

Dekonstruktion eines historischen Mythos in Sofia Coppolas MARIE ANTOINETTE (2006)

Oliver Seidel

1. Artikulationen einer zeichenhaften Königin

Als man am 16. Oktober 1793 Marie Antoinette als „Witwe Capet“ auf dem Revolutionsplatz in Paris (heute Place de la Concorde) zur Guillotine führte, wurde mit ihr nicht nur eine letzte Repräsentantin einer verhassten Monarchie hingerichtet (den König hatte man bereits neun Monate zuvor enthauptet), sondern die Französische Republik exekutierte an diesem Tag ein wirkmächtiges Symbol, ein entmenschlichtes Zerrbild einer Frau, deren Leben in der Rückschau wie ein Dramenstück anmutet. Mit ihr starb eine über Jahrzehnte in Pamphleten, Karikaturen und Schmähschriften medial-konstruierte Figur, die für mehr stand als nur die Nobilität von Versailles. Eine ihrer Rolle inhärente Ambiguität (zwischen Verachtung und Bewunderung) trug dazu bei, dass sich bereits zu ihren Lebzeiten ein Mythos um ihre Person konstituierte, der vor allem in seinen negativen Dimensionen eine verhängnisvolle Eigendynamik entfaltete und bis in die Gegenwart nachwirkt. Literatur und Film greifen seither diesen Mythos auf – teils reproduzierend, teils dekonstruierend – und projizieren mit ihren Bearbeitungen Wertungsmuster und spezifische Konzepte von Weiblichkeit auf die historische Gestalt.

Ein populäres Beispiel hierfür liefert der Spielfilm MARIE ANTOINETTE von Sofia Coppola aus dem Jahr 2006.¹ Die Regisseurin lässt keinen Zweifel daran, dass sich ihre Filmbiographie auf den besagten Negativmythos bezieht, wenn sie in der Eröffnungsszene die Protagonistin (gespielt von Kirsten Dunst) auf einem Sessel, umringt von Kuchen und Sahnetorten, inszeniert und damit auf jenen berühmten Satz verweist, der untrennbar mit der historischen Figur Marie Antoinette verbunden ist: „Wenn sie kein Brot haben, dann sollen sie doch Kuchen essen!“ Ein Zitat, das nachweislich nicht von ihr stammt, vermutlich Generationen vor ihr gefallen ist, jedoch pointiert jene verhängnisvolle Mischung aus Realitätsferne, Dekadenz und Arroganz einer in Versailles abgeschotteten Aristokratie kondensiert, welche schlussendlich den Brennstoff für die Französische Revolution lieferte und vielleicht deshalb so nachhaltig an ihr haften blieb.² Problemlos ließ sich der Satz in das Narrativ um die niederträchtige und verschwenderische

¹ MARIE ANTOINETTE. Sofia Coppola (USA, Sony Pictures 2006). Im Folgenden zitiert als MA, Filmminute.

² Das Zitat geht zurück auf Jean-Jaques Rousseaus „Bekenntnisse“, Band VI. (verfasst 1765-1770, veröffentlicht 1782): «Endlich erinnerte ich mich des Auskunftsmittels einer großen Prinzessin, der man sagte, die Bauern hätten kein Brot, und die antwortete: „Sie können ja Kuchen essen.“ (Original: «Enfin je me rappelai le pis-aller d’une grande Princesse à qui l’on disoit que les paysans n’avoient pas de pain & qui répondit, qu’ils mangent de la brioche.») Die freie Übersetzung von *Brioche* als *Kuchen* verstärkt die Negativkonnotation der Textaussage. Marie Antoinette war zum Zeitpunkt der Niederschrift erst elf Jahre alt und lebte noch in Österreich.

Königin („Madame Defizit“) inkorporieren, um so die negativen Assoziationen mit ihrer Person zu verstärken. Durch diese „Diskriminierung des Faktischen“ (Levi-Strauss)³ manifestiert sich ein Wesensmerkmal von Mythenerzählungen, die daraus ein sinnstiftendes Wirkpotential für (politische) Gemeinschaften entfalten und so eine Legitimation derselben garantieren.⁴ Die Französische Revolution und ihre Vertreter schöpften deutlichen Nutzen aus den Gerüchten um die infame Königin und kultivierten deren Verbreitung, ließen sich doch damit sowohl die monarchische Herrschaft diskreditieren und delegitimieren als auch breite Bevölkerungsteile für die revolutionäre Sache gewinnen.⁵ Wenngleich die Revolutionäre die Symbolkraft Marie Antoinettes zu instrumentalisieren verstanden, begannen die Schmähungen viele Jahrzehnte vor den Ereignissen von 1789 und beruhten auf der immanenten Zeichenhaftigkeit ihrer Person und öffentlichen Rolle als Königin von Frankreich.

Als Maria Antonia Josepha 1755 in Wien geboren, kam Marie Antoinette 1770 nach Versailles, um den französischen Thronfolger Louis Auguste zu heiraten. Die Ehe der beiden Kinder (vierzehn- bzw. fünfzehn Jahre) war das Ergebnis europäischer Bündnispolitik, sollte eine fragile politische Allianz zwischen Österreich und Frankreich konsolidieren und eine jahrhundertelange Feindschaft beider Länder beenden.⁶ Der ausdrückliche Wunsch König Ludwigs XV., das österreichische Mädchen müsse „französisch“ aussehen, wurde zwar erfüllt, jedoch geriet die Prinzessin rasch zwischen die Fronten konkurrierender Fraktionen bei Hofe, wobei die Antipathien gegen ihre Person aus persönlichen wie auch politischen Animositäten entsprangen. Während ein Teil der Höflinge sie als „Ausländerin“ verunglimpfte und grundsätzlich die durch sie verkörperte politische Allianz missbilligte, waren es besonders die Konflikte mit Personen in ihrem direkten Umfeld (wie etwa die Mätresse des Königs oder die Geschwister ihres Gatten), welche ihrer Reputation bereits in den frühen Jahren schadeten. Informanten ihrer Gegner versorgten dabei die Druckereien in Paris mit Anekdoten über die junge Dauphine, um ihr öffentliches Ansehen absichtsvoll zu diskreditieren.⁷

Ein großes Problem stellte die Kinderlosigkeit ihrer Ehe dar, die bis zur Thronübernahme 1774 anhielt und erst 1777 gelöst werden konnte.⁸ Ob dies medizinische Ursachen hatte oder nur der sexuellen Ahnungslosigkeit des Paares geschuldet war, darüber sind sich Historiker zwar bis heute uneinig, allerdings entwickelte sich hieraus ein Politikum mit Tragweite. Zweifel daran, ob die Ehe

³ Claude Lévi-Strauss, „Die Struktur der Mythen“. In: Wilfried Barner/Anke Detken/Jörg Wesche (Hgg.), *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart 2003, S. 59-74, hier S. 62.

⁴ Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. 5. Aufl., Frankfurt a.M. 1990, S. 40.

⁵ „Marie Antoinette’s crimes lie not in an act but in a quality of being.“ Vgl. Chantal Thomas, *The Wicked Queen, the Origins of the Myths of Marie Antoinette*. New York 1999, S. 11.

⁶ Vgl. Thomas E. Kaiser, „The Diplomatic Origins of the French Revolution“. In: David Andress (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution*. Oxford 2015, S. 109-127, hier S. 117, und Ambrogio A. Caiani, „Louis XVI and Marie Antoinette“. In: Andress (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution* (s.o.), S. 311-329, hier S. 315.

⁷ Vgl. Kaiser, „The Diplomatic Origins“ (wie Anm. 6), S. 121-123.

⁸ Siehe hierzu Hanne Egghardt, *Maria Theresias Kinder. 16 Schicksale zwischen Glanz und Elend*. Wien 2017, S. 196.

