

Die Masque als Machtdemonstration am Hof von Elizabeth I



LUISA MARIE LECK
2026

Die Masque als Machtdemonstration am Hof von Elizabeth I

Luisa Marie Leck

Die Masque verbindet Tanz, Dichtung, Musik, aufwendige Kostüme und Bühnenbilder, zelebriert ein geordnetes Gesellschaftskonzept und versucht, dieses zu festigen.¹ Aus den genannten Traditionen entsteht eine Art von Gesamtkunstwerk, welches der Repräsentation, Allegorie und Feierlichkeit dient. Vor diesem Hintergrund stellt sich die elizabethanische Masque als charakteristische Form höfischer Unterhaltung im England des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts heraus. Doch auch im 19. Jahrhundert wurde in der Rezeptionsgeschichte auf historische Ereignisse zur Repräsentation Elizabeths zurückgegriffen. Besonders dessen Funktion soll im Folgenden näher diskutiert werden, genauer gesagt: die Repräsentation von Queen Elizabeth I im Tanz.

Die höfische Erziehung als Grundlage für politische Inszenierungen und Legitimation

Nach ihrer Thronbesteigung im Jahr 1559 fühlte sich die 1533 geborene Elizabeth fortwährend verpflichtet, sich als illegitime Tochter und Anhängerin eines neuen Glaubens in einer von Männern dominierten Welt zu behaupten und ihre politische Schwäche zu überspielen.² Dies war für Elizabeths Machtposition umso wichtiger, da sie weder verheiratet war, noch einen rechtmäßigen Thronerben benannte.³ Entsprechend viele Spekulationen gab es bis zu ihrem Tode über die Frage der Thronfolge.⁴ Damit ihr dies gelingen konnte, instrumentalisierte sie die Masque, darunter besonders die Form des Tanzes, für ihre Machtdemonstration und etablierte sie als festen Bestandteil in ihre Herrschaftstechnik.⁵ Dass ihr die Form des Tanzes dabei zugutekam, zeigt ein Blick in ihre Kindheit. So erlernte sie im Zuge der höfischen Umgangsform und dem „polite learning“ (Erziehungsform/Etikette der oberen Schichten am Hofe) schon in jungen Jahren das Tanzen und konnte es während der Herrschaft zu ihren Gunsten nutzen.⁶ Da selbstverständlich nur den oberen Schichten die Möglichkeit zur noblen Ausbildung gegeben war, galt die Komposition von Musik und Texten sowie die Beherrschung der Tanzkunst als Privileg.⁷ Es waren demnach nicht nur die öffentlichen Darbietungen zu ihren Ehren von großer Relevanz, sondern auch die Gelegenheit, sich im Tanz von bester Gesundheit zu zeigen. Dieser Beweis wurde meist durch Briefe nach außen getragen. So übermittelte der Höfling Sir John Stanhope wichtige Informationen über die Gesundheit von Elizabeth an Lord Gilbert Talbot, so etwa im Jahr 1589: „My Lord the Queen is so well as I assure you 6 or 7 galliards in a morning, besides music and singing, is her ordinary exercis.“⁸ Auch ein spanischer Botschafter, dessen Name unbekannt ist, schrieb 1599 (zehn Jahre später) wohl mit sarkastischem Unterton, dass die Königin im Rahmen einer

¹ Rolf Braun und David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*, München 1993, S. 15–96, hier S. 37–39 und 93.

² Ebd., S. 37, 61.

³ Ebd., S. 24.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 15.

⁶ Ebd., S. 37–39.

⁷ Ebd., S. 71.

⁸ Brief von John Stanhope an George Talbot, 1589, zitiert nach Edmund Lodge, *Illustrations of British History*, Bd. 2, London 1791, S. 411.

