson. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2009. S. 1-35.
- Ahrens, Rüdiger: Hermeneutik. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. 5. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler 2013. S. 297-300.
- Allen, Robert C.: The British Industrial Revolution in Global Perspective. Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- Alvargonzález, David: Is the History of Science Essentially Whiggish? In: History of Science 51 (2013) Nr. 1. S. 85-99.
- Andres, Julia, Stephen Joyce, Bond Love, Wilfried Raussert u. Alethea R. Wait (Hg.): Remembering and Forgetting. Memory in Images and Texts. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2010.

- Angenendt, Arnold: Toleranz und Gewalt. Das Christentum zwischen Bibel und Schwert. 5. Aufl. Münster: Aschendorff Verlag 2009.
- Assmann, Aleida: Abendländische Zeit-Konstruktionen. Versuch einer Übersicht. In: KODIKAS 20 (1997) H. 1-2. S. 5-23.
- Assmann, Aleida: Kollektives Gedächtnis. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hg. v. Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz. Hamburg: Rowohlt's Taschenbuch Verlag 2001. S. 308-310.
- Assmann, Aleida: Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses. In: Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Hg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2004. S. 45-60.
- Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C. H. Beck 2006.
- Assmann, Aleida: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. München: C. H. Beck 2013.
- Assmann, Jan: Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik. In: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Hg. v. Aleida Assmann u. Dietrich Harth. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 337-355.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 2. Aufl. (Taschenbuchausgabe). München: C. H. Beck 1999 [1992].
- Assmann, Jan: Communicative and Cultural Memory. In: A Companion to Cultural Memory Studies. Hg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2010. S. 109-118.
- Aufderheide, Patricia: Documentary Film. A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press 2007.
- Baasner, Rainer u. Maria Zens: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. 3. Aufl. Berlin: Schmidt 2005.
- Ballstaedt, Steffen-Peter: Visualisieren. Bilder in wissenschaftlichen Texten. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2012.
- Barry, Peter: Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory. 3. Aufl. Manchester: Manchester University Press 2009 [1995].
- Bennett, Martyn: The English Civil War 1640-1649. London [u. a.]: Longman 1995.
- Bennett, Martyn: The Civil War in Britain & Ireland 1638-1651. Oxford: Blackwell 1997.
- Bentley, Michael: Modern Historiography. An Introduction. London [u. a.]: Routledge 1999.
- Berek, Mathias: Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Erinnerungskulturen. Wiesbaden: Harrassowitz 2009.
- Bering, Dietz: Kulturelles Gedächtnis. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hg. v. Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz. Hamburg: Rowohlt's Taschenbuch Verlag 2001. S. 329-332.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. 15. Aufl. Freiburg: Herder 2013.
- Bolter, Jay David u. Richard Grusin. Remediation. Understanding New Media. Cambridge, Mass. [u. a.]: MIT Press 2002 [1999].
- Bordwell, David u. Kristin Thompson: Film Art. An Introduction. 8. Aufl. Boston [u. a.]: McGraw-Hill 2008.
- Borsò, Vittoria: Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-

Begriffs. In: *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen.* Hg. v. Vittoria Borsò, Gerd Krumeich u. Bernd Witte. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2001. S. 23-53.

- Borsò, Vittoria: *Medialität und Gedächtnis II: Für die Plastizität des Medialen – wider die unerbittlichen Medien des Gedächtnisses.* In: *Gedächtnisstrategien und Medien im interkulturellen Dialog.* Hg. v. Sonja Klein, Vivian Liska, Karl Solibakke u. Bernd Witte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 107-124.
- Bostnar, Nils, Eckhard Pabst u. Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaften.* Konstanz: UVK-Verl.-Ges. 2002.
- Böhnke, Dietmar: *Screening the Victorians. Representations of the Victorian Age in Contemporary British Films.* In: *Medialized Britain. Essays on Media, Culture and Society.* Hg. v. Jürgen Kamm. Passau: Verlag Karl Stutz 2006. S. 99-117.
- Braddick, Michael: *God's Fury, England's Fire. A New History of the English Civil Wars.* London [u. a.]: Penguin Books 2008.
- Briguglio, Basil P., Jr.: *Irish Confederate Wars: Oliver Cromwell's Conquest of Ireland.* In: *Military History (Oktober 1999).* Online verfügbar: <http://www.historynet.com/irish-confederate-wars-oliver-cromwells-conquest-of-ireland.htm> [25.02.2015].
- Burgess, Glenn: *Introduction. Religion and the Historiography of the English Civil War.* In: *England's Wars of Religion, Revisited.* Hg. v. Charles W. A. Prior u. Glenn Burgess. Burlington: Ashgate 2011. S. 1-25.
- Burke, Peter: *Geschichte als soziales Gedächtnis.* In: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung.* Hg. v. Aleida Assmann u. Dietrich Harth. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1991. S. 289-304.
- Busse, Jan-Philipp: *Zur Analyse der Handlung.* In: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme.* Hg. v. Peter Wenzel. Trier: WVT 2004. S. 23-49.
- Butterfield, Herbert: *The Whig Interpretation of History.* London: G. Bell And Sons, Ltd. 1968 [1931].
- Campbell, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces.* 2. Aufl. Princeton: Princeton University Press 1968.
- Cannon, John (Hg.): *Dictionary of British History.* Überarb. Aufl. Oxford: Oxford University Press 2009.
- Carlton, Charles: *Going to the Wars. The Experience of the British Civil Wars 1638-1651.* London: Routledge 1992.
- Carrier, Martin: *Raum-Zeit.* Berlin: de Gruyter 2009.
- Chalmers, Alan F.: *Wege der Wissenschaft: Einführung in die Wissenschaftstheorie.* 6. Aufl. Berlin: Springer 2007.
- Chaney, David u. Michael Pickering: *Authorship in Documentary: Sociology as an Art Form in Mass Observation.* In: *Documentary and the Mass Media.* Hg. v. John Corner. London: Arnold 1986.
- Close, Frank: *The Void.* Oxford: Oxford University Press 2007.
- Confino, Alon: *Memory and the History of Mentalities.* In: *A Companion to Cultural Memory Studies.* Hg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2010. S. 77-84.
- Confino, Alon: *History and Memory.* In: *The Oxford History of Historical Writing.* Bd. 5. Hg. v. Axel Schneider u. Daniel Woolf. Oxford [u. a.]: Oxford University Press 2011. S. 36-51.
- Corner, John (Hg.): *Documentary and the Mass Media.* London: Arnold 1986.
- Coulson, Seana u. Todd Oakley: *Blending Basics.* In: *Cognitive Linguistics* 11 (2000) Nr. 3. S. 175-196.

- Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Reclam 2002.
- Cutaway. In: Media College.com. Online verfügbar: <http://www.mediacollege.com/video/shots/cutaway.html> [15.09.2014].
- Davies, Norman: The Isles. A History. Basingstoke: Macmillan 1999.
- Decker, Jan-Oliver: Das Internet. Dimensionen mediensemiotischer Analyse. In: Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. 3. Aufl. Hg. v. Hans Kraus u. Michael Titzmann. Passau: Stutz 2013. S. 381-410.
- de Groot, Jerome: Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture. New York [u. a.]: Routledge 2009.
- DeWitt, Richard: Worldviews. An Introduction to the History and Philosophy of Science. Malden: Blackwell 2004.
- Dillon, Robert: History on British Television. Constructing Nation, Nationality and Collective Memory. Manchester [u. a.]: Manchester University Press 2010.
- Duffy, Eamon: The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England – c. 1400 – c. 1580. New Haven [u. a.]: Yale University Press 2005 [1992].
- Duffy, Eamon: Saints, Sacrilege and Sedition. Religion and Conflict in the Tudor Reforms. London [u. a.]: Bloomsbury 2012.
- Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. 4. Aufl. Stuttgart [u. a.]: Verlag J. B. Metzler 1997.
- Echterhoff, Gerald: Das Außen des Erinnerns: Medien des Gedächtnisses aus psychologischer Perspektive. In: Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Hg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2004. S. 61-82.
- Edwards, Philip: The Making of the Modern English State, 1460-1660. Basingstoke: Palgrave 2001.
- Einstein, Albert: Vorwort. In: Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorie. Hg. v. Max Jammer. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 [1954]. S. XIII-XVII.
- Eisenberg, Christiane: Englands Weg in die Marktgesellschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- Ellis, Jack C. u. Betsy A. McLane. A New History of Documentary Film. New York [u. a.]: Continuum 2005.
- Emmott, Catherine u. Marc Alexander: Schemata. In: Handbook of Narratology. Hg. v. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmidt u. Jörg Schönert. Berlin: de Gruyter 2009. S. 411-419.
- Erll, Astrid: Gedächtnisromane. Literatur über den Ersten Weltkrieg als Medium englischer und deutscher Erinnerungskulturen in den 1920er Jahren. Trier: WVT 2003a.
- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. In: Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Hg. v. Vera u. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler 2003b. S. 156-185.
- Erll, Astrid: Medium des kollektiven Gedächtnisses. Ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Hg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2004. S. 3-22.
- Erll, Astrid: Narratology and Cultural Memory Studies. In: Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research. Hg. v. Sandra Heinen u. Roy Sommer. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2009. S. 212-227.
- Erll, Astrid: Cultural Memory Studies. An Introduction. In: A Companion to Cultural Memory Studies. Hg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2010a. S. 1-18.