überhaupt vollzogen worden sei, befeuerten misogyne Schmähungen und Gerüchte, Marie Antoinette sei lesbisch oder würde den König seiner Manneskraft berauben, gefährdeten aber auch das durch ihre Ehe symbolisierte politische Bündnis. Als gänzlich Novum unterhielt Ludwig XVI. (anders als seine Vorgänger) keine Mätresse, was innerhalb des Systems Versailles unmittelbare Folgen nach sich zog. Der Historiker Leonhard Horowski verweist darauf, dass die Königin jene Rolle in den Flugblättern und Pamphleten einnahm, welche zuvor den royalen Mätressen zugeordnet war – als sozialer „Blitzableiter“ für Probleme aller Art. Da der traditionelle Königskult den Herrscher vor dem unmittelbaren Unmut seiner Untertanen weitgehend schützte, avancierte oft seine Partnerin (in diesem Fall die Königin selbst) zum Sündenbock und Schuldigen. Während die Mätressen der Vergangenheit nach einer gewissen Zeit wieder verschwanden und durch eine neue Favoritin ersetzt wurden, blieb Marie Antoinette als Königin über Jahrzehnte im Fokus der Anfeindungen.⁹

Als der in der Rückschau folgenschwerste Fehler der königlichen „Durchschnittsfrau“ (Stefan Zweig)¹⁰ erwies sich aber ihre Rebellion gegenüber althergebrachten Konventionen in Form einer proaktiven Selbstinszenierung und ihr damit verbundener Ausbruch in die Scheinwelt des *Petit Trianon*. Erbaut als Rückzugsort für Ludwigs XV. und seine Mätressen im Schlosspark von Versailles, erhielt Marie Antoinette das Lustschloss bei Thronübernahme als Geschenk von ihrem Gatten.¹¹ Sie etablierte dort eine reine Frauendomäne (als Gegenentwurf zum männlich dominierten Versailles) mitsamt eigenem Hofstaat aus persönlichen Freundinnen und Vertrauten und zelebrierte eine Form der individuellen Emanzipation durch modische Artikulation. Angrenzend an das *Petit Trianon* ließ sie eine ländliche Idylle mitsamt kleinem Dorf errichten (das sog. *Hameau de la Reine*), in dem sie sich – als Schäferin verkleidet – der Illusion des Landlebens hingab. Hinter dieser Landflucht stand eine Suche nach dem *Naturhaften* und ein Drang, dem strengen Hofzeremoniell und seinen Repräsentationspflichten zu entkommen.¹² Ihr Rückzug ins Private und die Individualisierung ihrer öffentlichen Rolle trug allerdings zur weiteren Erosion ihrer Reputation als Königin bei, was sich in den 1780er Jahren im Zuge einer immer angespannteren wirtschaftlichen Lage amplifizierte (die Gründe dafür lagen u.a. in horrenden Staatsausgaben, einem ineffizienten Steuersystem und allgemeiner Klientelpolitik). Man machte „die Österreicherin“ dafür verantwortlich, insgeheim die Staatskassen für eigene Interessen auszuplündern und so Frankreich absichtsvoll in den finanziellen Ruin zu treiben.¹³

⁹ Vgl. Leonhard Horowski, *Das Europa der Könige. Macht und Spiel an den Höfen des 17. und 18. Jh.* Hamburg 2018, S. 883-885.

¹⁰ Zweig, Stefan: *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters.* Berlin 2013, hier S. 10.

¹¹ Horowski, *Das Europa der Könige* (wie Anm. 9), S. 883.

¹² Marie Antoinette folgte damit dem Zeitgeist ihrer Lebensgegenwart. Siehe dazu Jean-Jacques Rousseaus Schriften und das ihm zugeschriebene Motto: „Retour à la nature!“

¹³ Vgl. Kaiser, „The Diplomatic Origins“ (wie Anm. 6), S. 121, und Horowski, *Das Europa der Könige* (wie Anm. 9), S. 886.



Abb. 1: Marie Antoinette im Chemisenkleid, Gemälde von Elisabeth Vigée-Lebrun, 1783 (Quelle: Wikipedia, public domain)

Besonders signifikant in diesem Kontext ist der Gemäldekanal von 1783, der die gesamte Kritik an Marie Antoinette bündelte. Alles drehte sich dabei um ein Gemälde von Elisabeth Lebrun, das die Königin in einem informellen, weißen Kleid als private Landfrau zeigte (Abb. 1). Zwar machte sie damit das sog. *chemise à la reine* über die Grenzen Frankreichs hinaus populär, bestätigte aber gleichzeitig in den Augen ihrer Gegner alle ihr unterstellten Negativgerüchte, denn das Kleid hatte eine optische Ähnlichkeit zur damals gebräuchlichen Unterwäsche. In einem Zeitalter der wachsenden medialen Öffentlichkeit, befeuert durch Mundpropaganda und satirische Karikaturen, erwies sich die unkonventionelle Darstellung als PR-Desaster. Hinzu kam, dass im Arrangement des Bildraumes jegliche Hinweise auf ihre royale Stellung fehlten. Symbole, die in der Zeichenkommunikation von Versailles höchste Vornehmheit ausdrückten und ihren Status markieren sollten, waren gänzlich abwesend, wodurch sie sich nach Meinung der Zeitgenossen freiwillig zur gewöhnlichen Frau degradiert hatte. Der Skandal und die öffentliche Empörung über das Kleid reichte so weit, dass man das Bild im *Salon de Paris*¹⁴ abnehmen und umgestalten musste.¹⁵

Das Portrait artikulierte unbeabsichtigt die drei narrativen Kernelemente ihres Negativmythos und illustrierte diese auf Bildebene: 1. das Fremdartige (das Kleid war aus Musselin anstelle von französischer Seide gefertigt), 2. die Verschwendungssucht (Musselin war ein sündhaft teures Importprodukt) und 3. die hyper-

¹⁴ Der „Salon de Paris“ war eine ab 1737 regelmäßig stattfindende Kunstausstellung im Salon Carré des Louvre in Paris.

¹⁵ Das Musselin-Gewand auf dem Bild wurde durch ein höfisches Kleid ersetzt, die Körperhaltung der Königin blieb auf der überarbeiteten Version unverändert. Vgl. Sophie Whitehead, „A la Creole, en chemise, en gaulle: Marie Antoinette and the dress that sparked a revolution“. In: *Retrospect Journal*, 2021 (=https://retrospectjournal.com/2021/05/09; Abruf am 13.11. 2023).

sexualisierte Normabweichung (es glich der damals gebräuchlichen Unterwäsche). Bis in die Revolutionszeit hinein wurde Marie Antoinette fortan in diesem Kleid karikiert und auch in der sog. „Halsbandaffäre“¹⁶, einem Betrugsskandal der Jahre 1785/1786, spielte das *chemise à la reine* eine tragikomische Rolle. Eine Pariser Schauspielerin konnte sich nur durch das Tragen des Kleides erfolgreich und folgenswer als Königin ausgeben – was auf nahezu tragische Weise demonstriert, wie nachhaltig zu diesem Zeitpunkt bereits Symbol, mediales Zerrbild und reale Person miteinander verschmolzen waren.

2. Emotionalisierung von Geschichte

Ich kannte die üblichen Klischees über Marie-Antoinette und ihren Lebensstil. (Sofia Coppola)¹⁷

Sophia Coppolas Filmbiographie MARIE ANTOINETTE (2006) referenzialisiert bereits in ihrer ersten Einstellung den Mythenkomplex der Titelheldin. Dabei fordert der Film sein Publikum durchaus heraus, indem er deutlich mit der Erwartungshaltung an einen Historienfilm bricht. Die Hauptfigur liegt inmitten von Kuchen und pinken Sahnetorten und blickt provokativ direkt in die Kamera (MA 00:02:08). Unterlegt mit einem Punk-Song aus den 70ern (Gang of Four, *Natural's not in it*, 1979) ergibt sich daraus unvermittelt ein metaleptischer¹⁸ Bruch mit der filmischen Fiktion und es beginnt ein postmodernes Spiel mit popkulturellen Bezügen, welche die Bildebene semiotisieren und gleichsam kommentieren, wie ein Blick auf den Liedtext zeigt: „The problem of leisure ... what to do for pleasure ...“. Mit der Einblende des Filmtitels (MA 00:02:17), der nicht zufällig an das Cover der anti-monarchistischen Hymne *God Save The Queen* (1977) der Sex Pistols erinnert, wird indirekt auf eine subversive Argumentationsstrategie des Textes verwiesen, aber auch die Sanktionierung der Protagonistin durch anarchische Kräfte in gewisser Weise antizipiert.

Coppola wählt diesen selbstreflexiven Ansatz, um sich dem Menschen hinter dem Mythos zu nähern. Deutlich inspiriert von der Marie Antoinette-Biographie von Antonia Fraser¹⁹ und deren Versuch einer Rehabilitierung der verhassten Königin, erörtert sie in MARIE ANTOINETTE (2006) die emotionale Entwicklung einer fremdbestimmten Frau, die an der Integration in einen ästhetisch ansprechenden aber für sie defizitären Raum scheitert und damit zum Opfer ihrer Zeit und der Verhältnisse wird. Wie bereits in Coppolas vorangegangenen Filmen THE VIRGIN SUICIDES (1999) und LOST IN TRANSLATION (2003) eröffnet sich aus dem Ringen einer

¹⁶ Zur sog. Halsbandaffäre siehe Kaiser, „The Diplomatic Origins“ (wie Anm. 6), S. 117 u. 121.