Masque in der zwölften Nacht trotz ihres hohen Alters drei oder vier Galliarden tanzte.⁹ Dass Elizabeth fortwährend von solch bester Gesundheit war, beeindruckte auch den französischen Gesandten (Name unbekannt) bei einer weiteren Feierlichkeit. Dieser schrieb 1602, demnach ein Jahr vor ihrem Tod, in einem Brief an seinen König:

Nach dem Dinner war ein Ball; sie [die Königin] tanzte mit dem Herzog von Nevers eine Gaillarde mit einer für ihr Alter bewundernswerten Disposition; diese Ehre habe sie seit dem Tode des Herzogs von Alençon keinem ausländischen Prinzen mehr gewährt.¹⁰

Aus diesen Zitaten werden zwei Dinge deutlich: Erstens repräsentierte Elizabeth wirkungsvoll ihre Gesundheit, um ihre Macht zu verteidigen und zweitens scheint die Gaillarde dabei ein wesentlicher Bestandteil gewesen zu sein, da dieser Tanz häufig genannt wird. Es eröffnet sich die Frage, aus welchen Gründen die Gaillarde so entscheidend für Elizabeths Gesundheit gewesen war. Dieser Tanz gehört zu den neu eingeführten Hoftänzen und ist vor allem zur Zeit von Elizabeth hoch im Kurs, da er zu ihren bevorzugten Tänzen gehörte.¹¹ Die Gaillarde hat die Charakteristik eines Werbetanzes, hierzu schreibt Curt Sachs:

Die Gaillarde ist, solange die Pavane lebt, ihr ständiger Nachtanz – keck, ausgelassen, wie der Name sagt, ohne niedere Schritte, aus Stoßschritten und Sprüngen zusammengesetzt. [...] Der Tänzer durchschritt mit seiner Partnerin ein oder zweimal den Saal, ließ sie los und tanzte vor ihr; sie entwich tanzend in das entgegengesetzte Saalende, und der Tänzer überbot hier seine bisherigen Künste, und so ging es in ständiger Steigerung, bis die Spielleute die Instrumente absetzten – wie man sieht, das altbekannte Werbe- und Sprödenspiel.¹²

Im Gegensatz zur bisherigen Basse-danse, die nach 1550 kaum noch getanzt wird, besticht die Gaillarde durch große Beweglichkeit, Körperbeherrschung und Ausdauer, besonders aber durch die Sprünge.¹³ Ihre einzelnen Fußstellungen sind 1589 in Thoinet Arbeaus *Orchésographie*, der berühmtesten Tanzschrift des 16. Jahrhunderts, dokumentiert, jeweils mit Anweisungen und Abbildungen für den rechten und linken Fuß.¹⁴ Eröffnet wird die Gaillarde mit einer beidseitigen Reverenz – einer Verbeugung des Mannes und einem Knicks der Dame.¹⁵

Zu den Figuren, die die Gaillarde athletisch erscheinen lassen, gehört zum Beispiel die „Grue“, bei der der eine Fuß den Körper stützt, sodass der andere Fuß wie in einem Tritt nach vorne bewegt werden kann.¹⁶ Das Anheben des Beines nach hinten wird als „Ruade“, und das Anheben zur Seite als „Ru de vache“, bezeichnet.¹⁷ Noch athletischer wird die Gaillarde durch den kleinen und großen Sprung. Ersterer ist eine Form der „Grue“, bei der jedoch das zweite Bein mit angehoben wird.¹⁸ Der große Sprung erfolgt während einer Pause in der

⁹ Ebd., S. 37–39 und Martin A. S. Hume, *Calender of Letters and State Papers relating to English Affairs*, Archives of Simancas, Bd. 4, Nendeln 1971, S. 650.

¹⁰ Zitiert nach: Braun und Gugerli, *Macht des Tanzes* (wie Anm. 1), hier S. 37–39.

¹¹ Braun und Gugerli, *Macht des Tanzes* (wie Anm. 1), hier S. 22.

¹² Ebd., S. 23.

¹³ Ebd., S. 54.

¹⁴ Albert Czerwinski, „Die Tänze des 16. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einführung des Menuetts nach Jean Tabourots *Orchésographie*“, Nachdruck, Danzig 1878 in: *Orchésographie*, Thoinot Arbeau, Nachdruck, Hildesheim und New York 1980.

