

Henry Keazor

»I Want Candy« – Sophia Coppolas Film *Marie Antoinette*

Schaut man sich die Rezensionen zu Sofia Coppolas 2006 in die Kinos gekommenem Film *Marie Antoinette* an, so fällt zum einen auf, dass sie sich in zwei chronologische Blöcke aufteilen lassen, bei dem der eine aus dem Erstaufführungsjahr 2006 stammt, während der zweite sich als Reaktion auf die 11 Jahre später erfolgte Aufnahme des Films in das Programm des Streamingdienstes *Netflix* erweist. Zum anderen verstehen sich diese späteren Kritiken häufig als Überprüfungen der vorangegangenen Rezensionen bzw. auch des ästhetischen Wertes von Coppolas Film: »What ›Marie Antoinette‹ reviews got wrong about the movie«,¹ »Revisiting ›Marie Antoinette‹ and why critics got the movie wrong«,² »warum die kritiker sofia coppolas ›marie antoinette‹ unrecht getan haben«³ oder »Does ›Marie Antoinette‹ hold up?«⁴ sind diese, alle um 2017/18 veröffentlichten Beiträge beispielsweise betitelt. Bereits solche Überschriften deuten an, dass die beiden Blöcke der um 2006 und um 2017/18 veröffentlichten Kritiken auch jeweils einen sehr unterschiedlichen Tenor aufweisen: Während die früheren Rezensionen

-
- 1 Anne Cohen, »Why *Marie Antoinette* Is Really *Mean Girls*, Versailles Edition«, in: *Refinery 29*, 10. Juli 2018 (Kolumne »Writing Criticis' Wrongs«), URL: <https://www.refinery29.com/2018/07/203957/marie-antoinette-review-mean-girls-kirsten-dunst> [letzter Zugriff: 01.10.2018].
 - 2 Dana Schwartz, »Revisiting *Marie Antoinette*, and why critics got the movie wrong«, in: *Mic*, 14. Juni 2017, URL: <https://mic.com/articles/179853/revisiting-marie-antoinette-and-why-critics-got-the-movie-wrong#.90FqHOVDC> [letzter Zugriff: 01.10.2018].
 - 3 Emily Manning, »warum die kritiker sofia coppolas *marie antoinette* unrecht getan haben«, in: *i-D*, 27. Oktober 2016, URL: <https://i-d.vice.com/de/article/xwdqb3/sofia-coppola-marie-antoinette-girlhood> [letzter Zugriff: 01.10.2018].
 - 4 Jaya Saxena, »Does *Marie Antoinette* hold up?«, in: *GQ*, 19. Januar 2018, URL: <https://www.gq.com/story/does-marie-antoinette-hold-up> [letzter Zugriff: 01.10.2018]. Saxena beantwortet die mit dem Titel gestellte Frage am Schluss ihres Beitrags mit einem robusten »Hell yeah it does.«

dem Film vermehrt negativ begegnen, werden diese zehn Jahre später selbst kritisch diskutiert, wobei *Marie Antoinette* eher mit – freilich nicht ausschließlichem und durchgängigem – Lob bedacht wird.

Schließlich fällt auf, dass die 2006 vorgelegten Kritiken häufig erwähnen, dass der Film bei seiner der Uraufführung vorangeschalteten Pressedarbietung am 24. Mai 2006 auf den Filmfestspielen von Cannes ausgebuht worden sei, woraufhin die Regisseurin »bei der nachfolgenden Pressekonferenz kurz angebunden, enttäuscht und beleidigt« reagiert habe.⁵ Diese angebliche, nicht besonders erwachsen erscheinende Reaktion hat jedoch vielleicht weniger mit den tatsächlichen Ereignissen zu tun als vielmehr mit dem in den Medien immer wieder gezeichneten Bild von Sofia Coppola, die aufgrund ihrer Herkunft aus dem wohlhabenden und filmaffinen Elternhaus des Regisseurs Francis Ford Coppola häufig als verwöhnte, da privilegierte junge Frau dargestellt wird, die schnell zu Erfolg gekommen war, zugleich jedoch auch früh von der Filmkritik gemäßregelt wurde. »Wofür sich die 35-Jährige [...] immens interessiert, das sind die Sorgen und Befindlichkeiten eines Teenagers, der unter – gelinde gesagt – privilegierten Umständen aufwächst«, charakterisierte die Spiegel-Rezensentin Jenny Hoch den thematischen Fokus im Œuvre Coppolas im Allgemeinen wie bei *Marie Antoinette* im Besonderen.⁶ Nicht zufällig wird in der zitierten Rezension dann auch einige Zeilen später der Bogen zu Coppolas eigener Biografie geschlagen:

Man liegt wohl nicht ganz falsch, wenn man in »Marie Antoinette« gewisse Parallelen zur Glamourmaschinerie Hollywood und zu Coppolas eigenem Leben als Tochter des legendären Regisseurs Francis Ford Coppola zu erkennen glaubt: Detailbesessen und atmosphärisch dicht zeigt der Film das Leben eines jungen Mädchens unter ständiger Beobachtung eines ganzen Hofstaates, ihren Drang,

5 [https://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_\(2006\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_(2006)) [letzter Zugriff: 01.10.2018]; vgl. dazu auch den Bericht des Filmkritikers Roger Ebert, *Roger Ebert's Movie Yearbook 2007*, Kansas City 2006, S. 885.