¹⁷ Sofia Coppola, zitiert nach Björn Helbig, „Marie Antoinette. Kritik der FILMSTARTS-Redaktion 2006“ (=https://www.filmstarts.de/kritiken/57887/kritik.html; Abruf am 13.11.2023).

¹⁸ Zum Begriff der Metalepse siehe Dennis Gräf/Stephanie Großmann/Peter Klimczak/Hans Kraß/Marietheres Wagner, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017, S. 239.

¹⁹ Antonia Fraser, *Marie Antoinette*. München 2006.

missverstandenen Figur mit ihrer Umgebung ein Diskurs über das Verhältnis von (weiblichem) Individuum und Gesellschaft.

Die Filmhandlung in *MARIE ANTOINETTE* setzt in Österreich ein und folgt einer jungen und unbedarften Titelheldin nach Frankreich, wo sie als politischer Spielball einen ihr fremden Mann heiraten soll. Schon im ersten Abschnitt der Narration betont eine bewusst mädchenhafte Inszenierung mit offenen Haaren und leichten Kleidern ein mit der Handlungsträgerin korreliertes und ihr gleichzeitig inhärentes Paradigma der »Natürlichkeit«. Diese Merkmalszuweisung erwächst aus der Semantisierung des Ausgangsraums Wien (SR 1), der als behaglich-familiäres Umfeld gezeichnet, der jungen Prinzessin ein ungezwungenes Aufwachsen ermöglicht. Im Gespräch mit Ihrer Mutter, Kaiserin Maria Theresia (Marianne Faithfull), tritt allerdings die dichotome Grundstruktur der Erzählung zu Tage: „Am Hofe Frankreichs geht es anders zu als hier bei uns in Wien.“ (MA 00:03:40).

Vor diesem Hintergrund stellt die Reise nach Frankreich einen Übertritt in eine andere semantische Ordnung dar. Der Film visualisiert diese Grenzüberschreitung mithilfe einer Übergabezeremonie an der topographischen Grenze zwischen beiden Ländern. Hier trifft Marie Antoinette erstmals auf Vertreter des französischen Hofes und auf die Hofdame Madame de Noailles (verkörpert von Judy Davis), die sie auf ihre neue Rolle als künftige Königin von Frankreich vorbereiten soll. Die sittenstrenge Noailles-Figur fungiert innerhalb der Textstruktur als figuraler Kondensationspunkt²⁰ einer der »Natürlichkeit« in Opposition gesetzten semantischen Ordnung des Versailler Hofes (SR 2). Sie agiert distanziert, steif und akkurat und ist topographisch an einen Zelt-Pavillon gebunden, der – einem Schlossraum nachempfunden – dieser klar höfisch-semantisierten Figur den Aufenthalt im Naturraum (einem Waldstück) ermöglicht. Die anderen aus Versailles angereisten französischen Edeldamen lassen keinen Zweifel daran, dass sie sich in dieser naturhaften Umgebung außerhalb des Schlosses gänzlich unwohl fühlen: „Ist das schmutzig hier. Ich habe ein ungutes Gefühl im Magen.“ (MA 00:09:15). Nur durch die Transformation der Umgebung (Pavillon) können die höfischen Figuren in einem für sie inkompatiblen Umfeld (Wald) überhaupt agieren.

Dieser Pavillon [...] wurde genau auf der Grenze zwischen beiden Ländern errichtet. Ihr habt ihn auf österreichischem Boden betreten und werdet ihn als Dauphine auf französischem Boden verlassen. (MA 00:06:40)

Das szenische Arrangement betont ganz bewusst die Kollision der semantischen Ordnungen, um damit die grundsätzliche Basisopposition des filmischen Weltmodells zu markieren und einzuführen: »Freiheit / Natürlichkeit« (SR 1) vs. »Zwang / Unnatürlichkeit« (SR 2), topographisch korreliert mit Österreich und Frankreich

²⁰ Eine Extremfigur ist figuraler Kondensationspunkt einer semantischen Ordnung. Siehe hierzu auch die Extrempunktregel nach Karl Nikolaus Renner, „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.), *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004 (=https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2015/01/Renner_Grenze-und-Ereignis.pdf; Abruf am 13.11.2023).

und figural verhandelt in der ambivalenten Konzeption der Protagonistin, die zwar äußerlich von Madame de Noailles zur französischen Prinzessin transformiert wird (hochgesteckte Haare, Korsett, blaues Seidenkleid), konstitutiv aber an die Attribute ihres Ausgangsraumes gebunden bleibt – was eine Integration in den französischen Gegenraum nachhaltig erschwert und auch den Grundkonflikt des weiteren Handlungsverlaufs evoziert. Gänzlich zum Objekt herabgestuft, fast wie eine Puppe drapiert, wird Marie Antoinette zusätzlich der geliebte Hund abgenommen, den sie nicht mit nach Versailles nehmen kann (MA 00:06:50). Es ist das erste traumatische Erlebnis in einer ganzen Reihe von emotionalen Erschütterungen und ein Hinweis auf die am französischen Königshof vorherrschende Suppression und emotionale Kälte.

Den anderen Filmen Sophia Coppolas sehr ähnlich fungiert der zentrale Handlungsort in MARIE ANTOINETTE – in diesem Fall das Schloss Versailles – als Projektionsfläche figuraler Entwicklung. Der Originalschauplatz als Filmkulisse (die Erlaubnis für die Dreharbeiten in Versailles war keine Selbstverständlichkeit) dient sowohl der Bestätigung des Authentizitätsanspruchs der filmischen Fiktion als auch der Illustration der inneren Zerrissenheit der Hauptfigur – zwischen luxuriösen Appartements und weitläufigen Gartenanlagen sucht die heranwachsende Protagonistin ihren Platz im System. Anstelle der Schilderung externer historischer Ereignisse oder der Nöte des Dritten Standes sind der Alltag in Versailles und die Banalität seiner Ordnungsnormen Fokuspunkte der Handlung. Hinter dieser perspektivischen Verengung auf die unmittelbare Lebenswelt und die Empfindungen der Handlungsträgerin steht die klare Intention, eine Identifikationsgrundlage mit ihr zu schaffen und sie positiv für das Publikum zu emotionalisieren. So wird exemplarisch nach der Ankunft in ihrem neuen Zuhause die zwanglose Morgenroutine am Wiener Hof mit der Lever-Zeremonie von Versailles kontrastiert. Coppola scheint sich dabei an den historischen Aufzeichnungen der Kammerfrau Campan orientiert zu haben, aus deren überlieferten Berichten²¹ zum Tagesablauf in Versailles sie eine Anekdote szenisch umsetzt, um ein Schlaglicht auf die Absurdität des Hofzeremoniells zu werfen und um auch exemplarisch vorzuführen, auf welche Weise hieraus Beeinträchtigungen für Marie Antoinette entstehen (MA 00:22:02).

Das Lever der Königin vollzog sich analog dem Lever des Königs. Die Hofdame vom Dienst hatte das Recht, der Königin beim Ankleiden das Hemd zu reichen. Die Palastdame zog ihr den Unterrock und das Kleid an. Kam aber zufällig eine Prinzessin der königlichen Familie dazu, so stand dieser das Recht zu, der Königin das Hemd überzuwerfen. Einmal also war die Königin gerade von ihren Damen ganz ausgekleidet worden. Ihre Kammerfrau hielt das Hemd und hatte es soeben der Hofdame präsentiert, als die Herzogin von Orléans eintrat. Die Hofdame gab das Hemd der Kammerfrau zurück, die es gerade der Herzogin übergeben wollte, als die ranghöhere Gräfin der Provence dazukam. Nun wanderte das Hemd wieder zu der Kammerfrau zurück

²¹ Jeanne Louise Henriette Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*. 2. Aufl., Paris 1823.

und erst aus den Händen der Gräfin empfing es endlich die Königin. Sie hatte die ganze Zeit nackt, wie Gott sie geschaffen hat, dabeistehen und zusehen müssen, wie die Damen sich mit ihrem Hemd überkomplimentierten.“²²

In der Diegese des Films überwacht und kommentiert den Vorgang die bereits bekannte Figur der Madame de Noailles als Ordnungs- und Erziehungsinstanz. In dieser Funktion maßregelt sie auch die durch das Zeremoniell frierende Marie Antoinette, als diese an der Sinnhaftigkeit der Ritualisierung zweifelt und den Vorgang als lächerlich betitelt. De Noailles betont: „Das, Madame, ist Versailles!“ (MA 00:24:26) und lässt damit keinen Zweifel an der Notwendigkeit von Formalität und Pflichterfüllung.