¹⁵ Ebd., S. 45.

¹⁶ Ebd., S. 51.

¹⁷ Ebd., S. 52f.

¹⁸ Ebd., S. 54.

musikalischen Begleitung.¹⁹ Werden die Beine bei diesem Sprung zusätzlich bewegt, handelt es sich um eine „Capriole“.²⁰

Betrachtet man die Notation zur Galliarde, lässt sich der Schluss ziehen, dass sechs weiße Noten für die sechs Fußstellungen stehen.²¹ Dabei wird die vorletzte Note durch eine Pause ausgetauscht, in der der große Sprung durchgeführt werden kann.²² Die Verknüpfung der Tanzschritte mit der Musik verdeutlicht Czerwinski am Beispiel der Galliarde „Antoinette“.²³ Jeder Note ist eine Fußstellung beziehungsweise ein Sprung zugeordnet. So beginnt die Galliarde mit einer „Grue“ links, die rechts, links und nochmals rechts wiederholt wird. Es folgt ein großer Sprung während der Pause. Der Takt endet in der linken Stellung, und der nächste Takt beginnt in umgekehrter Abfolge (rechts, links, rechts, links) mit einer „Grue“. Im Verlauf der Galliarde werden weitere Figuren eingesetzt, wie zum Beispiel das Kreuzen des linken Fußes. Dieser wechselt sich ebenfalls mit einer Wiederholung rechts und einem großen Sprung ab. Nach diesem Prinzip, dem Wechsel von Schritten und Sprüngen, sind auch die anderen Galliarde aufgebaut.

Die überlieferten Beschreibungen bestätigen: Die Galliarde war aufgrund ihrer athletischen Sprünge und der erforderlichen Ausdauer für die Repräsentation von Elizabeths Gesundheit prädestiniert und setzte sie als unantastbare Königin in Szene.

Neben der Galliarde gehörte die Volta als volkstümliche Schwesterform ebenfalls zu den wichtigsten Tänzen am elizabethanischen Hof.²⁴ Dies lässt sich darauf zurückführen, dass die Volta ebenfalls zu den favorisierten Tänzen von Elizabeth gehörte. Dass sie auf einem Gemälde mit Robert Dudley, dem Earl of Leicester eine Volta tanzt, scheint der Titel *Queen Elizabeth I Dancing with Robert Dudley, Earl of Leicester (Dancing a Volta)* zu offenbaren.²⁵ Dies erscheint insofern merkwürdig, als Elizabeth sehr darauf achtete, mit wem sie sich wie in der Öffentlichkeit zeigte.²⁶ So war es für sie ausgeschlossen, sich beim Tanzen einer Volta malen zu lassen, schon gar nicht mit Dudley, da bereits ausreichend Gerüchte über eine mögliche Liebschaft kursierten, die jedoch nie bestätigt werden konnten.²⁷ Es ist daher unbedingt davon auszugehen, dass hier ein anderes Tanzpaar abgebildet wurde. Außerdem liegen keine verlässlichen Quellen vor, die Elizabeth und Dudley auf dem Bild bestätigen würden. Aufgrund der deutlich erkennbaren Charakteristika kann davon ausgegangen werden, dass das abgebildete – mutmaßlich anonyme – Paar eine Volta tanzt.

Im Gegensatz zur bereits vorgestellten Galliarde gilt die Volta als ebenfalls athletischer, aber auch skandalöser Tanz, da die Sprünge so hoch ausgeführt werden, dass die nackten Knöchel oder sogar Knie zu sehen sind, und die Dame dabei vom Tänzer an der Taille festgehalten wird.²⁸ Dies ist ein weiterer Grund für den irreführenden Titel zum Gemälde. In Arbeaus *Orchésographie* heißt es zudem: „Wer die Volta tanzt, der betrachtet sich als Zentrum und Mitte eines Kreises, und er muss, wenn er drehen will, die Dame so nahe wie möglich an

¹⁹ Ebd., S. 55.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 44.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 62f.