- Erll, Astrid: Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. In: A Companion to Cultural Memory Studies. Hg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2010b. S. 389-398.
- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2011a.
- Erll, Astrid: Odysseus' Reisen: Remediation und transkulturelle Erinnerung. In: Gedächtnisstrategien und Medien im interkulturellen Dialog. Hg. v. Sonja Klein, Vivian Liska, Karl Solibakke u. Bernd Witte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011b. S. 125-143.
- Esposito, Elena: Social Forgetting: A Systems-Theory Approach. In: A Companion to Cultural Memory Studies. Hg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2010. S. 181-189.
- Fara, Patricia: Science. A Four Thousand Year History. Oxford: Oxford University Press 2009.
- Fauconnier, Gilles u. Mark Turner. Conceptual Integration Networks. In: Cognitive Science 22 (1998) Nr. 2. S. 133-187.
- Fauconnier, Gilles u. Mark Turner: The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York: Basic Books 2002.
- Faulstich, Werner: Medientheorie. In: Grundwissen Medien. Hg. v. Werner Faulstich 5. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 2004. S. 13-20.
- Fischer, Ernst Peter: Die andere Bildung. Was man von den Naturwissenschaften wissen sollte. 6. Aufl. München: Ullstein 2002.
- Fischer, Ernst Peter: Der kleine Darwin. Alles, was man über Evolution wissen sollte. München 2009.
- Fischer, Thomas: Ereignis und Erlebnis: Entstehung und Merkmale des zeitgenössischen dokumentarischen Geschichtsfernsehens. In: History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Hg. v. Barbara Korte u. Sylvia Paletschek. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 191-202.
- Flaig, Egon: Ein semantisches Ereignis inszenieren, um ein politisches zu verhindern. Die entblößten Narben von der Volksversammlung 167 v. Chr. In: Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur. Hg. v. Thomas Rathmann. Köln [u. a.]: Böhlau Verlag 2003. S. 183-198.
- Flothow, Dorothea: „Britons' at War – A Selective Chronology. In: War and the Cultural Construction of Identities in Britain. Hg. v. Barbara Korte u. Ralf Schneider. Amsterdam/New York: Rodopi 2002. S. 269-272.
- Fludernik, Monika u. Caroline Pirlet: Narratology. In: English and American Studies: Theory and Practice. Hg. v. Martin Middeke, Timo Müller, Christina Wald u. Hubert Zapf. Stuttgart: Metzler 2012. S. 225-230.
- Foster, Jonathan K.: Memory: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press 2009.
- François, Etienne u. Hagen Schulze: Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. München: C. H. Beck 2005.
- Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaft und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Hg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 53-80.
- Fulcher, James: Capitalism. A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press 2004.
- Funkenstein, Amos: Collective Memory and Historical Consciousness. In: History and Memory 1 (1989) Nr. 1. S. 5-26.

- Gaunt, Peter (Hg.): *The English Civil War. The Essential Readings*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 2000.
- Gerrig, Richard J. u. Giovanna Egidi: *Cognitive Psychological Foundations of Narrative Experience*. In: *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Hg. v. David Herman. Stanford: CSLI Publ. 2003. S. 33-55.
- Göbler, Frank: *Jurij Michajlovic Lotman*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. v. Ansgar Nünning. 5. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler 2013. S. 469-470.
- Grimm, Petra: *Filmnarratologie. Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots*. München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig 1996.
- Grimm, Petra: *Die Illusion der Realität im Labyrinth der Medien. Die Konstruktion von Authentizität an der Grenze von Fiction und Non-Fiction*. In: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Hg. v. Hans Krahl u. Claus-Michael Ort. Kiel: Ludwig 2002. S. 361-382.
- Guy, John: *The Tudor Age (1485-1603)*. In: *The Oxford Illustrated History of Britain*. Hg. v. Kenneth O. Morgan. Oxford: Oxford University Press 2009 [1984]. S. 223-285.
- Haigh, Christopher: *English Reformations. Religion, Politics and Society under the Tudors*. Oxford: Clarendon Press 1993.
- Haigh, Christopher: *The Reformation in England to 1603*. In: *A Companion to the Reformation World*. Hg. v. Ronnie Po-chia Hsia. Oxford: Blackwell 2004. S. 135-149.
- Hallet, Wolfgang u. Birgit Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung*. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*. Hg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 11-32.
- Hannam, James: *God's Philosophers. How the Medieval World Laid the Foundations of Modern Science*. London: Icon Books 2009.
- Hannan, Daniel: *How We Invented Freedom & Why It Matters*. London: Head of Zeus 2015 [2013].
- Harmon, William u. C. Hugh Holman (Hg.): *A Handbook to Literature*. 8. Aufl. New Jersey: Prentice-Hall 2000.
- Harrison, Robert, Aled Jones u. Peter Lambert: *The Primacy of Political History*. In: *Making History. An Introduction to the History and Practices of a Discipline*. Hg. v. Peter Lambert u. Phillip Schofield. London [u. a.]: Routledge 2004. S. 38-54.
- Harris, Celia B., Helen M. Paterson u. Richard I. Kemp: *Collaborative Recall and Collective Memory: What Happens When We Remember Together?* In: *Memory* 16 (2008) Nr. 3. S. 213-230.
- Haupt, Birgit: *Zur Analyse des Raumes*. In: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Hg. v. Peter Wenzel. Trier: WVT 2004. S. 69-87.
- Heller, Heinz-B.: *Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung*. In: *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Hg. v. Manfred Hattendorf. München: Diskurs-Film-Verl. 1995. S. 97-110.
- Herman, David: *Introduction*. In: *The Cambridge Companion to Narrative*. Hg. v. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press 2007a. S. 3-21.
- Herman, David (Hg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press 2007b.
- Hicks, Philip: *Catharine Macaulay's Civil War: Gender, History, and Republicanism in Georgian Britain*. In: *Journal of British Studies* 41 (2002) Nr. 2. S. 170-198.
- Hirst, Derek: *Authority and Conflict: England 1603-1658*. London: Arnold 1986.

