Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 196

Artikel: Die Verdammten : la reine MArgot von Patrice Chéreau
Autor: Kremski, Peter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867091

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

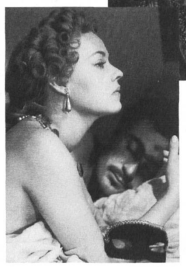
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Verdammten

LA REINE MARGOT
von Patrice Chéreau



Der Untergang des Hauses Valois: eine Renaissance-Tragödie wie aus der blutigsten Feder Shakespeares. *Das Massaker der Bartholomäusnacht*: der Kristallisationspunkt einer unaufhaltsamen Höllenfahrt. Die *Valois-Prinzessin Marguerite*: zwischen all den agierenden Händen das wahrnehmende Auge. Keine Akteurin ist sie, keine Heldin und schon gar nicht Prota- gonistin. Sie bewegt nichts, sie ändert nichts, sie setzt nichts in Gang und hält nichts auf. Sie ist nicht mehr als eine ohnmächtige Zeugin der Zeit. Eine heilige Sünderin, die eine moralische Perspektive entwickelt. Eine heillos Verstrickte, die sich zu entwirren versucht. Ein Charakter im Wandel. Und eine Verliererin, die im Verlust doch noch etwas findet, sich selber näherkommt. Aber zugleich ist sie schlicht und einfach eine Frau, die Liebe geben kann und zu lieben lernt. Das macht den romantischen Sinn und letztlich auch die politische Bedeutung dieser Figur aus.

Isabelle Adjani ist in ihrer Rolle als Marguerite (genannt Margot) schon irgendwie dazu verdammt, schön und blass zu bleiben zwischen all den agierenden Missetätern, den trefflichen Schurken der Machtpolitik. Aber das passt durchaus ins Konzept von Chéreaus überwältigendem Epos über eines der düstersten Kapitel der französischen Geschichte.

Blutige Hochzeit

Am 24. August 1572 heiraten in Paris Marguerite de Valois, eine Prinzessin des französischen Herrscherhauses, und Henri de Bourbon, der frischgebackene König von Navarra. Es ist eine politische Hochzeit, die eine Versöhnung herbeiführen soll zwischen Katholizismus und Protestantismus. Navarra ist eine hugenottische (protestantische) Enklave im katholischen Frankreich. Seit zehn Jahren wird das Land von Bürgerkriegen zerrissen. Beide Seiten betreiben die Metzelei mit der gleichen fanatischen Grausamkeit. Die Hochzeit aus Staatsraison soll dem ein Ende bereiten.

Es ist tragische Ironie, dass genau das Gegenteil erreicht wird. Nur wenige Tage auf die staatspolitisch verordnete Vermählung der Religionen folgt die Brautnacht der langen Messer. Eine Paradoxie sondergleichen: die unglaublich zynische und geradezu groteske Umkehrung der ursprünglichen Intentionen. Der symbolische Akt des politischen Ausgleichs schlägt um in eine barbarische Orgie der Vernichtung. Ein Pogrom findet statt. Die Gewalt verselbständigt sich zur Ausrottung der Andersdenkenden. Die Katholiken versuchen, die Hugenotten ein für allemal aus der Welt zu schaffen. Die "Endlösung" wird praktiziert. Die geschätzten Zahlen: zwischen zweitausend und viertausend Tote in Paris, bis zu zwanzigtausend in der Provinz. Die Bartholomäusnacht wird zum grössten Blutbad der Religionskriege.

1
Jeanne Moreau als Margot und Armando Francioli als La Môle in LA REINE MARGOT *von Jean Dréville*

2
Françoise Rosay als Catherine de Medicis mit Jeanne Moreau in LA REINE MARGOT *von Jean Dréville*

3
LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau mit Isabelle Adjani als Margot und Daniel Auteuil als Henri de Navarre*

Heute heisst so etwas "ethnische Säuberung". Natürlich hat Chéreau auch die Gegenwart im Sinn bei seinem Blick zurück in die Vergangenheit. Jede Geschichtsbetrachtung hat ihren Ausgangs- und Bezugspunkt in der jeweiligen Jetztzeit. Und heute vermittelt sich die Welt nicht anders als damals: als Schlachthaus. Soweit das Auge reicht: ethnischer und religiöser Fanatismus, ideologische Verblendung. Und gerade auch im europäischen Raum: barbarische Orgien der Vernichtung, die Lust an der Ausrottung der Andersdenkenden und Andersartigen. Aber Chéreau aktualisiert seine Interpretation der Geschichte nicht durch konstruierte Gegenwartsbezüge. Nur die traurige Musik des Films schlägt den Bogen zwischen Gestern und Heute, deutet an, wie nah sich ist, was scheinbar weit auseinanderliegt. Der Komponist ist ein Mann aus Sarajewo, Sohn eines Kroaten und einer Serbin.