Die reduktiv-schädliche, eine zwischenmenschliche Bindung verunmöglichende Oberflächlichkeit in Versailles korreliert der Film gleichzeitig mit einer fast omnipräsenten Sexualisierung. Der alte König Ludwig der XV. (Rip Torn) artikuliert stellvertretend für das gesamte figurale Personal seines Hofes bereits in der expositorischen Einführung diese Grundhaltung: Bei Frauen achte er immer zuerst auf den Busen (MA 00:10:25). Anhand seiner Mätresse, Madame du Barry (Asia Argento), werden die daraus sich ergebenden Folgen problematisiert. Einerseits setzt die du Barry ihren Körper zielgerichtet ein, um dadurch Einfluss und Status zu gewinnen, andererseits wird sie von den anderen Damen bei Hofe mit Missachtung und Ausgrenzung gestraft. Geradezu als Negativfolie für Marie Antoinette inszeniert, bleibt ihr eine vollwertige Integration in das präsentierte Gesellschaftssystem verwehrt, obwohl sie sich den grundsätzlichen Ordnungsnormen des Raumes (SR 2) unterwirft. Bezeichnender Weise begründet sich die Ablehnung gegenüber der du Barry weniger aus ihrer Tätigkeit als Mätresse als vielmehr aus Standesdünkeln aufgrund ihrer bürgerlichen Abstammung, was einen kritischen Nebendiskurs über Elitarismus und Nepotismus innerhalb der Hofgesellschaft eröffnet.

Gleichermaßen signifikant ist die Rolle von Marie Antoinettes Ehemann – Kronprinz Louis Auguste (gespielt von Coppolas Cousin Jason Schwartzman). Gänzlich desinteressiert am Beischlaf konterkarieren seine Figurenmerkmale die Kernprämissen des semantischen Feldes, in dem er sich als Nachfolger des Königs befindet. Gehemmt und schüchtern verkörpert er innerhalb der filmischen Realität eine sensible, fast fragile Männlichkeit und ist mit der ihm zgedachten Rolle überfordert. Seine Vorliebe für „Schlüssel und mechanische Schlösser“²³ (MA 00:26:00) steht zeichenhaft für seine emotionale Verschlossenheit, mit der er auf die Defizite in seiner Umgebung reagiert. Analog zur Figurenkonzeption in *LOST IN TRANSLATION* (2003) entsteht durch diese Inkompatibilität und Isolation der Akteure innerhalb der ihnen zgedachten semantischen Ordnungen auch in *MARIE ANTOINETTE* eine Verbindung zwischen einem ungleichen Paar. Anfänglich unterkühlt,

²² Nobert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt a.M. 2002, S. 148-149.

²³ Durchaus angelehnt an das reale historische Vorbild und dessen dokumentierte Passion für Schlüssel & Schlösser. Siehe Erich Pelzer, „Die vier Tode Ludwigs XVI. Das Ende einer absoluten Monarchie“. In: *wissenschaft.de*, 23.10.2003 (=https://www.wissenschaft.de/magazin/weitere-themen/die-vier-tode-ludwigs-xvi/; Abruf am 11.10.2024).

verbessert sich das Verhältnis der beiden Eheleute im fortschreitenden Handlungsverlauf. Als Marie Antoinette in einer für das Figurenverhältnis wichtigen Szene während einer Hofaufführung Beifall klatscht (obwohl das Protokoll die Zurschaustellung von Emotionen nicht vorsieht) und mit ihrer Begeisterung auch das übrige Publikum anzustecken vermag,²⁴ signalisiert sein Blick eine deutliche Zuneigung (MA 00:47:34). Der Film verzichtet darauf, Ludwig als unterdrückende Instanz seiner Frau zu zeichnen – stattdessen ist es die Erwartungshaltung der übrigen (Hof-)Gesellschaft und der Elterngeneration, unter welcher beide Jugendliche gleichermaßen leiden.

Trotz gegenseitiger Annäherung gelingt der Vollzug der Ehe nicht und die ausbleibende Schwangerschaft erweist sich als schwerwiegende Belastung für das ohnehin schwierige Leben bei Hofe. Die Schuld hierfür wird einzig der Frau angelastet, obwohl die Ursachen des Problems nicht bei ihr liegen. Ungeachtet kontinuierlicher Versuche Antoinettes bleibt die Beziehung kinderlos – die Kamera akzentuiert bedeutungsgeladen das leere Bett des Paares (MA 00:46:00). Die in Folge zeitraffend erzählte Adoleszenz der Protagonistin ist von mehreren Sinnkrisen und Momenten tiefer Verzweiflung geprägt. Kontinuierliche Mahnungen ihrer Mutter in Briefen aus Wien, doch endlich schwanger zu werden, führen schlussendlich zum Zusammenbruch. In einer ausdrucksstarken Einstellung richtet Marie Antoinette ihren verweinten Blick metaleptisch-hilfesuchend in die Kamera – und damit direkt an das Publikum (MA 00:50:16). Neben der Akzentuierung der Hilflosigkeit, potenziert dieser beiläufige Kurzschluss der diegetischen Ebenen die emotionalisierte Sympathieleitung auf äußerst nachdrückliche Weise.

Seid ihr euch der Konsequenzen einer nicht-vollzogenen Ehe bewusst? Sie kann annulliert werden. Eure Mutter bittet euch inständig, dass ihr die Angelegenheit sehr ernst nehmt und dass ihr alles in eurer Macht stehende tut, um den Dauphin zu inspirieren. (MA 00:31:45)

Der gesellschaftliche Druck, die Missgunst bei Hofe und das ihr entgegengebrachte Unverständnis für ihre wahre Identität treiben die Heldin in eine innere Resignation. Obwohl – oder gerade weil – jede einzelne Station ihres Tagesablaufs ein öffentliches Ereignis darstellt und sie konstant unter Beobachtung steht, markieren *discours* und *mise en scène* ihre wachsende Einsamkeit. Langsame Zooms und statische Einstellungen mit einer unbeweglichen Kamera fokussieren eine Frauenfigur, die sich in weitläufigen Bildraumkompositionen verliert. Sowohl die Gartenanlagen als auch die Monumentalarchitektur von Versailles unterstützen dabei den Zeichencharakter der Bilder.

In diesem Zusammenhang interessant sind die referenziellen Bezüge zu Stanley Kubricks Historiendrama BARRY LYNDON (1975). Einige Einstellungen und szenische Arrangements wirken direkt durch den Klassiker inspiriert (z.B. MA 00:37:07), dessen männlicher Protagonist mit seiner Suche nach gesellschaftlicher Anerkennung Marie Antoinette durchaus ähnelt. Beide Erzählungen verhandeln die Macht-

²⁴ Die Szene wird im späteren Handlungsverlauf kontrastiert, wenn am Vorabend der Revolution keiner der Anwesenden mehr der Königin applaudiert (MA 01:39:00).

losigkeit und das Scheitern eines Individuums gegenüber einem restriktiven System. Am Ende ihrer Transgression stehen beide Hauptfiguren gleichermaßen vor den Trümmern ihrer Existenz. Das künstlerische Zitat beschränkt sich folglich nicht nur auf eine rein ästhetische Verbindung, sondern erzeugt eine tiefenstrukturelle Verknüpfung.

Aus Frustration und um ihre Langeweile zu kompensieren, flüchtet sich Marie Antoinette in den Konsum und ausschweifenden Luxus (MA 00:53:18). Strukturalistisch betrachtet, gleicht sie dadurch ihre figuralen Merkmale an den semantischen Raum (SR 2) an, in dem sie gefangen ist – übernimmt also mit den Paradigmen »Materialismus« und »Oberflächlichkeit« zentrale Aspekte der negativen Attribuierung von Versailles. Durch kohärente Abfolge – auf emotionalen Zusammenbruch folgen Kaufrausch und exzessives Feiern – emotionalisiert die filmische Argumentation das Verhalten der Handlungsträgerin und rechtfertigt unterschwellig Kernelemente ihres Negativmythos als nachvollziehbare Reaktion eines Teenagers auf eine quälende Lebenssituation. Als Wegbereiterin in den Hedonismus fungiert dabei die flamboyante Gräfin de Polignac (Rose Byrne), eine historisch verbürgte, aber vom Film erst im fortgeschrittenen Handlungsverlauf eingeführte Freundin, durch deren Einfluss Marie Antoinette neue Lebensfreude gewinnt, parallel hierzu jedoch ihre Pflichten als Dauphine zunehmend vernachlässigt. Die Polignac ist narrativer und semantischer Oppositionspunkt zur Figur der Madame de Noailles innerhalb der Ordnungsstruktur von Versailles. Erfrischend unkonventionell, locker und amüsant verkörpert sie das genaue Gegenteil von starrer Formalität und Pflichterfüllung. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet sie einen Ausflug auf den Maskenball nach Paris vorschlägt, woraus sich nachhaltige Veränderungen bei Figuration und Raumordnung ergeben. Bereits die Fahrt zur Party ist auf mehreren Ebenen semiotisiert und als eine signifikante Grenzüberschreitung markiert – so sprechen die Figuren selbst von einem Regelverstoß (MA 00:56:02), da man ohne offiziellen Empfang nicht nach Paris fahren dürfe, der Zugang zum Maskenball ist folglich nur durch Verkleidung möglich und der Weg dorthin führt durch eine den Schlossraum kontrastierende, den *Natur*-Aspekt betonende Topographie aus Gärten und Wäldern.