- Hirst, William u. David Manier. Towards a Psychology of Collective Memory. In: *Memory* 16 (2008) Nr. 3. S. 183-200.
- Holford-Strevens, LeoFranc: *The History of Time. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press 2005.
- Holmes, Clive: *Why Was Charles I Executed?* London: Hambledon Continuum 2006.
- Hühn, Peter: Event and Eventfulness. In: *Forschergruppe Narratologie* (26. August 2006). Universität Hamburg. Online verfügbar: http://www.narrport.uni-hamburg.de/index.php?option=com_content&task=view&id=133&Itemid=314. [02.06.2007]. S. 1-16.
- Hühn, Peter: Event and Eventfulness. In: *Handbook of Narratology*. Hg. v. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmidt u. Jörg Schönert. Berlin: de Gruyter 2009. S. 80-87.
- Hühn, Peter: Introduction. In: *Eventfulness in British Fiction*. Hg. v. Peter Hühn. Berlin: de Gruyter 2010a. S. 1-13.
- Hühn, Peter: Conclusion. In: *Eventfulness in British Fiction*. Hg. v. Peter Hühn. Berlin: de Gruyter 2010b. S. 201-213.
- Isaacs, Alan (Hg.): *A Dictionary of Physics*. 4. Aufl. Oxford: Oxford University Press 2000.
- Jaeger, Stephan: Erzählen im historiographischen Diskurs. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hg. v. Christian Klein u. Matias Martínez. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009. S. 110-135.
- Jahn, Manfred: Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today* 18 (1997) Nr. 4. S. 441-468.
- Jammer, Max: *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorie*. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 [1954].
- Jäger, Ludwig: Erinnerung als Bezugnahme. Anmerkungen zur Medialität des kulturellen Gedächtnisses. In: *Gedächtnisstrategien und Medien im interkulturellen Dialog*. Hg. v. Sonja Klein, Vivian Liska, Karl Solibakke u. Bernd Witte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 81-105.
- Johnson, Sam u. Nicholas Klein (Hg.): A Dialogue or, Rather a Parley between Prince Ruperts Dogge whose name is Puddle, and Tobies Dog whose name is Pepper & c. 1643. Online verfügbar: http://www.aquinas.edu/history/pdf/johnson_klein_paper.pdf [21.10.2013]. S. 1-10.
- Jones, Edwin: *The English Nation. The Great Myth*. Phoenix Mill [u. a.]: Sutton 1998.
- Jordan, Stefan: *Theorien und Methoden der Geschichtswissenschaft*. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2009.
- Kajetzke, Laura u. Markus Schroer: Sozialer Raum: Verräumlichung. In: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. v. Stephan Günzel. Stuttgart: J. B. Metzler 2010. S. 192-203.
- Karsten, Peter: *Patriot-Heroes in England and America. Political Symbolism and Changing*. Madison: University of Wisconsin Press 1978.
- Keeble, Neil H.: Introduction. In: *The Cambridge Companion to Writing of the English Revolution*. Hg. v. Neil H. Keeble. Cambridge: CUP 2001. S. 1-9.
- Keightley, Emily. Engaging with Memory. In: *Research Methods for Cultural Studies*. Hg. v. Michael Pickering. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009. S. 175-192.
- Klein, Christian u. Matias Martínez (Hg.). *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009.
- Korte, Barbara: Wars and ‚British‘ Identities. From Norman Conquerors to Bosnian Warriors. An Overview of Cultural Representations. In: *War and the Cultural Construction of Identities in Britain*. Hg. v. Barbara Korte u. Ralf Schneider. Amsterdam/New York: Rodopi 2002. S. 9-24.