6 Jenny Hoch, »Marie Antoinette. Das Törtchen von Versailles«, in: *Der Spiegel*, 31.10.2006, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/marie-antoinette-das-toertchen-von-versailles-a-445521.html> [letzter Zugriff: 01.10.2018]. Ein solcher Blick auf Coppolas Interesse an Teenagern ist natürlich auch durch die Protagonistinnen und Protagonisten ihrer bis dato vorgelegten Filme *The Virgin Suicides* (1999) und *Lost in Translation* (2003) geprägt, an die sich dann später *Somewhere* (2010), *The Bling Ring* (2013) und *The Beguiled* (2017) anschlossen. Coppolas Vater Francis Ford fungierte übrigens auch als einer der ausführenden Produzenten von *Marie Antoinette*.

es allen Recht machen zu wollen in einer Welt, in der statt Wahrhaftigkeit und Authentizität nur Schein und Inszenierung zählen.⁷

Der Coppola hier attestierte »Drang, es allen Recht machen zu wollen« fungiert dabei wohl als dezenter Hinweis auf das frühe Ende ihrer Schauspielkarriere: Achtzehnjährig kurzfristig als Ersatz für die durch Krankheit verhinderte Winona Ryder von ihrem Vater Francis Ford Coppola in der bedeutenden Nebenrolle der Tochter von Don Corleone in *The Godfather III (Der Pate III: USA 1990)* besetzt, erntete Coppola hierfür nicht nur vernichtende Kritiken, sondern auch zwei der Negativ-Filmpreise »Golden Raspberry Awards« als »Schlechteste Nebendarstellerin« und »Schlechteste Newcomerin«: Ein Schlag, der Coppola angeblich dazu bewog, ihre Schauspielkarriere sofort aufzugeben, von dem aber immer wieder auch spekuliert wird, dass er die junge Frau dazu anspornte, sich umso mehr als Regisseurin zu bewähren.⁸

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, sich sowohl die Substanz der Berichte anzuschauen, denen zufolge *Marie Antoinette* bei der Premiere in Cannes ausgebuht wurde, als auch die dafür gelieferten Begründungen. Denn der amerikanische Filmkritiker Roger Ebert wies darauf hin, dass tatsächlich nur einige wenige Journalisten und Journalistinnen während der Pressevorführung in Cannes gebuht hätten und das Ereignis von den Medien aus Sensationsgier aufgebläht worden sei.⁹ Zudem speulierte er, ebenso wie sein Kollege Anthony Oliver Scott bereits unmittelbar nach der Aufführung, dass hinter den Buh-Rufern (vor allem französische) »die-hard republicans« gestanden hätten, die, »offended by Sofia Coppola's insufficiently critical view of the ancien régime

7 Hoch 2006 (Anm. 6). Diese Rückbindung der Filme Coppolas an ihr Leben und ihre Person wird dabei durchaus auch als positives Argument verwendet: Anthony Oliver Scott, »Holding a Mirror Up to Hollywood«, in: *The New York Times*, 24. Mai 2006, URL: <https://www.nytimes.com/2006/05/25/movies/25fest.html> [letzter Zugriff: 01.10.2018] z. B. merkt in Bezug auf *Marie Antoinette* an: »It almost goes without saying that Ms. Coppola, daughter of Francis, is herself a child of Hollywood [...]. This is not to suggest that the film is veiled autobiography, but rather to speculate about why a movie about a long-dead historical figure should feel so personal, so genuine, so knowing.« Zu einer Deutung von Coppolas verschiedenen Projekten vor dem Hintergrund ihrer öffentlichen Wahrnehmung vgl. Caitlin Yunuen Lewis, »Cool Postfeminism. The Stardom of Sofia Coppola«, in: Su Holmes und Diane Negra (Hg.), *In the Limelight and under the Microscope. Forms and Functions of Female Celebrity*, New York/London 2011, S. 174–198.

8 Vgl. dazu etwa Susan Dudley Gold, *Sofia Coppola* (Reihe: Great Filmmakers), New York 2015, S. 16 sowie »Out of the Godfather's shadow«, in: *The Independent*, 30.4.2000, URL: <https://www.independent.ie/entertainment/books/out-of-the-godfathers-shadow-26254412.html> [letzter Zugriff: 26.01.2019].