Die Korrelation zwischen Naturraum und Maskenball liefert einen weiteren Hinweis darauf, wie der Film die hedonistischen Eskapaden seiner Protagonistin insgesamt bewertet, nämlich weniger als dekadente Maßlosigkeit, sondern vielmehr als Ausdruck von (weiblicher) »Natürlichkeit«. In semantischer Verdichtung kondensieren auf der Feier die bislang durch die Versailler Ordnung unterdrückten Merkmale von Marie Antoinettes Figurenkonzeption, weshalb sie ihren Aufenthalt dort sichtlich genießt und auch dann noch nicht abreisen möchte, als ihr Ehemann bereits zum Aufbruch drängt (MA 01:00:32). Von Madame de Polignac an der Hand geführt, geht sie an diesem semantischen Extrempunkt regelrecht auf und trifft dabei auch den schwedischen Offizier Axel von Fersen (Jamie Dornan) – ihre spätere Affäre. Während die übrigen Feiernden ihre Identität verschleiern, trägt er keine Maske (reine »Natürlichkeit«). Seine Verführungskraft erwächst aus genau jenen Merkmalen, welche der Protagonistin in ihrem Leben im goldenen Käfig fehlen. Als charmanter Draufgänger ist er das explizite Gegenmodell zu ihrem ge-

hemmten Gatten. In Summe markiert der Maskenball einen zäsuralen Einschnitt innerhalb der Diegese, in dessen Folge sich nicht nur die Figuren, sondern auch die semantischen Ordnungsnormen von Versailles verändern. Bei der Rückkehr zum Schloss erfahren die Feiernden, dass der alte König Ludwig XV. im Sterben liegt (MA 01:02:30).²⁵ Ludwig und Marie Antoinette werden zum neuen Königspaar Frankreichs.

3. Kollision von Vergangenheit und Gegenwart

Für gewöhnlich sind Historienfilme darum bemüht, das vergangene Zeitalter ihres diegetischen Handlungsrahmens detailreich zu rekonstruieren und anschließend die Authentizitätsillusion zur Untermauerung der Textaussage aufrechtzuerhalten. Exemplarisch treibt dies der bereits genannte Vergleichstext BARRY LYNDON (1975) auf die Spitze, wenn darin zeitgenössische Kleidungsstücke – entnommen aus Museen – anstelle von nachgefertigten Kostümen zum Einsatz kommen oder für die Beleuchtung von Szenen in Innenräumen ausschließlich Kerzenlicht benutzt wird.²⁶

Sophia Coppola wählte für MARIE ANTOINETTE (2006) eine bewusst gegenläufige Strategie bei ihrem Zugang zum historischen Sujet. Der Authentizitätsanspruch ist zwar auch ihrem Weltmodell inhärent (schon alleine bedingt durch den Originalschauplatz als Drehort), doch die filmische Argumentation greift absichtsvoll und auf fast subversive Weise auf anachronistische Elemente zurück, die nicht in das Frankreich des 18. Jahrhunderts passen wollen. Was Kritiker bei der Uraufführung in Cannes stark kritisierten,²⁷ ist funktionalisierter Bruch mit Konventionen, um eine direkte Verbindung zur Gegenwart herzustellen und eben so einen emotionalen Zugang zur Geschichte zu erleichtern. Coppolas Version von Versailles ist dabei mehrdimensional modernisiert. Am auffälligsten ist zwar der Einsatz von Pop und New Wave-Stücken,²⁸ die sich situationsbedingt mit klassischer Musik abwechseln, um pointiert die Handlung oder die Gefühlswelt der Protagonistin zu kommentieren, doch auch die Kleidung, Dialoge und Verhaltensweisen der Figuration sind geprägt vom Stil und Zeitgeschmack des frühen 21. Jahrhunderts. Das oscarprämierte Kostümdesign von Milena Canonero arbeitet mit modernen Interpretationen historischer Kleider in dezenten Pastellfarben, reduzierten Korsetts und einer von Manolo Blahnik eigens für den Film entworfenen Schuhkollektion. Während betont auffällige Farben und eine überladene Zurschaustellung teurer Schmuckstücke im Versailles des 18. Jahrhunderts höchste Eleganz und Prestige

²⁵ Mit dem alten König verschwindet ein Teil des figuralen Personals aus Versailles – wie beispielsweise die gehässigen Tanten, die du Barry und auch de Noailles treten in Folge in den Hintergrund.

²⁶ Vgl. „Film: Licht von 1000 Kerzen“. In: Der Spiegel 1/1976. (= <https://www.spiegel.de/kultur/film-licht-von-1000-kerzen-a-66e2e85d-0002-0001-0000-000041330869>; Abruf am 13.11.2023).

²⁷ Der Film wurde bei seiner Uraufführung in Cannes ausgebuht. Siehe hierzu Helbig, *Marie Antoinette* (wie Anm. 17).

²⁸ Wie beispielsweise The Strokes, Windsor For The Derby oder Siouxsie And The Banshees.

symbolisierten,²⁹ sind die Adligen in *MARIE ANTOINETTE* stilistisch im Entstehungsjahr des Films angekommen. Die aus dieser *Artikulation des Populären* sich ergebende Kollision von alt und neu regt zum Nachdenken über die Vergangenheit an und schafft Bezugspunkte zur Jetztzeit, denn materialistisch-dekadente Exzesse abgekoppelter Teile der Gesellschaft sind weder zeitlich noch räumlich an ein vorrevolutionäres Frankreich gebunden.

Die multimodale Funktionalisierung der Anachronismen in *MARIE ANTOINETTE* lässt sich exemplarisch anhand zweier Sequenzen veranschaulichen, in denen moderne Elemente die Vergangenheitsillusion intendiert aufbrechen. In beiden Fällen unterstützt insbesondere die Musikauswahl den Brückenschlag zur Gegenwart, um damit einen emotionalen Zugang zur Geschichte und seiner Hauptfigur zu öffnen, zusätzlich aber auch bedeutungstragende Zäsuren innerhalb der Narration zu markieren und die Handlungen und Empfindungen der Protagonistin über den Liedtext zu kommentieren. Das erste Beispiel folgt unmittelbar auf den Zusammenbruch Marie Antoinettes (MA 00:52:37), nachdem ihre Schwägerin ein gesundes Kind zur Welt gebracht hat, während sie selbst nicht schwanger werden kann. Wie im vorangegangenen Kapitel erörtert, entwickelt sich aus diesem Problem in der ersten Hälfte der Erzählung eine tiefgreifende Sinnkrise, woraufhin sich die Heldin als Kompensation und zur Ablenkung in den Hedonismus flüchtet. Eine Kontrastmontage hilft dabei, diese Bewältigungsstrategie für die Zuschauer nachvollziehbar zu gestalten und indirekt zu rechtfertigen: Auf die aus Verzweiflung am Boden kauernde Antoinette folgen ein harter Schnitt mit Zeitsprung. Die Kamera wandert daran anschließend über Reihen bunter Schuhe, Stoffe, Kleider und Sahnetorten – musikalisch unterlegt mit einem Remix von *I Want Candy* (1982) der Band Bow Wow Wow (MA 00:53:12; 0:53:19).