Ansonsten bleibt das Sujet von LA REINE MARGOT auch bei Chéreau ein historischer Stoff. Die Gegenwart kann sich jeder selber dazu denken. Wenn man das tut, erscheint Geschichte bloss noch als fataler Teufelskreis, als ein ewiger Kreislauf, der sich nicht durchbrechen lässt. Womit Chéreaus LA REINE MARGOT sich in der Geisteshaltung nicht unterscheiden würde von *Griffiths* grossem moralischen Historien-Fresko INTOLERANCE (1916), in dem die Tragödie der Bartholomäusnacht als eine der episodischen Erzählebenen auch mit eingewoben ist: *«Out of the cradle endlessly rocking. Today as yesterday endlessly rocking, ever bringing the same human passions, the same joys and sorrows.»*

Vor der Revolution

Chéreaus Vorlage ist ein historischer Roman von 1844/45. Das macht den Film in seiner Darstellung der geschichtlichen Ereignisse zum Reflex eines Reflexes. Geschrieben hat den Roman *Alexandre Dumas*. Er ist ein Mann der Republik, ein nachrevolutionärer Autor. Das prägt sein ganzes Œuvre und definiert die Perspektive, aus der er Geschichte sieht. Es zeichnet auch die Perspektive vor, aus der seine Bücher verstanden werden müssen.

Die *Grosse Revolution* ist der definitive Wendepunkt in der Geschichte Frankreichs. Sie markiert die Stunde Null, in der eingelöst wird, was bis dahin Vision ist: der Anbruch der Moderne. Alles, was vorher ist, steuert auf diesen Kulminationspunkt zu. So hat Dumas die Geschichte der Nation verstanden.

«La Reine Margot» ist der erste Teil seiner *Valois-Trilogie*. Er handelt von der Herrschaft des labilen Königs Charles IX und endet mit dessen Tod. Beschrieben wird die Zeit von 1572 bis 1575. In *«La Dame de Monsoreau»* (1845/46) und *«Les Quarante-Cinq»*

1

2

3

4

1
INTOLERANCE
von David Wark Griffith

2
Daniel Auteuil, Isabelle Adjani und Jean-Hugues Anglade als Charles IX in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

3
INTOLERANCE
von David Wark Griffith

4
LA REINE MARGOT
von Patrice Chéreau

(1847), dem zweiten und dritten Teil der Trilogie, beschreibt Dumas die Jahre von 1578 bis 1579 und von 1585 bis 1586, eine Zeit der zunehmenden Dekadenz unter der Herrschaft des letzten Valois-Königs Henri III. 1589 wird Henri de Navarre als erster Bourbonen-König den französischen Thron besteigen und einen Schlussstrich ziehen unter die Perversion der Valois.

Ein Neuanfang, den Dumas nicht darstellt. Henri de Navarre als Henri IV ein Mann der Toleranz, Galionsfigur einer neuen Liberalität, *le bon roi*, der die Religionskriege beenden wird, bleibt die Vision einer besseren Zeit. Unter den Bourbonen-Königen seiner Nachfolge wird die Gewalt zwischen Katholiken und Protestanten ohnehin wieder losbrechen. Erst mit der französischen Revolution wird die Gleichberechtigung manifestiert. So ist Henri de Navarre im Geschichtsverständnis wie auch in der literarischen Konstruktion von Dumas ein Prophet des Noch-zu-Kommenden, ein Vorbote der Revolution und als verfrühter Liberaler ein Visionär der Moderne, dem von Dumas die Perspektive des neunzehnten Jahrhunderts retrospektiv implantiert wird.

Versionen einer Geschichte

Es hat zwei Stummfilm-Versionen (1910, 1914) des Romans gegeben. Und *Jean Dréville* drehte 1954 eine bemerkenswert aufwendige, zwei Stunden lange Verfilmung mit prächtigen Dekors und opulenter Farbgestaltung (Kamera: Henri Alekan). Mit der jungen *Jeanne Moreau* in einer frühen Star-Rolle – als eine Margot von herber Erotik. Ein Film, den man sicherlich im Kontext der damals populären erotischen Kostümfilme sehen muss. Die Moreau als Margot brachte sich damit in Konkurrenz zu Martine Carol, die durch Filme wie CAROLINE CHERIE (1951), LUCRECE BORGIA (1953) und MADAME DU BARRY (1954) der absolute Star des Genres war. Das Drehbuch schrieb *Abel Gance*, der mit seinem Faible für das *Mantel-und-Degen*-Genre als der beste Dumas-Adapteur gilt und noch im gleichen Jahr auch LA TOUR DE NESLE für die Leinwand adaptierte.

1961 folgte noch eine lächerlich zähe und steife, 132 Minuten lange Fernsehinszenierung in Schwarzweiss (Regie: *René Lucot*), die möglicherweise mehr auf die Theaterfassung von Alexandre Dumas und Auguste Maquin als auf den Roman zurückgeht, aber dann eben diese statt jenen ins Banale verschlabbert. Mit Darstellern, die sehr höflich und ohne Ausdruck papierene Sätze in Kulissen aus Pappe aufsagen. Und mit der *Nouvelle-Vague*-Schauspielerin *Françoise Prévost* (bekannt vor allem aus den Filmen Pierre Kasts) als einzigem Lichtblick, wenn auch als eine seltsam spröde und zugeknöpfte Margot. (Die schönste Margot, mit der grössten Ausstrahlungskraft, war im übrigen Marianne Basler 1990 in Jean-Charles Tacchellas DAMES GALANTES.)