²⁴ Braun und Gugerli, *Macht des Tanzes* (wie Anm. 1), hier S. 19–20, 53.

²⁵ Ian Pittaway, „The scandalous la volta: „such a lewd and unchaste dance“, *Early Music Muse*, <https://earlymusicmuse.com/lavolta/>, abgerufen am 06. März 2026.

²⁶ Braun und Gugerli, *Macht des Tanzes* (wie Anm. 1), hier S. 16–18.

²⁷ Ebd., S. 22.

²⁸ Ebd., S. 51.

seinen Körper ziehen, denn dadurch wird eben diese Dame weniger große und leichtere Schritte zu machen haben.“²⁹ Die Volta ist also eine enge Verwandte der Galliarde, jedoch von skandalöser und noch athletischerer Natur.

Dass Elizabeth ununterbrochen von bester Gesundheit war, wie es ihr Tanzen suggerierte, entsprach selbstredend nicht der Realität. So erkrankte sie beispielsweise 1562 in Hampton Court ernsthaft an Pocken, wodurch die Thronfolge in ein kritisches Stadium geriet.³⁰ Auch weitere Krankheiten zwangen sie dazu, ihre körperliche Agilität regelmäßig unter Beweis zu stellen.³¹

Elizabeth als ideale Königin in Allegorien und Widmungen

Ein allegorisches Beispiel zu Ehren von Queen Elizabeth ist das literarische Werk *Faerie Queen* von Edmund Spenser, welches als eines der wichtigsten Werke der englischen Renaissance gilt.³² Spenser plante zwölf Bände, von denen er sechs vervollständigte und Elizabeth widmete:

To the most high, mightie and magnificent empress renowned for pietie, vertue, and all gracious government Elizabeth by the grace of god Queene of England France and Ireland and of Virginia, defendour of the faith, & Her most humble servaunt Edmund Spenser doth in all humilitie dedicate, present and consecrate these his labours to live with the eternitie of her fame.³³

Ob Elizabeth die ihr übergebenen Bücher auch gelesen hat, lässt sich nicht bestätigen. Mit der Widmung drückt Spenser seine Loyalität gegenüber Elizabeth aus, stellt ihre Lobpreisung in den Vordergrund und sichert sich aufgrund der ersten drei Bände ab dem Jahr 1590 eine lebenslange Pension. Des Weiteren spricht er bereits in seiner Widmung die Inhalte seiner Bücher an, die ebenso Elizabeth widerspiegeln. So behandelt jeder Teil eine Tugend, deren philosophische, religiöse und politische Dimension ausgeführt wird und auf die Herrschaft von Elizabeth I bezogen werden kann. Es überrascht daher wenig, dass Elizabeth auch selbst Teil der Handlung ist. Sie wird von der „Feenkönigin Gloriana“ oder auch „Faerie Queen“ repräsentiert, die zwar selbst nie in Erscheinung tritt, aber häufig als Teil der Handlung erwähnt wird und ein idealisiertes Bild der Queen darstellt.³⁴ Die „Faerie Queen“ steht als Repräsentantin für Wahrheit, Gerechtigkeit und moralische Tugenden im Mittelpunkt des Werks und stellt eine Allegorie für Queen Elizabeth dar.³⁵ Auch viele weitere allegorische Bezeichnungen können ihr zugeschrieben werden, wie zum Beispiel der Name Oriana während ihres letzten Regierungsjahrzehnts,³⁶ der in der 1601 von Thomas Morley herausgegebenen Madrigalsammlung *The Triumphes of Oriana* bereits im Titel genannt wird und unter anderem für eine ideale und tugendhafte Frau steht.³⁷ Auch in den Texten findet

²⁹ Zitiert nach Braun und Gugerli, *Macht des Tanzes* (wie Anm. 1), hier S. 53.

³⁰ Neville Williams, *Elisabeth I. von England*, aus dem Englischen übersetzt (Originalausgabe 1967), Stuttgart 1969, S. 107.