Die Kohärenz der Bilder stellt die emotionale Erschütterung und den darauf folgenden Exzess in direkten Zusammenhang. Dabei verstärkt die moderne Musik den Effekt der Bildmontage durch den Differenzcharakter auf emotionaler und audiovisueller Ebene. Der Liedtext unterstützt synergetisch das Arrangement als Kommentar auf spontane Lustbefriedigung und modernes Konsumverhalten. Gleichsam ergeben sich aus der Sequenz die wesentlichen Verfehlungen, die der Film seiner Hauptfigur zuschreibt: Zu viele Süßigkeiten, zu viele neue Schuhe, zu viel Alkohol und übermäßiges Glücksspiel. Leonhard Horowski verweist darauf, dass diese „modernen Laster“ mit den realen Gründen für den Reputationsverlust der historischen Gestalt wenig gemeinsam haben.³⁰ Da allerdings die hofpolitischen Fehler und Konventionsbrüche des realen Vorbilds für ein modernes Publikum kaum nachvollziehbar gewesen wären, entschied man sich, die Dauphine an den Wertmaßstäben eines US-amerikanischen Teenagers zu messen – und weniger an den obsoleten Wertekategorien des Ancien Regime.³¹ Im Sinne dieser Rekontextualisierung von Vergangenheit ist auch das Paar Converse Chucks zu deuten, das sich im Zuge der syntagmatischen Reihung von Luxusartikeln während der

²⁹ Eleganz bemaß sich in der Gesellschaft des Ancien Regime daran, wie viel Aufwand und Ressourcen in die Erscheinung flossen und wie viele Menschen daran Anteil hatten.

³⁰ Vgl. Horowski, *Das Europa der Könige* (wie Anm. 9), S. 885-886.

³¹ Vgl. ebd.

I Want Candy-Sequenz in einer Einstellung finden lässt (MA 00:53:27). In einem Interview mit IGN von 2006 nahm Sophia Coppola hierzu Stellung und betonte, dass die Idee von ihrem Bruder Roman kam, der für einen Teil der Dreharbeiten verantwortlich war.

IGN: Why did [your brother] Roman include a pair of Converse tennis shoes in the “I Want Candy”-sequence?

Coppola: Why was that? Yeah, he shot the whole “I Want Candy” montage [...] and left that in for fun because he thought I would like it, and then when I was editing we decided to leave it in.³²

Die Integration des modernen Schuhwerks ist damit keiner Nachlässigkeit während der Dreharbeiten geschuldet und mehr als reine Produktplatzierung. Anknüpfend an die Musikauswahl helfen auch die Chucks (und der durch sie transportierte Bedeutungsgehalt) bei der Auflösung der Zeitbarriere und bei der affektiven Anbindung an die Thematik der Moderne.

Das zweite Beispiel im Kontext der gehaltvollen Verschmelzung von Vergangenheit und Gegenwart bildet die Maskenball-Sequenz in Verbindung mit der Rückkehr nach Versailles. Wie erwähnt, geht der Ausbruch nach Paris mit einer wesentlichen Veränderung der Raumordnung und der Figuration einher. Für Marie Antoinette ist es der Beginn eines neuen Lebensabschnitts und ein Akt der Befreiung. Markiert und expressiv untermalt wird diese narrative Zäsur einmal mehr durch popkulturelle Elemente. Musikalisch kommt an dieser Stelle *Hong Kong Garden* (1978) der Punkrockband Siouxsie And The Banshees zum Einsatz. Coppola erklärt in ihrem Interview mit IGN, weshalb sie ausgerechnet dieses Lied für den Maskenball auswählte:

Coppola: I felt like when she [Marie Antoinette] goes into a masked ball for the first time there would be a feeling of excitement and sort of pick a song that gave that feeling as opposed to ... I don't think a quartet of that time would give it the same rush. So it was all meant to give the impression.³³

Anders als *I Want Candy* ist *Hong Kong Garden* evident Teil der Diegese – die Feiernden auf dem Maskenball tanzen tatsächlich zu dieser Musik, wodurch der Wirkungsgehalt potenziert und die kontrastive Verschmelzung der zeitlichen Dimensionen umso eklatanter hervortritt. Obwohl die Aufrechterhaltung der historischen Illusion an dieser Stelle in den Hintergrund rückt und mit dieser sogar absichtsvoll gebrochen wird, verliert die filmische Fiktion durch die umfassende Anbindung an die Gegenwart nicht an Authentizität – das postmoderne Verhalten der Figuren, ihre Sprache und auch die musikalische Untermalung fügen sich reibungslos in das fiktionale Weltmodell ein und liefern eine Reihe von Identifika-

³² Vgl. Todd Gilchrist, „Interview: Sofia Coppola. The Marie Antoinette director talking about making a post-modern period piece“. IGN 2006; updated 2012 (=https://www.ign.com/articles/2006/10/17/interview-sofia-coppola?page=1; Abruf am 13.11.2023).

³³ Vgl. ebd.

tionsangeboten. Diese Identifikation durch *popkulturelle Artikulation* gelingt auch im Anschluss an die Eskapade bei der Rückfahrt nach Versailles, bei der sich die Naturlandschaft in den Scheiben der Kutsche widerspiegelt. Marie Antoinettes schwärmerische Gedanken nach ihrem Aufeinandertreffen mit Graf von Fersen verbinden sich mit der Naturmetaphorik und werden zusätzlich durch den Remix von *Fools Rush In* musikalisch bewertet. Sowohl die daraus erwachsende Unmittelbarkeit als auch die Ahistorizität der Grundmotivik helfen bei der wirksamen Deonstruktion des historischen Negativmythos um ihre Person.

4. Transformative Verklärung

Coppolas *MARIE ANTOINETTE* (2006) folgt einem klaren strukturellen Aufbau, der sich an den Lebensabschnittsphasen seiner Protagonistin orientiert. Die einzelnen Kapitel werden dabei mithilfe von *discours*-Markern³⁴ (u.a. Farbgestaltung des Bildraums und der Kleidung) gekennzeichnet und über akzentuierte Übergänge diegetisch miteinander verbunden. Der Maskenball in Paris ist ein prägnantes Beispiel für einen derartigen transgressiven Verknüpfungspunkt. In seiner unmittelbaren Folge stehen die Thronbesteigung und der 18. Geburtstag Antoinettes (und damit ihre Volljährigkeit). Obwohl das historische Vorbild im November Geburtstag feierte und die tatsächliche Krönung erst im Mai 1774 stattfand, suggeriert die filmische Fiktion, dass sich beides zeitgleich ereignet habe. Absichtsvoll verschmelzen die Übergänge zwischen Krönungsfeierlichkeiten und der Geburtstagsfeier, um einen Wendepunkt in der figuralen Entwicklung zu verdeutlichen. Sehr ähnlich der Übergabezeremonie an der Grenze zu Frankreich, in der man das österreichische Mädchen zur französischen Prinzessin transformierte, geht auch die Volljährigkeit mit einem Grenzübertritt auf topologisch-semantischer Ebene einher. Um die Relevanz dieser diegetischen Unterteilungen zu betonen, werden die jeweiligen Lebensabschnitte der Protagonistin visuell über ihre Kleidung markiert. So trägt sie als jugendliche Prinzessin korsettierter Kleider in den bunten Farben der Torten, die sie umgeben – mehrdimensional zeichenhaft in Bezug auf die ambivalente Lebenssituation zwischen Fremdbestimmung und Vergnügungssucht. Als erwachsene Frau und Mutter hingegen wird Marie Antoinette in schlichter Kleidung inszeniert, angelehnt an das *chemise à la reine*, denn „sie möchte etwas *Einfaches* und *Natürliches*, das sie im Garten tragen kann (MA 01:18:58).

Gleichzeitig hängt der veränderte Kleidungsstil mit den unterschiedlichen Handlungsräumen zusammen, in denen sich die Hauptfigur in ihrem jeweiligen Lebensabschnitt vorrangig aufhält. Während sie in der ersten Hälfte der Narration um einen Platz innerhalb der Hofgesellschaft ringt, bricht sie in der zweiten Hälfte zunehmend aus den Palastmauern aus und zieht sich in den Naturraum des Schlossparks zurück. Begleitet wird die Königin dabei von einem neuen Freundeskreis, der die alte Hofgesellschaft weitgehend ersetzt – angeführt von der Gräfin de Polignac.

³⁴ Zum Begriff des *discours* siehe Gräf et al., *Filmsemiotik* (wie Anm. 18), S. 287.