Chéreau und seine Co-Autorin Danièle Thompson interessieren sich in ihrer Version der Valois-Geschichte nicht für eine werkgetreue Adaption des Romans. In einem Interview mit den *Cahiers du Cinéma* kritisieren sie Dumas auch und gehen teilweise zu ihm auf Distanz. Sie berufen sich auf *Heinrich Mann* als eine zusätzliche Quelle ihrer Arbeit, auf *«Die Jugend des Königs Henri Quatre»*, den ersten Teil eines umfangreichen zweibändigen Romanwerks über den Bourbonen-König, das Heinrich Mann Ende der dreissiger Jahre im französischen Exil schrieb. Ein stilistisch ungemein exaltiertes, eher unlesbares Buch, dessen Bezüge zu Chéreaus Film auch nicht erkennbar werden.

Dagegen wird deutlich, dass sich Chéreau und Thompson von Dumas' Roman zumindest inspirieren lassen und sie sich aus seinem reichen Repertoire an originellen Einfällen immerhin bedienen, auch wenn sie sich ansonsten vom *Vor-Bild* ziemlich freimachen und mit grosser Souveränität die eigene mytho-poetische *An-Sicht* einer versunkenen Epoche visualisieren. In der Mythologisierung von Geschichte sind sie noch ausschweifender und skrupelloser als Dumas, der für seinen dickleibigen Roman mit grosser Akribie alle Legenden zusammengetragen hat, die sich im Laufe der Zeit um die historischen Ereignisse und Figuren gerankt haben.

Chéreaus Film ist aus der Perspektive der Geschichtsschreibung eine ungeheuerlich wilde Spekulation. Aber als poetische Kreation ist er in seiner unerhörten Masslosigkeit kraftvoll und beeindruckend. LA REINE MARGOT wirkt wie eine rückwärtsgewandte Anti-Utopie, die auch die Gegenwart meint und eine negative Kontinuität in der Geschichte assoziiert, die deprimierend ist. Die philosophischen Grundlagen dieser Anti-Utopie sind ein zyklisches Geschichtsverständnis und ein tiefgreifender Geschichtspessimismus.

Die "historische" Vergangenheit ersteht in Chéreaus Film als eine Vision, die die alten Mythen mit ganz neuen, selbsterfundenen verschmelzt. Die Figuren in LA REINE MARGOT sind alle historisch, aber sie werden im Sinne der Legende funktionalisiert. Und der Mythos von der *Königin Margot* ist und bleibt die grösste *Rashomon-Geschichte* der französischen Historie. Viele Darstellungen gibt es, alle widersprechen sich, und jede tritt mit noch grösserer Kühnheit auf, so als sei gerade sie die richtige.

Die Patin

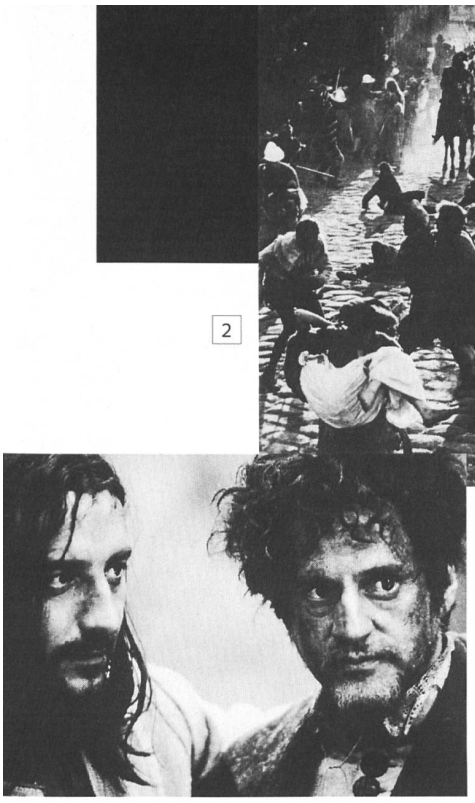
Die letzte Periode in der Geschichte des Hauses Valois. Die Chronik des Niedergangs einer mächtigen Familien-Dynastie zur Zeit der französischen Spätrenaissance. Man mag sich an *Kurosawas* Epos RAN (1985) erinnert fühlen, das im selben Jahrhundert, in einer Zeit der Bürgerkriege spielt und mit viel Opulenz, Blut, Leidenschaft und Trauer den Verfall einer Herrschafts-Dynastie und auch deren perverse Exzesse beschreibt. Auch Kurosawa hat mit der elegischen Endzeitstimmung, die er in seinem Film ausbreitet, sehr wohl die Gegenwart gemeint und an die Zukunft allem Anschein nicht mehr geglaubt. Für sein grandioses Zeitgemälde liess sich Kurosawa von *Shakespeare* inspirieren, von dessen Geist und Kraft auch Chéreau – eigenen Auskünften zufolge – gerne etwas in LA REINE MARGOT wiederzufinden hofft. *«Das Blutbad von Paris»*, ein Stück über die Bartholomäusnacht, das Shakespeare-Zeitgenosse *Christopher Marlowe* verfasste, hat Chéreau schon vor über zwanzig Jahren im Theater inszeniert.