- Korte, Barbara u. Sylvia Paletschek: Geschichte in populären Medien und Genres: Vom Historischen Roman zum Computerspiel. In: History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Hg. Barbara Korte u. Sylvia Paletschek. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 9-60.
- Krah, Hans: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. In: KODIKAS 22 (1999) H. 1-2. S. 3-12.
- Krah, Hans: Vorwort. In: All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien. Hg. v. Hans Krah. Kiel: Ludwig 2001. S. 5-8.
- Krah, Hans: Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ›Ende‹ in Literatur und Film 1945-1990. Kiel: Ludwig 2004.
- Krah, Hans: Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse. Kiel: Ludwig 2006.
- Krah, Hans u. Michael Titzmann: Einführung zur Einführung. In: Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. Hg. v. Hans Krah u. Michael Titzmann. 3. Aufl. Passau: Stutz 2013. S. 11-12.
- Krah, Hans: Kommunikation und Medien: Semiotische Grundlagen. In: Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. Hg. v. Hans Krah. u. Michael Titzmann. 3. Aufl. Passau: Stutz 2013. S. 13-33.
- Krützen, Michaela: Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2004.
- Leh, Almut: Biographieforschung. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Ariane Eichenberg, Christian Gudehus u. Harald Welzer. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2010. S. 299-311.
- Linhard, Frank: Newtons spirits und der Leibnizsche Raum. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2008.
- Lotman, Jurij M. u. Boris Uspenskij: Die Rolle Dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts). In: Poetica 9 (1977) H. 1. S. 1-40.
- Lotman, Jurij M.: Kultur und Text als Sinngeneratoren. In: Zeitschrift für Semiotik 4 (1982) 1/2. S. 123-133.
- Lotman, Jurij M.: Über die Semiosphäre. In: Zeitschrift für Semiotik 12 (1990) H. 4. S. 287-305.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. 4. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag 1993.
- Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Berlin: Suhrkamp Verlag 2010a.
- Lotman, Jurij M.: Kultur und Explosion. Berlin: Suhrkamp Verlag 2010b.
- Löw, Martina, Silke Steets u. Sergej Stoetzer: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie. Opladen: Budrich 2007.
- Löw, Martina: Raumsoziologie. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2012 [2001].
- MacCulloch, Diarmaid: Die Reformation. 1490-1700. München: DTV 2010.
- MacQueen, David: Television: A Media Student's Guide. London: Arnold 1998.
- Mainzer, Klaus: Naturwissenschaften. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Stephan Günzel. Stuttgart: J. B. Metzler 2010. S. 1-23.
- Markowitsch, Hans J.: Autobiographisches Gedächtnis: Ein biokulturelles Relais zwischen Individuum und Umwelt. In: Gedächtnisstrategien und Medien im interkulturellen Dialog. Hg. v. Sonja Klein, Vivian Liska, Karl Solibakke u. Bernd Witte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 39-48.
- Marriott, Emma: Bad History. How We Got the Past Wrong. London: Michael O'Mara Books Limited 2011.

- Marriott, Emma: I Used to Know That – History. Stuff You Forgot from School. London: Michael O’Mara Books Limited 2013a [2010].
- Marriott, Emma: I Should Know That: Great Britain. Everything You (and the Prime Minister) Really Should Know About GB. London: Michael O’Mara Books Limited 2013b.
- Martinez, Matias u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 9. Aufl. München: C. H. Beck 2012.
- McClellan, James E. u. Harold Dorn: Werkzeuge und Wissen. Naturwissenschaft und Technik in der Weltgeschichte. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2001.
- McGowan, Kate: Structuralism and Semiotics. In: The Routledge Companion to Critical Theory. Hg. v. Paul Wake u. Simon Malpas. Abingdon: Routledge 2006. S. 3-13.
- Megill, Allan: Historical Knowledge, Historical Error. A Contemporary Guide to Practice. Chicago [u. a.]: University of Chicago Press 2007.
- Moller, Sabine: Das kollektive Gedächtnis. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Ariane Eichenberg, Christian Gudehus u. Harald Welzer. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2010. S. 85-93.
- Morgan, Kenneth O.: The Twentieth Century (1914-2000). In: The Oxford Illustrated History of Britain. Hg. v. Kenneth O. Morgan. Oxford: Oxford University Press 2009 [1984]. S. 523-601.
- Moro-Abadía, Oscar: Thinking about ‚Presentism‘ from a Historian’s Perspective: Herbert Butterfield and Hélène Metzger. In: History of Science 47 (2009) Nr. 1. S. 55-77.
- Morrill, John: Sir William Brereton and England’s Wars of Religion. In: Journal of British Studies 24 (1985) Nr. 3. S. 311-332. In: The English Civil War. The Essential Readings. Hg. v. Peter Gaunt. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 2000. S. 184-206.
- Morrill, John: The Nature of the English Revolution. London [u. a.]: Longman 1993.
- Morrill, John: The Causes and Course of the British Civil Wars. In: The Cambridge Companion to Writing of the English Revolution. Hg. v. Neil H. Keeble. Cambridge: CUP 2001. S. 13-31.
- Morrill, John: The Stuarts (1603-1688). In: The Oxford Illustrated History of Britain. Hg. v. Kenneth O. Morgan. Oxford: Oxford University Press 2009 [1984]. S. 286-351.
- Morrill, John: Renaming England’s Wars of Religion. In: England’s Wars of Religion, Revisited. Hg. v. Charles W. A. Prior u. Glenn Burgess. Burlington: Ashgate 2011. S. 307-325.
- Müller, Jürgen E.: Dokumentation und Imagination. Zur Ästhetik des Übergangs im Dokumentarfilm TRANSIT LEVANTKADE. Perspektiven des Dokumentarfilms. Hg. v. Manfred Hattendorf. München: Diskurs-Film-Verl. 1995. S. 127-148.
- Müller, Klaus Peter: Narration und Kognition britischer Geschichte transmedial. Medienkonvergenz im britischen Fernsehen. In: Medien. Erzählen. Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Hg. v. Karl N. Renner, Dagmar Hoff u. Matthias Krings. Berlin: de Gruyter 2013. S. 301-340.
- Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press 2001.
- Noetzel, Thomas: Geschichte Irlands. Vom Erstarken der englischen Herrschaft bis heute. Darmstadt: Primus Verlag 2003.
- Norbrook, David: The English Revolution and English Historiography. In: The Cambridge Companion to Writing of the English Revolution. Hg. v. Neil H. Keeble. Cambridge: CUP 2001. S. 233-250.
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Raum und Bewegung

in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Hg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S. 33-52.