³¹ Braun und Gugerli, *Macht des Tanzes* (wie Anm. 1), hier S. 24.

³² Dietrich Helms, Art. „Elizabeth I.“, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/599931>, abgerufen am 6. März 2026.

³³ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, London 1590–1596.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Williams, *Elisabeth I. von England* (wie Anm. 30), S. 192.

³⁷ Thomas Morley (Hg.), *The Triumphes of Oriana*, London 1601, ediert von Edmund H. Fellowes, London 1921.

sich die allegorische „Oriana“.³⁸ So schließt jede Nummer mit dem Satz „Long live fair Oriana“, der gleichzeitig der Titel der dritten Nummer der Madrigalsammlung ist. Diese endet nicht nur mit „Long live fair Oriana“, sondern der Chor beginnt auch in homophonem Gesang mit diesem Ausruf, der der Queen gewidmet ist.³⁹ Zu erkennen ist ein häufiger Wechsel zwischen Homophonie und Polyphonie, wobei wichtige Textstellen überwiegend homophon von allen Stimmen gesungen werden und damit den Inhalt des Textes in den Vordergrund stellen. Ein Beispiel für eine musikalische Wortausdeutung findet sich in Takt 52. An dieser Stelle singt der Chor „I never saw a fairer“, wobei nach einem polyphonen Abschnitt alle Stimmen auf dem Wort „fairer“ in Takt 54 zusammenkommen.⁴⁰ Es folgt ein weiterer homophoner Teil auf „Then sing ye Shepherds and Nymphes of Diana, Long live fair Oriana“. Dabei können die „Shepherds“ und „Nymphes“ repräsentativ für die Untertanen von Elizabeth gedeutet werden, die ihr huldigen. Grundsätzlich hat das Stück einen eher ruhigen und majestätischen Charakter.

Elizabeth I war nicht nur eine gute Tänzerin, sie spielte auch das Virginal und die Laute.⁴¹ So widmete ihr der englische Lautenist, Komponist und Sänger John Dowland, der Elizabeth sehr bewunderte und von ihr 1597 zum Hoflautenspieler ernannt wurde, unter anderem eine Galliarde für Laute mit dem Titel *The Most Sacred Queene Elizabeth, Her Galiard*.⁴² Anhand dieser ausgewählten Beispiele zeigt sich, wie sehr Elizabeth im Fokus der zeitgenössischen Literatur und Musik stand.

Die elizabethanische Masque in der Rezeptionsgeschichte

Im Gegensatz zum öffentlichen Theater war die Masque besonderen Anlässen am Hof, wie Festtagen, Hochzeiten oder Staatsbesuchen, vorbehalten.⁴³ Ein eindrucksvolles Beispiel für die britische Rezeption der englischen Renaissance im 19. Jahrhundert stellt Arthur Sullivans und Henry Fothergill Chorleys *Kenilworth. A Masque of the Days of Queen Elizabeth* dar, die am 8. September 1864 beim Birmingham Festival zur Aufführung gebracht wurde.⁴⁴ Sullivan nahm den historisch dokumentierten Besuch von Elizabeth im Jahr 1575 bei Robert Dudley, Earl of Leicester in Kenilworth Castle, als Anlass für seine Komposition. Dudley bekam Kenilworth Castle 1563 von Elizabeth übertragen und ließ es zu einem prunkvollen Palast mit elizabethanischem Garten umbauen, um die Königin zu ehren. Sullivans Komposition ist eine mögliche Interpretation davon, wie eine Masque zu Ehren von Elizabeth I ausgesehen haben könnte. Die Masque umfasst die Dauer ihres gesamten Aufenthalts von 19 Tagen und steht ganz im Zeichen der Absicht, Elizabeth zu beeindrucken und von einer Heirat mit Dudley zu überzeugen.⁴⁵ Auch die angebliche Liebesbeziehung zwischen Dudley und Elizabeth, über die einige Gerüchte kursierten, wird hier in den Vordergrund gestellt.⁴⁶ Besonders die letzte Veranstaltung im Rahmen der Masque sollte sie zur Entscheidung für die Hochzeit bewegen,

³⁸ Ebd., S. xi–xvii.