Aber Chéreau bezieht seine Inspiration auch aus den grossen, bizarren, monströsen, mafiosen Familien-Sagas des zwanzigsten Jahrhunderts. Nach eigenen Angaben sieht er seinen Film in der Nähe von Viscontis LA CADUTA DEGLI DEI, Coppolas THE GODFATHER und Scorseses GOODFELLAS. Dann wäre die zentrale Figur allerdings nicht Margot, sondern deren Mutter, die als Oberhaupt des Familien-Clans alle Geschicke zu lenken versucht. Catherine de Médicis ist die geradezu dämonische *Godmother* des Hauses Valois und von ganz Frankreich, die als graue Eminenz hinter dem Rücken ihrer schwachen und missratenen Söhne Charles IX und Henri III mit skrupelloser Intriganz die entscheidenden politischen Fäden zieht und als Königinmutter die heimliche Herrscherin Frankreichs ist.

Ihr vorderstes Ziel ist die Machterhaltung. Indem sie den jungen hugenottischen Gegenspieler mit ihrer eigenen Tochter vermählt, stellt sie ihn in den Dienst der Familie. Als Schwiegersohn ist er auf die Plätze verwiesen und kann mit souveräner Geste ins kleine Eigenheim nach Navarra zurückgeschickt werden, um dort in einem dem französischen König (als offiziellem Patron der Familie) untergeordneten Amte die Provinz zu verwalten. Damit soll verhindert werden, dass er mit Waffengewalt den französischen Thron bedroht, der seit dem späten Mittelalter von der Valois-Familie okkupiert wird.

Eine Rechnung, die nicht aufgeht. Gerade indem Catherine mit machiavellistischer Gewalt die Macht zu erhalten und die Familie zu schützen versucht, verliert sie sie. Auch das: eine jener tragischen Ironien, von denen die Ereignisse um die Bartholomäusnacht und die Aktionen gegen Henri de Navarre gezeichnet sind.

Catherine de Médicis: die Italienerin, die immer die *Fremde* bleibt, die Ausländerin, ungeliebt und geradezu verhasst in Frankreich und am fran-



1 2 3

1
Jean-Hugues Anglade und Daniel Auteuil in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

2
INTOLERANCE *von David Wark Griffith*

3
LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

4
Jean-Hugues Anglade und Pascal Greggory als Anjou in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

5
Pascal Greggory und Julien Rassam als Alençon in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

zösischen Königshof, um so mehr von der Macht besessen und um so mehr deswegen gefürchtet. Natürlich ist auch sie eine *Rashomon-Figur*. Der englische Historiker George Frederick Young, der sie von aller Schuld freispricht und ein liebenswerteres Porträt von ihr zu entwerfen versucht, schreibt 1910 in einer Biographie über sie: «Katharina Medici ist dermassen verunstaltet worden, dass sie sozusagen unkenntlich geworden ist: eine unwirkliche Persönlichkeit.»

In INTOLERANCE von *David Wark Griffith* wird sie von der feisten *Josephine Crowell* wie eh und je als Drahtzieherin der Bartholomäusnacht gespielt, als *«old serpent»*, mit wölfischem Grinsen und hinterlistigem, schrägem Blick. Das entspricht eben dem *Bild*, das sich von ihr durchgesetzt hat. *Dumas* zeichnet sie in seinem Roman mit Genuss als eine *gothic-horror*-Figur von bestechender und erschreckender Intelligenz. Die grosse Charakterschauspielerin *Françoise Rosay* spielt sie in *Drévilles* Verfilmung als eine *eiserne Lady* von asketischer Strenge und düsterer Dominanz. *Alice Sapritch* in der Fernsehinszenierung des Stoffs sieht eher aus wie die verbiesterte Mrs. Danvers in Hitchcocks REBECCA. *Jean-Charles Tacchella* lässt sie in DAMES GALANTES (1990), einem Film, der in der Zeit von Henri III, also ein paar Jahre nach der Bartholomäusnacht spielt und ein vitaleres, optimistischeres, freundlicheres Gemälde jener Zeit entwirft, von *Laura Betti* zur Abwechslung mal als eine humorvolle, gemütliche Tante spielen, gibt ihr also eine ganz menschliche Kontur. Und in dem geschichtsspekulativen britischen Epos NOSTRADAMUS (1993) von *Roger Christian* tritt sie, die in der traditionellen Ikonographie und deshalb in unserer kollektiven Vorstellung immer nur dick, alt, grau und düster existiert, überraschend jung und schlank in Erscheinung, wird aber von *Amanda Plummer* (Darstellerin der Lydia in THE FISHER KING), die mit ihrer Cartoon-Stimme gar nicht anders kann, als jeden Charakter zur Karikatur werden zu lassen, mit solchen Beitönen ausgestattet, dass man ahnt, dass aus der jungen Katharina irgendwann schon noch die alte werden wird.