- Nünning, Vera (Hg.): Kulturgeschichte der englischen Literatur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Tübingen [u. a.]: A. Francke Verlag 2005.
- Okasha, Samir: Philosophy of Science. A Very Short Introduction. Oxford: OUP 2002.
- O’Leary, Paul: Historians and the ‚New’ British History. In: Making History. An Introduction to the History and Practices of a Discipline. Hg. v. Peter Lambert u. Philipp Schofield. London [u. a.]: Routledge 2004. S. 215-226.
- Olick, Jeffrey K.: Collective Memory: The Two Cultures. In: Sociological Theory 17 (1999) Nr. 3. S. 333-348.
- Orosz, Magdolna: Raumsemantik und Modalität. In: KODIKAS 22 (1999) Nr. 1-2. S. 13-24.
- Ott, Michaela: Bildende und darstellende Künste. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Stephan Günzel. Stuttgart: J. B. Metzler 2010. S. 60-76.
- Pabst, Eckhard: Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm. Online verfügbar: <http://www.publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/19867/Monsters.pdf> [22.02.2015]. S. 1-13.
- Paget, Derek: True Stories? Documentary Drama on Radio, Screen, and Stage. Manchester [u. a.]: Manchester University Press 1990.
- Paget, Derek: No Other Way to Tell It. Docudrama on Film and Television. 2. Aufl. Manchester [u. a.]: Manchester University Press 2011.
- Peacock, John: The visual image of Charles I. In: The royal image: Representations of Charles I. Hg. v. Thomas N. Corns. Cambridge: CUP 1999. S. 176-239.
- Pethes, Nicolas u. Jens Ruchatz (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2001.
- Pier, John: On the Semiotic Parameters of Narrative: A Critique of Story and Discourse. In: What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Hg. v. Tom Kindt u. Hans-Harald Müller. Berlin: de Gruyter 2003. S. 73-97.
- Posner, Roland: Interview mit Jurij Lotman über sechs Fragen zur semiotischen Analyse von Kultur. In: Zeitschrift für Semiotik 12 (1990). S. 375-380.
- Posner, Roland u. Dagmar Schmauks: Kultursemiotik. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. 5. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler 2013. S. 423-424.
- Purkiss, Diane: The English Civil War. A People’s History. London [u. a.]: Harper Perennial 2007 [2006].
- Rathmann, Thomas: Ereignisse Konstrukte Geschichten. In: Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur. Hg. v. Thomas Rathmann. Köln [u. a.]: Böhlau Verlag 2003. S. 1-19.
- Renner, Karl N.: Der Findling: Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von Georg Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen. München: Wilhelm Fink Verlag 1983.
- Renner, Karl N.: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman. In: Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Hg. v. Gustav Frank u. Wolfgang Lukas. Passau: Verlag Karl Stutz 2004. S. 357-382.
- Renner, Karl N.: Die Analyse von Text-Bild-Beziehungen in dokumentarischen und journalistischen Filmen. In: Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch. Köln: Herbert von Halem Verlag 2011. S. 102-126.