Symbolgeladen beschließt die Gruppe Gleichgesinnter am Morgen nach den Geburtstagsfeierlichkeiten, den Sonnenaufgang im Park des Schlosses zu beobachten – zeichenhaft für den Beginn eines neuen Lebens (MA 01:08:40). Dabei ist überaus bedeutsam, dass Ludwig nicht daran teilnimmt. Während für seine Frau der neue Lebensabschnitt einem Akt der Befreiung gleichkommt, bleibt seine Überforderung und Fremdbestimmung aufgrund seiner Regierungsverantwortung bestehen. Obwohl der Film die politischen Dimensionen weitgehend ausklammert, werfen einzelne Szenen ein Schlaglicht auf Ludwigs Alltag als Monarch. In Diskussionen mit seinen Beratern, ob der amerikanische Unabhängigkeitskrieg von Frankreich unterstützt werden solle, lässt er sich wider besseres Wissen in seiner Entscheidung beeinflussen. Einerseits untermauern diese Einblicke die schwache Persönlichkeit des Königs, andererseits wird die Finanzierung der Unabhängigkeitsbestrebungen durch Frankreich als singuläre Ursache für den französischen Staatsbankrott dargestellt. So sind es vorrangig die politischen Fehlentscheidungen der Männerrunde, welche den Grundstein für die Revolution legen – die Frauen bei Hofe leben zwar verschwenderisch, haben aber an politischen Fehlentscheidungen keinen Anteil. Diese Simplifizierung von Geschichte ist im Falle von Marie Antoinette nicht unproblematisch, denn ein Teil der Antipathien gegen das reale Vorbild erwuchs eben genau aus den Einmischungen in die Tagespolitik der 1780er Jahre.³⁵ Die reale Königin nahm als Vertreterin der royalistischen Fraktion bei Hofe durchaus Einfluss auf die Ernennung oder Absetzung von Ministern.³⁶ Indem der Spielfilm nun seine weibliche Heldin gänzlich entpolitisiert, konstruiert er in gewisser Weise eine verklärte Reimung seiner bereits zuvor etablierten Kernproblematik: Wie auch bei der ausbleibenden Schwangerschaft im ersten Teil der Narration wird Marie Antoinette von der Revolution am Ende der Erzählung die Schuld für ein „männliches Problem“ angelastet, wofür sie letztendlich keine Schuld trägt – hieraus erwächst die Tragik ihrer Rolle.

Dabei hat es zunächst den Anschein, als könnte sie in ihrem neuen Lebensabschnitt als erwachsene Frau ihren inneren Frieden finden. Nachdem ihr Bruder Joseph (Danny Huston) aus Österreich anreist, um Aufklärungsarbeit zu leisten,³⁷ gelingt endlich, was lange Zeit unmöglich schien: Marie Antoinette wird schwanger und die auf ihr lastende Bürde fällt von ihr ab.

Das Problem ist ganz einfach. Der König und die Königin von Frankreich sind absolute Dilettanten [...] Es funktioniert alles, nur nicht zur richtigen Zeit. Ich würde aber sagen, dass nach unserer Konversation das hehre Ziel bald erreicht werden kann. (MA 01:14:54)

³⁵ Vgl. Kaiser, „The Diplomatic Origins“ (wie Anm. 6), S. 121-123, und Caiani, „Louis XVI and Marie Antoinette“ (wie Anm. 6), S. 315.

³⁶ Vgl. John Hardman, „The View from Above“. In: Andress (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution* (wie Anm. 6), S. 138-139.

³⁷ Das Gespräch, das sich sprichwörtlich um den „elephant in the room“ dreht, findet nicht zufällig bei der Fütterung eines Elefanten in der Schloss-Menagerie statt (MA 01:14:40).

Als Belohnung für die Geburt ihres ersten Kindes erhält sie von ihrem Mann den Schlüssel³⁸ zum *Petit Trianon*, das sie zum persönlichen Rückzugsort umgestalten lässt: „Das hier ist mein Refugium, ohne Protokoll.“ (MA 01:22:55) Zusammen mit ihrer Tochter geht sie dort gänzlich im Naturraum auf, den der Film zum männlich dominierten Schloss in asymmetrische Opposition setzt. Die Kamera unterstützt dabei die atmosphärische Gestaltung der Naturidylle durch *lens flares* und *low-angle-shots*. Eine sanfte, natürliche Beleuchtung erzeugt die Illusion einer sorglosen Gegenwelt. Ungeachtet der Beschwerden bei Hofe über ihre Abwesenheit agiert Marie Antoinette als nun selbstbestimmte Frau und kann bewusst jene Freiräume einfordern, die ihr als jugendliche Dauphine verwehrt geblieben waren. Wenngleich sie in ihrer neuen Rolle als Königin nicht unglücklich ist, da die unterdrückenden Instanzen ihrer Jugendzeit aus Versailles verschwunden sind, zieht es sie fast instinktiv in die Natur. Das ihrer Figurenkonzeption von Beginn an inhärente Streben nach »Natürlichkeit« (akzentuiert mit Naturbildern und korreliert mit Freiheitsmetaphorik) wird so zum expliziten Ausdruck ihrer »Weiblichkeit«.

In eine durchaus vergleichbare Kategorie von Ausbruch aus dem Ordnungsgefüge fallen die kontinuierlichen Jagdausritte Ludwigs. Auch hier erscheint die Flucht in die Natur als geradezu lebensnotwendige Kompensationsstrategie zur Aushandlung emotionaler Schwierigkeiten und um das Leben bei Hofe erträglich zu gestalten. Für Marie Antoinette bildet neben dem *Petit Trianon* insbesondere das *Hameau de la Reine*, die idealisierte Nachbildung eines dörflichen Weilers, einen Fluchtpunkt, in dem sich alle mit dem »Naturhaften« assoziierten Merkmale (Freiheit, Leidenschaft, Glück) verdichten. „Willkommen in meinem kleinen Dorf. Ich genieße es, es ist mein Paradies.“ (MA 01:20:00) Keineswegs zufällig spielt sich vor dieser Kulisse auch ihre Affäre mit Graf von Fersen ab. Während sie bei ihrem Initial-Ausbruch auf dem Maskenball seiner Verführung noch widerstehen konnte, geht sie nach einem erneuten Aufeinandertreffen ein sexuelles Abenteuer mit ihm ein. Indem seine Figur die naturhafte Ordnung verkörpert, ist sie ihm nicht nur automatisch zugeneigt, sondern ihre Affäre mit Fersen untermauert auf emotionaler Ebene den zuvor (topographisch) vollzogenen Raumwechsel. Im Gesamtkontext der filmischen Realität erscheint damit der Ehebruch weniger als Normverstoß, sondern vielmehr als leidenschaftliche Artikulation weiblicher Selbstbestimmung. Trotzdem scheitert die Beziehung mit Fersen und das kurzweilige Spiel mit einer alternativen Identität jenseits von royaler Verantwortung zerbricht. In der Rückschau wird deutlich, dass sowohl ihre Naturflucht als auch ihr Ausbruch aus der Ehe reine Freiheitsillusionen waren. Diese Scheinwelt lässt sich nicht aufrechterhalten und zerbricht parallel zur Scheinemanzipation – als sie der Geliebte verlässt. Mit der Abreise ihres Liebhabers endet die Phase des naturhaften Eskapismus, Marie Antoinette kehrt nach Versailles zurück und wird dort von der harten Realität der Unfreiheit eingeholt (MA 01:30:45 – 01:31:23).

Es stellt sich heraus, dass die Gunst des Volkes im Zeitraum der emphatischen Selbstfindung gänzlich verloren ging. Zwar wirkt der durch Marie Antoinette zelebrierte Hedonismus in der Rückschau als ohnehin kaum sanktionierungswürdig (sympathisierende Perspektivierung und emotionalisierende Erklärungsmuster

³⁸ Siehe die mit Ludwigs Figur verknüpfte Schlüsselsymbolik.

leisteten hierfür einen wirkungsvollen Beitrag) und die Erzählinstanz spricht sie zusätzlich von Mitverantwortung frei (die Mitglieder des Kronrats betonen ausdrücklich, dass der Staatsbankrott Frankreichs auf das kostspielige Engagement im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg zurückzuführen ist) – das hungernde Volk macht sie aber dennoch für die prekäre politische Situation allein verantwortlich. Durch diese Kohärenz wirken die Gerüchte und Schmähungen gegen Marie Antoinette nicht nur haltlos, sondern ungerecht. Im Kreis ihrer Freundinnen mit den negativen Geschichten um ihre Person und das berüchtigte Kuchen-Zitat konfrontiert, äußert sie Unglauben: „Das ist doch Unsinn. So etwas würde ich nie sagen.“ (MA 01:35:00)