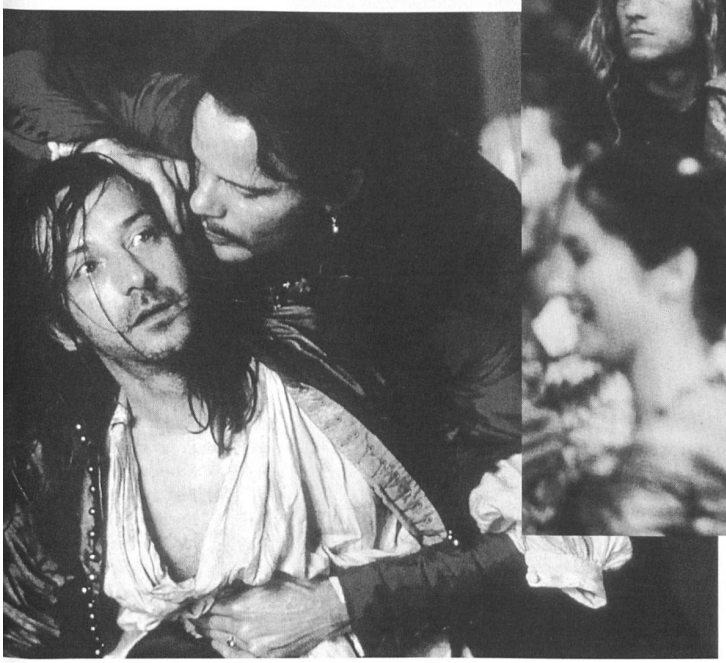
Und *Virna Lisi* nun, in Chéreaus Version, spielt Catherine de Médicis mit hoher Stirn und fast schon kahlem Kopf, als sei sie eine der mystischen Mutter-Gestalten aus David Lynchs in der Zukunft spielendem, aber von der Renaissance inspirierten Fantasy-Epos DUNE. Und sie spricht Catherine mit einem auffallend starken italienischen Akzent, was ihre Rolle als *Godmother* noch unterstreicht.

Frankreich, blutige Mutter

Auch Dumas konzipiert seine Erzählung als eine Familien-Saga von grandioser Dekadenz. Die Verstrickungen in Korruption, Gewalt und Mord sind bis ins Bizarre übersteigert. Das Haus Valois dient ihm als ein literarischer Mikrokosmos, in dem sich die Geschichte Frankreichs spiegelt. Vielleicht lieferte der germanische Nibelungen-Mythos vom Untergang der Burgunder ein Vorbild. Mit Sicherheit hat sich Dumas aber an einer anderen monströsen Familiengeschichte orientiert, der greulichsten und perversesten, die es überhaupt gibt – an der Atriden-Sage der griechischen Mythologie. In einem Kapitel seines Romans vergleicht Dumas ganz explizit die Valois mit den Atriden.

Die *Nibelungen* und die *Atriden* sind die *Ur-Bilder* solcher familiendynastischer Götterdämmerungen. LA CADUTA DEGLI DEI und THE GODFATHER sind nur aktualisierte Weiterentwicklungen, Varianten der Moderne, Übertragungen des Mythos ins Konkret-Geschichtliche. Wenn Chéreau sich an den dynastischen Familiengeschichten Coppolas und Viscontis orientiert, stellt er sich in eine lange Tradition und setzt sich im Grunde gar nicht von Dumas ab. In allem findet sich eine Verbindung von Geschichte und Mythos.

Bei Dumas ist (anders als bei Chéreau) eindeutig Henri de Navarre der Protagonist der Handlung. Dann gibt es noch La Môle und Coconnas als Repräsentanten des *Mantel-und-Degen*-Genres, von denen man anfangs glaubt, dass sie die Hauptfiguren sein könnten. Aber sie sind nur



4

5

Nebenhelden, teils mit romantischen, teils mit clownesken, bramarbasierenden, absurden Zügen und mit Aktionen, die etwas Fatales und Vergebliches haben; sie sind nicht Herren ihrer selbst. Doch Dreh- und Angelpunkt der Erzählung sind auch bei Dumas (wie bei Chéreau) die beiden Frauen, die in Opposition zueinander aufgebaut sind: Margot und Catherine.

Dumas konstruiert in seinem Gesamtwerk den *Mythos von Frankreich als böser Mutter*. Das Frankreich der Valois und Bourbonen erscheint bei ihm als "Rabenmutter", die ihre Kinder schlecht behandelt. Erst die Revolution bringt – aus der Sicht von Dumas – die Befreiung, emanzipiert das französische Volk von einer verderblichen Mutterbindung. Auch das ist ein Aspekt, der sich in Chéreaus Film durchaus wiederfindet. Und es ist eine Konstruktion, die sich aus der Figurenkonstellation entschlüsselt.

Catherine de Médicis ist die böse Mutter *par excellence*. Natürlich ist sie bei Dumas und bei Chéreau eine Kunstfigur. Beide verwenden ihren *Mythos* und versuchen nicht, dem tatsächlichen Charakter der historischen Figur gerecht zu werden. Catherines Söhne, ohne Vater aufgewachsen, sind allesamt "Muttersöhne", die sich dem verheerenden Einfluss der übermächtigen Mutter-Gestalt nur durch den eigenen Tod entziehen können. Den mutterlosen Henri de Navarre nimmt sie in die Familie auf, und als falsche "Mutter" versucht sie, ihn zu töten. Der Mythos will, dass sie zuvor schon seine richtige Mutter ermordet hat.