- Renner, Karl N.: Die öffentliche Konstruktion einer nicht fiktionalen Geschichte. Eine Fallstudie am Beispiel der Plagiatsaffäre Guttenberg. In: Medien. Erzählen. Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Hg. v. Karl N. Renner, Dagmar Hoff u. Matthias Krings. Berlin: de Gruyter 2013. S. 265-300.
- Rieger, Stefan: Speichermedien. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hg. v. Nicolas Pethes u. Jens Ruchatz. Hamburg: Rowohlt's Taschenbuch Verlag 2001. S. 550-553.
- Röhl, Franz Josef: Mythen und Symbole in populären Medien. Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik. Frankfurt a. M.: GEP 1998.
- Ruhe, Cornelia, Susi K. Frank u. Alexander Schmitz: Nachwort. Jurij Lotmans Semiotik der Übersetzung. In: Jurij M. Lotman: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Hg. v. Cornelia Ruhe, Susi K. Frank u. Alexander Schmitz. Berlin: Suhrkamp Verlag 2010a. S. 383-416.
- Ruhe, Cornelia, Susi K. Frank u. Alexander Schmitz: Nachwort. Explosion und Ereignis. Kontexte des Lotmanschen Geschichtskonzepts. In: Jurij M. Lotman: Kultur und Explosion. Hg. v. Cornelia Ruhe, Susi K. Frank u. Alexander Schmitz.. Berlin: Suhrkamp Verlag 2010b. S. 227-259.
- Rupp, Jan: Erinnerungsräume in der Erzählliteratur. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn. Hg. v. Wolfgang Hallet u. Birgit Neumann. Bielefeld: transcript Verlag 2009. S.181-194.
- Russell, Conrad: The British Problem and the English Civil War. In: History 72 (1987) Nr. 236. S. 395-415. In: The English Civil War. The Essential Readings. Hg. v. Peter Gaunt. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 2000. S. 79-103.
- Russell, Conrad: The Causes of the English Civil War. Oxford: Clarendon Press 1990.
- Russell, Conrad: The Fall of the British Monarchies, 1637-1642. Oxford: Clarendon Press 1991.
- Ryan, Marie-Laure: Toward a Definition of Narrative. In: The Cambridge Companion to Narrative. Hg. v. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press 2007. S. 22-35.
- Ryan, Marie-Laure: Space. In: Handbook of Narratology. Hg. v. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmidt u. Jörg Schönert. Berlin: de Gruyter 2009. S. 420-433.
- Sasse, Sylvia: Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Stephan Günzel. Stuttgart: J. B. Metzler 2010. S. 294-308.
- Schama, Simon: A History of Britain. At the Edge of the World? – 3000BC-AD1603. London: BBC Worldwide Ltd. 2000.
- Schama, Simon: A History of Britain. The British Wars – 1603-1776. London: The Bodley Head 2009a [2001].
- Schama, Simon: A History of Britain. The Fate of Empire – 1776-2000. London: The Bodley Head 2009b [2002].
- Schäfer, Lothar u. Thomas Schnelle: Einleitung. Ludwig Flecks Begründung der soziologischen Betrachtungsweise in der Wissenschaftstheorie. In: Ludwig Fleck: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv. Hg. v. Lothar Schäfer u. Thomas Schnelle. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980. S. VII-XLIX.
- Schillemans, Sandra: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie. In: Perspektiven des Dokumentarfilms. Hg. v. Manfred Hattendorf. München: Diskurs-Film-Verl. 1995. S. 11-28.
- Schmidt, Siegfried J.: Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist: Velbrück 2000.

- Schmid, Wolf: Narrativity and Eventfulness. In: What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Hg. v. Tom Kindt u. Hans-Harald Müller. Berlin: de Gruyter 2003. S. 17-33.
- Schneider, Ralf u. Barbara Korte: Introduction. In: War and the Cultural Construction of Identities in Britain. Hg. v. Ralf Schneider u. Barbara Korte. Amsterdam/New York: Rodopi 2002. S. 1-8.
- Schneider, Ralf: Rezeptionstheorien. In: Literaturwissenschaft in Theorie und Praxis. Eine anglistisch-amerikanistische Einführung. Hg. v. Ralf Schneider. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2004. S. 189-211.
- Schöbler, Franziska: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Eine Einführung. Tübingen: A. Francke Verlag 2006.
- Selden, Raman u. Peter Widdowson: A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. 3. Aufl. Lexington: The University Press of Kentucky 1993.
- Sellar, Walter C. u. Robert J. Yeatman: 1066 and All That. A Memorable History of England, Comprising All the Parts You Can Remember, Including 103 Good Things, 5 Bad Kings and 2 Genuine Dates. London: Methuen & Co. Ltd. 1930.
- Shapin, Steven: The Scientific Revolution. Chicago: Chicago University Press 1998.
- Siochrú, Micheál Ó Siochrú: God's Executioner: Oliver Cromwell and the Conquest of Ireland. London: Faber and Faber 2008.
- Sommer, Roy: Methoden strukturalistischer und narratologischer Ansätze. In: Methoden der literatur-kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler 2010. S. 91-108.
- Sottong, Hermann u. Michael Müller: Zwischen Sender und Empfänger. Eine Einführung in die Semiotik der Kommunikationsgesellschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998.
- Spoerhase, Carlos: Strukturalismus und Hermeneutik. Über einige Schwierigkeiten strukturaler Verfahren im Spannungsfeld von Textanalyse und Interpretation. In: Strukturalismus in Deutschland. Literatur- und Sprachwissenschaft. 1910-1975. Hg. v. Hans-Harald Müller, Marcel Lepper u. Andreas Gardt. Göttingen: Wallstein Verlag 2010. S. 13-38.
- Spurlock, R. Scott: English Revolution, 17th century. In: The International Encyclopedia of Revolution and Protest. 1500 to the Present. Bd. 3. Hg. v. Immanuel Ness. Chichester: Wiley-Blackwell 2009. S. 1096-1100.
- Stannard, Russell: Relativitätstheorien. Stuttgart: Philipp Reclam 2010.
- Starkey, David: Crown & Country. The Kings & Queens of England. London: Harper Press 2011 [2006].
- Sternberg, Claudia: The Tripod in the Trenches. Media Memories of the First World War. In: War and the Cultural Construction of Identities in Britain. Hg. v. Barbara Korte u. Ralf Schneider. Amsterdam/New York: Rodopi 2002. S. 201-223.
- Stockwell, Peter: Cognitive Poetics. An Introduction. London: Routledge 2007.
- Suter, Andreas u. Andreas Hettling: Struktur und Ereignis – Wege zu einer Sozialgeschichte des Ereignisses. In: Struktur und Ereignis. Hg. v. Andreas Suter u. Andreas Hettling. Sonderheft 19. Geschichte und Gesellschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. S. 7-32..
- Tally, Robert T.: Spatiality. London: Routledge 2013.
- Teske, Doris: Cultural Studies: GB. Berlin: Cornelsen 2002.
- Titzmann, Michael: Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. 3. Aufl. München: Fink 1993.
- Titzmann, Michael: Zeiterfahrung und Lebenslaufmodelle als theoretischer und historischer Problemkomplex. In: KODIKAS 19 (1996) Nr. 3. S. 155-164.