³⁹ Ellis Gibbons, „No. 3. Long Live Fair Oriana“, in: Morley (Hg.), *The Triumphes of Oriana* (wie Anm. 37), S. 32, T. 1–4.

⁴⁰ Ebd., S. 37, T. 51–54.

⁴¹ Braun und Gugerli, *Macht des Tanzes* (wie Anm. 1), hier S. 52.

⁴² John Dowland, „The Most Sacred Queene Elizabeth, Her Galiard“, in: *Varietie of Lute Lessons*, hg. von Robert Dowland, London 1610.

⁴³ Braun und Gugerli, *Macht des Tanzes* (wie Anm. 1), hier S. 72.

⁴⁴ Arthur Sullivan und Henry Fothergill Chorley, *Kenilworth. A Masque of the Days of Queen Elizabeth*, London 1864.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Helms, Art. „Elizabeth I.“ (wie Anm. 32).

die jedoch aufgrund von schlechten Wetterbedingungen buchstäblich ins Wasser fiel. Anschließend endete Elizabeths Besuch und sie reiste unverheiratet ab.

Sullivan und Chorley stützten sich auf eine ausführliche Beschreibung der historischen Masque in Kenilworth Castle, die in *Robert Laneham(s) Letters: Describing a Part of the Entertainment Unto Queen Elizabeth at the Castle of Kenilworth in 1575* überliefert ist.⁴⁷ Bereits zu Beginn wird in der Quelle der Ablauf während Elizabeths Aufenthalts skizziert. Daraus gehen neben ihrer An- und Abreise auch Anhaltspunkte über verschiedene Musik- und Tanzveranstaltungen sowie über weitere Feierlichkeiten, wie zum Beispiel Feuerwerke, hervor. Bei den Musikstücken für die Masque zeigt sich, dass *Slow dance with chorus* und *A brisk dance* eine tänzerische Ausführung direkt im Titel ankündigen.⁴⁸ Dies schlägt sich im Notentext in einer rein instrumentalen Begleitung von *A brisk dance* und einer Chorbegleitung bei *Slow dance with chorus* nieder, die sich auf das Singen der Silben „Fa-la“ beschränkt und somit den Fokus auf den Tanz legt.⁴⁹

In allen anderen Stücken, mit Ausnahme der *Introduction*, ist Gesang unterlegt, mit dem der Queen gehuldigt wird. An vereinzelt Stellen kommt es zur allegorischen Erwähnung „Oriana“, wie bereits in *The faerie queen* vorgestellt, die hier jedoch deutlich seltener zu finden ist und häufiger durch eine direkte Anrede mit „Queen“ ersetzt wurde. Es findet sich zudem auch eine mythologische Figur in *Hark! The sound that hails a king*, wie „the lady of the lake“, die als „Lady of the lake“ aus dem Wasser aufsteigt und der schließlich ein eigenes Stück gewidmet ist (No. 3 *The Lady of the Lake*, S. 16),⁵⁰ oder der griechische Dichter „Arion“. Beide mythologische Figuren treten mit der Intention in Erscheinung, Elizabeth zu huldigen.⁵¹ In der Masque wird zudem der „Sommernacht“-Akt aus Shakespeares Tragikomödie *Der Kaufmann von Venedig* aufgeführt, in der es unter anderem um Gerechtigkeit, Barmherzigkeit und Liebe geht.⁵² Es wird eine musikalisch festliche Stimmung geschaffen, die ehrenvoll Elizabeths Ankunft in der „Sommernacht“ ausschmückt, wie in *Hark! The sound that hails a king* mit dem Ausruf „She is near!“ (T. 32–34) und „She is here!“ (T. 40–42) verdeutlicht wird.⁵³ Häufig finden sich in der Masque Ankündigungen über weitere Geschehnisse, wie etwa auch im Finale, wenn der Chor unter anderem darüber informiert, dass die Masque noch nicht beendet ist und weitere Darbietungen in Aussicht stellt („masque not ended yet“, T. 97–99, 105–107).⁵⁴ Nach einem solistischen Beginn im Finale über 18 Takte setzt der Chor zu Fanfaren in den Trompeten ein, die im weiteren Verlauf unter anderem im Anschluss an den Ausruf des Chores „Trumpet sounds“ (T. 142–146) erklingen.⁵⁵ Neben der Trompete wird in Sullivans Umsetzung auch die Pauke als charakteristisches Instrument der Ankündigung verwendet. So wird *Hark! The Sound that hails a king* durch Paukenschläge eröffnet – Sullivans Interpretation davon, wie der Klang zur Begrüßung des Königs sein sollte, wobei hier von „King“ und nicht