Da Catherine keinen gleichwertigen Herrscher (und keinen Mann?) neben sich dulden kann, drängt sie ihren Sohn Charles in den Mord an dem Hugenottenführer Coligny, der als Hintermann von Henri de Navarre ihr eigentlicher, ihr äquivalenter Gegenspieler ist. Auf Seiten der Hugenotten hat er die Rolle, die sie auf Seiten der Katholiken spielt. Coligny entspricht ihr auch altersmässig, ist also in jeder Beziehung ihr Pendant, ihr männliches Spiegelbild im *Anderen*, im Ausgegrenzten, im Diskriminierten, das aber ein Teil der Einheit ist und sein will. Coligny und Catherine sind wie ein geschiedenes Elternpaar, das sich die Kinder aufgeteilt hat. Coligny ist der "Vater" der Hugenotten und Catherine die "Mutter" der Katholiken. Die Familienverhältnisse sind zerrüttet. Die Spaltung ist unüberbrückbar. Nur wenn Coligny und Catherine sich verbinden würden, wäre eine Einheit hergestellt, – metaphorisch entschlüsselt: die nationale Einheit Frankreichs, die nur möglich ist, wenn Hugenotten und Katholiken zusammenleben können.

In der Familiengeschichte, die LA REINE MARGOT erzählt, geht es eben nicht nur um die Familie der Valois, sondern um eine Familie ganz anderer Dimensionen, um eine *nationale Familie*, die auseinandergerissen ist und zusammenfinden will, aber nicht zusammenkommen kann und sich von innen heraus nur selber auffrisst. Wenn Charles Coligny und die Hugenotten töten lässt, begeht er einen *inzestuösen Mord* an der eigenen "Familie", der grossen, der nationalen Familie.

Margot ist in dieser Konstellation die positive, aber machtlose Gegenfigur zu Catherine. Als utopische Extrapolation in eine humanere Zukunft ist sie es wert, auch Titelfigur zu sein. Sie ist eine romantische Erscheinung, eine Traum-Projektion – nicht nur als Liebhaberin und Geliebte, sondern auch gesellschaftlich: als die gute, die reine Mutter.

Chéreau folgt diesem Subtext der Dumas-Erzählung, auch wenn er Margot sich erst mehr in diese Richtung entwickeln lässt und nicht darauf verzichtet, ihre Sexualität voll auszuspielen. Das hat damit zu tun, dass Margot durch die Widersprüchlichkeit der Legenden, die sich um sie gebildet haben, nicht eindeutig zu fassen ist. Einerseits hat man sie als die schönste, edelste, gebildetste Frau ihrer Zeit verklärt, als Romantikerin mit einem geheimnisvollen Liebesleben – ein Mythos, dem vor allem Tacchellas Film DAMES GALANTES huldigt, der aber auch von Dumas in seinem Roman *«La Reine Margot»* nicht durchbrochen wird. Andererseits gab es Gerüchte, die Margot als eine Nymphomanin diffamierten und ihr nachsagten, dass sie vielleicht sogar

1

2

3

Die wichtigsten Daten zu LA REINE MARGOT (DIE BARTHOLOMÄUSNACHT):

Regie: Patrice Chéreau; Buch: Danièle Thompson, Patrice Chéreau nach dem Roman von Alexandre Dumas; Dialoge: Danièle Thompson; Kamera: Philippe Rousselot; Kameraführung: Marc Koninckx; Second-Unit-Kamera: Jean-Pierre Baronsky; Schnitt: François Gédigier, Hélène Viard; Ausstattung: Richard Peduzzi, Olivier Radot; Kostüme: Moidele Bickel; Musik: Goran Bregovic; Sängerin des Liedes «Elohi»: Ofra Haza (= Haza Bregovic); Ton:

1
Marianne Basler als Marguerite in DAMES GALANTES *von Jean-Charles Tacchella*

2
Laura Betti als Catherine de Médicis in DAMES GALANTES *von Jean-Charles Tacchella*

3
Virna Lisi als Catherine de Medicis in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

4
Vincent Perez als La Môle in LA REINE MARGOT *von Patrice Chéreau*

in einem inzestuösen Verhältnis mit ihren Brüdern gelebt haben könnte.

Das Doppelgesichtige an Margot nutzt Chéreau als Metapher und lässt Margot eine Entwicklung durchmachen: von der Sünderin zur Heiligen, von der überheblichen, ignoranten, kastengläubigen Prinzessin zu einem mitfühlenden Menschen. Sie lernt, gesellschaftliche Grenzen zu überschreiten, aus dem engeren Kreis einer Familie, also aus einem inzestuösen Verhältnis im metaphorischen Sinne, herauszutreten und sich für eine nationale Familie zu öffnen – repräsentiert von den Hugenotten Henri de Navarre und La Môle, also von ihrem Ehemann und von ihrem Geliebten.