- Titzmann, Michael: ›Grenzziehung‹ vs. ›Grenztilgung‹. In: Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Hg. v. Hans Krah u. Claus-Michael Ort. Kiel: Ludwig 2002. S. 181-209.
- Titzmann, Michael: The Systematic Place of Narratology in Literary Theory and Textual Theory. In: What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Hg. v. Tom Kindt u. Hans-Harald Müller. Berlin: de Gruyter 2003a. S. 175-204.
- Titzmann, Michael: Literaturesemiotik. In: Handbuch Semiotik. Hg. v. Roland Posner. Bd. 3. Berlin: de Gruyter 2003b. S. 3028-3103.
- Titzmann, Michael: Strukturalismus. Was bleibt. In: Strukturalismus in Deutschland. Literatur- und Sprachwissenschaft. 1910-1975. Hg. v. Hans-Harald Müller, Marcel Lepper u. Andreas Gardt. Göttingen: Wallstein Verlag 2010. S. 371-411.
- Titzmann, Michael: Propositionale Analyse – kulturelles Wissen – Interpretation. In: Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. 3. Aufl. Hg. v. Hans Krah u. Michael Titzmann. Passau: Stutz 2013a. S. 87-114.
- Titzmann, Michael: Narrative Strukturen in semiotischen Äußerungen. In: Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. 3. Aufl. Hg. v. Hans Krah u. Michael Titzmann. Passau: Stutz 2013b. S. 115-141.
- Underdown, David: A Freeborn People. Politics and the Nation in Seventeenth-Century England. Oxford: Clarendon Press 1996.
- Vivian, Bradford: Public Forgetting. The Rhetoric and Politics of Beginning Again. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2010.
- Vogler, Christopher: Die Odyssee des Drehbuchschreibens. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1998.
- Voigts-Virchow, Eckart: Undead Histories. Recent British TV Retrovisions. In: Medialized Britain. Essays on Media, Culture and Society. Hg. v. Jürgen Kamm. Passau: Verlag Karl Stutz 2006. S. 133-150.
- Wang, Qi: On the Cultural Constitution of Collective Memory. In: Memory 16 (2008) Nr. 3. S. 305-317.
- Wake, Paul: Narrative and Narratology. In: The Routledge Companion to Critical Theory. Hg. v. Paul Wake u. Simon Malpas. Abingdon: Routledge 2006. S. 14-27.
- Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. 2. Aufl. (Beck'sche Reihe). München: C. H. Beck 2008.
- Welzer, Harald: Communicative Memory. In: A Companion to Cultural Memory Studies. Hg. v. Astrid Erll u. Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2010. S. 285-298.
- Wertsch, James V. u. Henry L. Roedinger III: Collective Memory: Conceptual Foundations and Theoretical Approaches. In: Memory 16 (2008) Nr. 3. S. 318-326.
- West, Philip: Early Modern War Writing and the British Civil Wars. In: The Cambridge Companion to War Writing. Hg. v. Kate McLoughlin. Cambridge: Cambridge University Press 2009. S. 98-111.
- Whiggamore, in: Merriam-Webster Online Dictionary. Online verfügbar: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/whiggamore> [21.11.2014].
- Williams, Hugh: Fifty Things You Need to Know About British History. London: Collins 2008.
- Worden, Blair: The English Civil Wars: 1640-1660. London: Phoenix 2009.
- Wulff, Hans J.: Held und Antiheld, Prot- und Antagonist. Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriss. In: Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische

Imaginationen. Hg. v. Hans Krah u. Claus-Michael Ort. Kiel: Ludwig 2002. S. 431-448.

- Yule, George: The Study of Language. 2. Aufl. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zierold, Martin: Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive. Berlin: de Gruyter 2006.
- Zumbansen, Lars: Dynamische Erlebniswelten. Ästhetische Orientierung in phantastischen Bildschirmspielen. München: kopaed 2008.

8. Versicherung

Ich versichere, dass ich die vorgelegte Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen Quellen und Hilfsmittel als die angegebenen benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter genauer Angabe der Quelle deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht.

Ferner versichere ich, dass ich die Dissertation bisher weder im In- noch Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt habe.

Bielefeld, den 22.03.2016