⁴⁷ Robert Laneham, *Robert Laneham's letter: Describing a part of the entertainment unto queen elizabeth at the castle of Kenilworth in 1575*, hg. von F. J. Furnivall, London und New York 1907.

⁴⁸ Sullivan und Fothergill Chorley, *Kenilworth. A Masque of the Days of Queen Elizabeth* (wie Anm. 44), S. 34–39, 56–61.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ „The Lady of the Lake“, in: ebd., S. 16.

⁵¹ „Hark! The Sound that hails a King“, in: ebd., T. 60–62, 66–68.

⁵² Laneham, *Robert Laneham's letter: describing a part of the entertainment unto queen elizabeth at the castle of Kenilworth in 1575* (wie Anm. 47).

⁵³ „Hark! The Sound that hails a King“, in: *Kenilworth. A Masque of the Days of Queen Elizabeth*, Sullivan und Fothergill Chorley (wie Anm. 44), T. 32–34, 40–42.

⁵⁴ „Finale“, in: ebd., T. 97–99, 105–107.

⁵⁵ Ebd., T. 7–24, 25–28, 142–146.

von „Queen“ die Rede ist.⁵⁶ Die Paukenschläge offenbaren eine wichtige Ankündigung, nämlich die Ankunft der Queen, die im weiteren Verlauf sogar namentlich mit „Welcome our Elizabeth“ begrüßt wird.⁵⁷ Sowohl der erste Chorus *Hark! The sound that hails a king* als auch das Finale enden mit einem prachtvollen „God save the Queen“ zu Elizabeths Ehren.⁵⁸

Es gelang Elizabeth I, sich trotz fortwährender Zweifel als Queen zu behaupten. Sie stabilisierte nicht nur die Staatsfinanzen, legte den blutigen Religionsstreit nieder und sorgte durch den militärischen Sieg über die spanische Armada 1588 für Sicherheit,⁵⁹ sie verfolgte auch aktiv ihre Repräsentation durch die Instrumentalisierung der Masque, besonders durch den Tanz, mit dem sie regelmäßig ihre Gesundheit demonstrierte. Die häufigen Schriftwechsel der Beobachtungen über ihre Gesundheit, durch unter anderem Sir John Stanhope, legitimierten ihre Unverwundbarkeit und somit auch ihre Position als Königin. Dass ihr zudem viele Werke, sowohl literarischer als auch musikalischer Natur und bildender Kunst, gewidmet wurden, kam ihr für ihre Selbstdarstellung durchaus zugute. Die Festkultur zur Zeit von Elizabeth I ist ein hochpolitisches Mittel zur Repräsentation ihrer Macht, Weiblichkeit und Unabhängigkeit.

Titelbild: Queen Elizabeth I, circa 1600 (Gemälde von unbekannt), © National Portrait Gallery, London.

⁵⁶ „Hark! The Sound that hails a King“, in: ebd., T. 1–3.

⁵⁷ Ebd., T. 109–111.

⁵⁸ Ebd., T. 131–141, und „Finale“, in: ebd., T. 223–233.

⁵⁹ Braun und Gugerli, *Macht des Tanzes* (wie Anm. 1), S. 50, 70.