Margot betreut den mutterlosen Henri de Navarre, ihren Mann, mit dem sie kein Verhältnis hat, mütterlich und rettet ihn vor ihrer Gegenspielerin, der bösen Mutter Catherine. Auch ihren Geliebten La Môle und ihren Bruder Charles, beide schwer verwundet und blutüberströmt, hält sie mütterlich in ihren Armen, den einen am Anfang, den anderen am Ende der Geschichte. Das ist von Chéreau deutlich als visuelle Symmetrie angelegt.

Margot ist die Liebe gebende Mutter und eine Frau, die eine Beziehung zu Männern hat, während Catherine die Frau ohne Männer ist, die auch als Mutter keine Liebe geben kann. Entsprechend kontrastiert Chéreau Margot und Catherine in den Farben ihrer Kleidung. Die Farben von Margots Kleidung variieren, vor allem zwischen Marineblau, Rot (Leidenschaft) und Weiss (Reinheit), während Catherine immer gleich dunkel gekleidet bleibt (was in ihrem Fall sogar *historisch* korrekt ist). Eine Grundlage von Margots Liebesfähigkeit ist erst einmal auch ihre Vitalität, während Catherine in einer Szene sogar wie der leibhaftige Tod erscheint.

Während Dumas seinen Roman mit einem letzten Auftritt von Henri de Navarre, seinem Protagonisten, enden lässt (mit der Prophezeiung, dass er einst König von Frankreich sein wird), schliesst Chéreau seinen Film auf Margot, *seiner* Hauptfigur, beziehungsweise auf Isabelle Adjani, seinem Star. Gegen Ende des Films ist das weisse Kleid der "guten Mutter" Margot blutbesudelt. Die Farben erweisen sich als ambivalent. Das Rot der Leidenschaft ist auch die Farbe des Blutes, und Weiss ist auch eine Leichenfarbe, die Reinheit ist – in einem bestimmten Sinne – befleckt, die Unschuld abgestorben.

Margot kehrt dem Königshof und der Valois-Familie den Rücken, um Paris zu verlassen. Nicht nur, dass sie sich damit der Bindung an Catherine entzieht, sie emanzipiert sich damit auch von *Frankreich, der bösen Mutter*, deren Kind sie ist und zu der sie doch auch in der Generationsnachfolge – als positives Symbol einer *neuen Generation* – eine Gegenfigur im Sinne einer besseren Mutter sein könnte. Kehrt sie damit in letzter Konsequenz der Monarchie den Rücken? Das blutüberströmte weisse Kleid: ein Fanal der Zukunft, ein Vorschatten der Revolution?

Möglicherweise ist Chéreau wie Dumas ein Autor, für den die gesamte vorrevolutionäre Geschichte Frankreichs auf die *Grosse Revolution* als Wendepunkt zuläuft. In Wajdas Revolutions-Drama DANTON wirkte Chéreau als Darsteller mit. Er spielte die Rolle des Revolutionärs Desmoulins.

Heilige Sünder

Margot, die gute *"Mutter"*, ist auch eine leidenschaftliche *Frau*. Diese Doppelexistenz definiert ihre Humanität. Das Sinnliche und das Spirituelle verbinden sich in ihr zur Einheit.

Die Fähigkeit, Liebe zu geben, wird bei Chéreau eben nicht ins rein Spirituelle transzendiert, sondern bleibt – im Sinne von Pasolinis TEOREMA – auch immer eingebunden ins Körperliche. Margot kann nicht zur *Heiligen* werden, ohne vorher *Sünderin* gewesen zu sein. Im Grunde ist das Bild der *heiligen Hure* eine in *dem* Sinne tatsächlich *unauflösbare* Dichotomie, dass nur *zusammen* die Teile etwas *Ganzes* ergeben. Die Teile verhalten sich korrelativ zueinander: Es gibt keine Heiligkeit ohne die Sünde. In dem begrifflichen *Bild* der heiligen Sünderin oder "heiligen Hure" fusionieren die Teile wunderbarerweise

Guillaume Sciama, Dominique Hennequin.

Darsteller (Rolle): Isabelle Adjani (Marguerite de Valois), Daniel Auteuil (Henri de Navarre), Jean-Hugues Anglade (Charles IX), Vincent Perez (La Môle), Virna Lisi (Catherine de Médicis), Jean-Claude Brialy (Coligny), Dominiqe Blanc (Henriette de Nevers), Pascal Greggory (Anjou), Claudio Amendola (Coconnas), Miguel Bosè (Guise), Asia Argento (Charlotte de Sauve), Julien Rassam (Alençon), Thomas Kretschmann (Nançay), Jean-Philippe Ecoffey (Condé), Albano Guaetta (Orthon), Johan Leysen (Maurevel), Dörte Lyssewski (Marie Touchet), Michelle Marquais (Amme des Königs), Laure Marsac (Antoinette), Alexis Nitzer (erster Ratgeber), Emmanuel Salinger (Du Bartas), Barbet Schroeder (zweiter Ratgeber), Jean-Marc Stehle (Gastwirt), Otto Tausig (Mendès), Bruno Todeschini (Armagnac), Tolsty (Caboche), Bernard Verley (Kardinal), Ulrich Wildgruber (René le Florentin).