Im Hinblick auf die Verklärungsleistung des Films ist das zeitraffende Erzählen im letzten Akt insgesamt von Bedeutung. Der problematische Zeitraum der Vorrevolutionsjahre, aus welchem das Zerrbild der verschwendungssüchtigen und verdorbenen Königin historisch überhaupt erst erwuchs, wird weitgehend übersprungen, problematische Episoden von der audiovisuellen Erzählinstanz ausgeklammert, das bis dahin durch die Handlung etablierte Bild von Marie Antoinette folglich konsolidiert. Heraus entsteht der Gesamteindruck, die Titelheldin würde zwar alle an sie gerichteten Erwartungen erfüllen (schließlich bringt sie sogar einen männlichen Thronfolger zur Welt), ihr Volk straft sie aber dennoch mit Herabwürdigung. Parallel zu ihrer Jugendzeit steht sie als missverstandene Frau einer unerbittlichen Gesellschaft gegenüber, die ihr die Schuld für etwas anlastet, was jenseits ihrer Verantwortung liegt. Auch wenn (oder gerade weil) sich Marie Antoinette schlussendlich für ihre Rolle als Königin an der Seite ihres Mannes und gegen einen Ausbruch mit Fersen entscheidet, lässt sich der persönliche Abstieg nicht mehr aufhalten. Die Erosion ihres Ansehens knüpft der Film an den Übergang zum finalen Lebensabschnitt und artikuliert diesen erneut über Mode. Begleitet von Todesfällen im familiären Umfeld (erst ihre Mutter, dann eines ihrer Kinder) zieht der Herbst in den Bildraum ein (MA 01:40:30) und es verändert sich abermals die Kleidungsästhetik, diesmal zu schwarz und rein dunklen Farben. Neben einem vorrangig visuellen Erzählstil über kommentierende Gemälde (MA 01:39:33) ist das ostentative Schweigen der Hauptfigur in ihrer letzten Lebensphase auffallend. Marie Antoinette spricht nicht mehr, sondern fügt sich wortlos in ihr Schicksal. Nicht sie begehrt am Ende des Films auf, stattdessen bricht das revoltierende Volk wie eine Naturgewalt (semantische Anknüpfung an SR 1) in Versailles ein und fordert als katalysatorische Kraft neben Brot auch das Ende der Monarchie (Raumtilgung SR 2). Nachhaltige weibliche Emanzipation erscheint nach diesem Argumentationsmuster folglich nur durch einen Umsturz des Systems möglich, den das Volk herbeiführt, weil die Protagonistin es aus eigener Kraft heraus nicht schafft.

Wenngleich die tragische Geschichte mit der Abreise aus dem Schloss endet und eine Hinrichtung visuell ausgespart bleibt, besteht dennoch kein Zweifel daran, was die königliche Familie erwarten wird: „Ich verabschiede mich.“ (MA 01:49:37) Am Ende sitzt in Coppolas MARIE ANTOINETTE nicht die negative Königin des Mythennarrativs in der Kutsche, sondern ein Mensch, der die Erwartungshaltungen seiner Umgebung bestmöglich zu erfüllen versuchte, dabei jedoch an einem ungerechten System scheiterte, das eine Selbstbestimmung verunmöglich-

te. Trotz allem ist die filmische Version von Marie Antoinette aus dem Jahr 2006 weit mehr als ein reines Opfernarrativ – vielmehr fungiert sie als Projektionsfläche für einen ahistorischen Emanzipationsdiskurs, vor dessen Folie sich eine alternative (verklärende) Mythen erzählung konstituiert. In einem letzten Akt der Selbstaufopferung verbeugt sich die verhasste Königin vor dem revoltierenden Volk und bittet stellvertretend für ein Versailles um Vergebung, in das sie sich selbst nie vollständig integrieren konnte (MA 01:47:00). So erinnert ihre Haltung am Ende des Films an die letzten Worte des realen Vorbilds – angeblich gesprochen im Moment ihrer Hinrichtung, als sie versehentlich dem Scharfrichter auf den Fuß trat: „Pardon, Monsieur. Ich tat es nicht mit Absicht.“

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärquellen

Filme

BARRY LYNDON. Stanley Kubrick (GB, USA 1975).
 LOST IN TRANSLATION. Sofia Coppola (USA, Japan 2003).
 MARIE ANTOINETTE. Sofia Coppola (USA 2006).
 THE VIRGIN SUICIDES. Sofia Coppola (USA 1999).

Discographie

Gang of Four. *Natural's not in it*. Track A2, in: Gang of Four. *Entertainment!* LP, Emi 1979.
 Marie Antoinette. Soundtrack. Verve Forecast/Polydor 2006.
 Disc 1, Track 1: Siouxsie and the Banshees. *Hong Kong Garden*.
 Disc 1, Track 7: Bow Wow Wow. *I Want Candy – Kevin Shields Remix*.
 Disc 2, Track 8: Bow Wow Wow. *I Fools Rush In – Kevin Shields Remix*.
 Sex Pistols. *God Save The Queen*. Single, Virgin/A&M 1977.

Literatur

Andress, David (Hg.). *The Oxford Handbook of the French Revolution*. Oxford 2015.
 Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. 5. Aufl., Frankfurt am Main 1990.
 Caiani, Ambrogio A. „Louis XVI and Marie Antoinette“. In: Andress (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution*, 2015, S. 311-329.
 Jeanne Louise Henriette Campan, *Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI*. 2. Aufl., Paris 1823.
 Egghardt, Hanne. *Maria Theresias Kinder. 16 Schicksale zwischen Glanz und Elend*. Wien 2017.
 Elias, Nobert. *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt am Main 2002.
 Fraser, Antonia. *Marie Antoinette*. München 2006.
 Gräf, Dennis/Großmann, Stephanie/Klimczak, Peter/Krah, Hans/Wagner, Marietheres. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2017.
 Hardman, John. „The View from Above“. In: Andress (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution*, 2015, S. 131-148.
 Horowski, Leonhard. *Das Europa der Könige. Macht und Spiel an den Höfen des 17. und 18. Jh.* Hamburg 2018.

- Kaiser, Thomas E. „The Diplomatic Origins of the French Revolution“. In: Address (Hg.), *The Oxford Handbook of the French Revolution*, 2015, S. 109-127.
- Lévi-Strauss, Claude. „Die Struktur der Mythen“. In: Wilfried Barner/Anke Detken/Jörg Wesche (Hgg.). *Texte zur modernen Mythen­theorie*. Stuttgart 2003, S. 59-74.
- Renner, Karl Nikolaus. „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004, S. 357-381 (=https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2015/01/Renner_Grenze-und-Ereignis.pdf; Abruf am 13.11.2023).
- Rousseau, Jean-Jacques. *Die Bekenntnisse*. Ungekürzte Ausgabe mit einer Einführung von Werner Krauss. 11. Aufl., Frankfurt am Main 1985.
- Thomas, Chantal. *The Wicked Queen, the Origins of the Myths of Marie Antoinette*. New York 1999.
- Zweig, Stefan. *Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters*. Berlin 2013. Text der Originalausgabe Leipzig 1932.

Internetquellen

- „Film: Licht von 1000 Kerzen“. In: Der Spiegel 1/1976 (=https://www.spiegel.de/kultur/film-licht-von-1000-kerzen-a-66e2e85d-0002-0001-0000-000041330869; Abruf am 13.11.2023).
- Gilchrist, Todd. *Interview: Sofia Coppola. The Marie Antoinette director talking about making a post-modern period piece*. IGN 2006; updated 2012 (=https://www.ign.com/articles/2006/10/17/interview-sofia-coppola?page=1; Abruf am 13.11.2023).
- Helbig, Björn. „Marie Antoinette. Kritik der FILMSTARTS-Redaktion 2006“ (=https://www.filmstarts.de/kritiken/57887/kritik.html; Abruf am 13.11.2023).
- Pelzer, Erich. „Die vier Tode Ludwigs XVI. Das Ende einer absoluten Monarchie“. In: wissenschaft.de, 23.10.2003 (=https://www.wissenschaft.de/magazin/weitere-themen/die-vier-tode-ludwigs-xvi/; Abruf am 11.10.2024).
- Whitehead, Sophie. *A la Creole, en chemise, en gaulle: Marie Antoinette and the dress that sparked a revolution*. In: *Retrospect Journal*, 2021 (=https://retrospectjournal.com/2021/05/09; Abruf am 13.11.2023).

Bildnachweis

- Elisabeth Vigée-Lebrun. *Marie Antoinette im Chemisenkleid*. Gemälde, 1783. Wikipedia, public domain (=https://de.wikipedia.org/wiki/Marie-Antoinette_von_%C3%96sterreich-Lothringen#/media/Datei:MA-Lebrun.jpg; Abruf am 13.11.2023).