Produktion: Renn, France 2, Cinéma D.A., NEF, RCS; Produzent: Claude Berri; ausführender Produzent: Pierre Grunstein. Frankreich, Deutschland, Italien 1993/94. Format: 35mm, 1:1,85; Farbe, Dolby Stereo A; Dauer: 160 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Filmkunst, Berlin.*

** Die Längenangabe bezieht sich auf die Originalfassung des Films, wie sie in Cannes und in den französischen Kinos zu sehen war. Für die internationale Auswertung hat Chéreau eine Fassung erstellt, die ungefähr zwanzig Minuten kürzer ist.*

4

zur *Einheit*. Indem Margot beide Teile in sich zur Einheit zusammenfasst, wird sie selbst zu einem *Bild* der vollkommenen Harmonie.

Die Suche nach einer Harmonie der Gegensätze durchzieht die gesamte Struktur von Chéreaus Erzählung und findet in der Ästhetik des Films ihr *Bild*: in der finsteren Pracht der wundervollen Bildkompositionen (Kamera: Philippe Rousselot), in der durchgängigen Koexistenz von Licht und Schatten, in einer gleichermassen präsenten Äusserlichkeit und Innerlichkeit, die zu *einem* Bild verschmelzen. Das Sinnliche und das Spirituelle sind schon in den Bildkompositionen zur Einheit verbunden, indem Chéreau der vordergründigen Ausstattung einen schwarzen Hintergrund gibt und so das Konkrete mit dem Abstrakten und das Physische mit dem Metaphysischen koppelt – wie man das aus der Malerei des Barocks kennt.

Das Thema von Chéreaus Film ist die Suche nach *Einheit*. Es geht um das Zusammenfügen von Teilen, die zusammengehören und zusammen sein wollen, aber – infolge eines *gesellschaftlichen* Diktats – nicht zusammen sein können, nicht zusammen sein dürfen. So geht es auch um Verbindungen und Vereinigungen, die nicht vollzogen werden, und um Paarungen, die auf tragische Weise scheitern. Insofern ist Chéreaus Film – und das ist, was ihn von Dumas absetzt – ein subversiver humanistischer *Appell* im Sinne *Pasolinis*.

Chéreau zeigt *Paare*, die scheitern, und hält es für falsch und unmenschlich, dass sie scheitern müssen. Allen voran: die sexuell nach vielen Seiten offene Margot, die immer wieder neue Bindungen eingehen kann und ein Paar mit Henri de Navarre bildet (oder bilden könnte), genauso wie mit La Môle, genauso wie mit ihrem Bruder Charles.

Oder auch La Môle und Coconnas, deren Beziehung bei Chéreau von der ersten Szene an, in der sie zusammen in einem Bett liegen, homoerotische Züge hat. Überhaupt ist das auch die erste Szene des Films, und es ist kein dramaturgischer Zufall, dass sich sofort die Szene der Vermählung von Margot und Henri de Navarre daran anschliesst, wieder eine Zusammenfügung. Doch die Herberge, in der Coconnas und La Môle liegen, wirkt wie ein riesiges, kaltes, lichtloses Gefängnis (Sinnbild der strafenden Sanktionierung durch die Gesellschaft). Und am Ende wird ihr Weg sie tatsächlich in die Bastille führen und von dort zum Schafott, wo sie sich noch einmal umarmen.

So wie die Szene der Vermählung von Margot und Henri de Navarre gleich auf die Szene mit dem Paar Coconnas und La Môle antwortet, so steht sie strukturell auch in einer symmetrischen Verbindung mit einer Szene gegen Ende des Films, in der Margot ein zweites Mal in der Kathedrale zu sehen ist, in der sie mit Henri de Navarre getraut wurde. Aber jetzt ist die Konstellation eine andere. Margot wird hier nicht mit Henri de Navarre verbunden, sondern – das ist der Subtext der Szene – mit ihrem Bruder Charles, den sie um das Leben ihres Geliebten La Môle bittet. Aus dem Subtext ergibt sich, dass Margot Charles genauso nahesteht wie Henri de Navarre, mit dem sie im gleichen Raum getraut wurde, und La Môle, von dem sie spricht. Margot und Charles sind in dieser Szene beide weiss gekleidet und auch damit einander zugeordnet. Später – in einer zweiten Symmetrie – wird Margot Charles so in ihren Armen halten wie zuvor ihren Liebhaber La Môle.

Ein letztes, besonders fatales Paar: Coligny und Catherine, eine Frau, die sich nach keiner Seite öffnet. Daraus ergibt sich die Tragödie der Bartholomäusnacht. Und im engen Zusammenhang damit steht natürlich die grosse oppositionelle Gruppierung der Hugenotten und Katholiken, deren Ausgleich, deren *Paarung* nicht zustandekommt und in deren inneren Gegensätzlichkeit sich die Einzelpaare analog spiegeln: die Katholikin Catherine und der Hugenotte Coligny, der Katholik Coconnas und der Hugenotte La Môle, die Katholikin Margot und die Hugenotten Henri de Navarre und (ein zweites Mal) La Môle.

Peter Kremski