9 Ebert 2006 (Anm. 5), S. 885.

in its terminal decadence«,¹⁰ den Film als »politically incorrect«¹¹ abgelehnt hätten. Tatsächlich jedoch wurde *Marie Antoinette*, gerade in französischen Fachkreisen und in anspruchsvollen Organen wie etwa *Cahiers du cinéma* oder *Positif*, sehr wohlwollend rezensiert.¹²

Anstoß der negativen Kritiken war – neben der scheinbar unkritischen und sich angeblich mit dem gezeigten verschwenderischen Luxus identifizierenden Darstellungsweise des »Ancien régime«¹³ – besonders der Versuch Coppolas, die Figur der Marie Antoinette dadurch zu aktualisieren, dass immer wieder anachronistische Elemente wie beispielsweise in einer Sequenz ein farbiger Adelige¹⁴ oder ein Paar moderne Converse-Chucks-Turnschuhe ins Bild gerückt werden.¹⁵ Vor allem der Einsatz der von Post-Punk- und New-Wave-Interpreten und Interpretinnen der späten 70er- und

10 Scott 2006 (Anm. 7).

11 Ebert 2006 (Anm. 5), S. 885.

12 Vgl. dazu u. a. Andrew Sarris, Abschnitt »Queen Sofia« unter »Scorsese Takes Boston, And Electrifies With Departed«, in: *New York Observer*, 2.10.2006, URL: <https://observer.com/2006/10/scorsese-takes-boston-and-electrifies-with-departed/> [letzter Zugriff: 01.10.2018] sowie die Zusammenstellung unter [https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_\(2006_film\)#Reception_in_France](https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_(2006_film)#Reception_in_France) [letzter Zugriff: 01.10.2018].

13 In ihrer Rezension, die parallel mit der von Scott 2006 unter dem Obertitel »Marie Antoinette: Best or Worst of Times?« als negatives Pendant zu der positiven Kritik Scotts veröffentlicht wurde (s. o., Anm. 7), kritisiert etwa Manohla Dargis die Regisseurin unter der bezeichnenden Überschrift »Under the Spell of Royal Rituals« dafür, dass sie »the life and hard-partying times of the ill-fated queen« nur aus einer von Dargis als »sympathetic« charakterisierten Perspektive beschreibe und moniert: »the director is herself bewitched by these rituals, which she repeats again and again. The princess lived in a bubble, and it's from inside that bubble Ms. Coppola tells her story.« Hinter diesem Vorwurf steht natürlich – wie im Falle von Scotts Lob für Coppolas »so personal, so genuine, so knowing« Annäherung an eine »long-dead historical figure« – die implizite Annahme einer intensiven Identifikation der Regisseurin mit ihrer Hauptfigur.

14 Sofia Coppola, *Marie Antoinette*, DVD: Sony Pictures Home Entertainment, 2007: 0:17:44 sowie 1:12:08, wo Marie Antoinette Musikunterricht von einem farbigen Lehrer erhält. In ihrer Rezension merkt Cohen 2018 (Anm. 1) bezüglich Coppolas Film, der ihr zufolge »unconcerned with any experience beyond that of rich, white women« ist, an: »Granted, in this case, white privilege is period-accurate, but we've already established that Coppola doesn't care much about that. If she *really* wanted to transgress genre boundaries, casting actors of color in traditionally white roles could have been a more innovative and inclusive way to go about it.«

15 Ähnliche »Aktualisierungen« von Szenen der Frühen Neuzeit kann man bereits in den 1970er-Jahren antreffen: Für das Cover des Klassik und Rockmusik übergreifenden Albums von Andrew Lloyd Webber *Variations* von 1977 z. B. schuf die Amsterdamer Designfirma *The Cream Group* eine »Variation« des 1733 ausgeführten Gemäldes von Philip Mercier, *Frederick, Prince of Wales, and his sisters* (London, National Portrait Gallery), bei der die Dargestellten um modernes Musikequipment »ergänzt« werden. Zu einer alternativen, medientheoretischen Lesart dieses Moments im Sinne von André Wendlers Überlegungen zu einem dem historiografischen Kino per se

frühen 80er-Jahre eingespielten Popmusik in dem Film stieß auf kritische, aber eben auch auf begeisterte Reaktionen.¹⁶ Die Kritiker und Kritikerinnen der Musikauswahl thematisierten diese dabei interessanterweise oft gar nicht explizit als Monitum, sondern ließen ihre diesbezüglich ablehnende Haltung vielmehr in das Gesamturteil über den Film einfließen. Die bereits zuvor zitierte Rezensentin des *Spiegel* schloss zum Beispiel: »Marie Antoinette« ist kein Historienfilm, sondern der Pop gewordene Widergänger eines Kostümfilms. »Marie Antoinette« ist ein Traum in rosa, eine wild gewordene Mädchenphantasie, ein pastellfarbener Sahnebaiser – außen appetitlich, innen hohl.«¹⁷ Just der dabei formulierte Vorwurf der oberflächlichen und hohlen Äußerlichkeit lässt an das gängige Urteil denken, das lange Zeit, und auch heute noch immer wieder, über Musikvideos gefällt wurde, die, da als Werbeträger konzipiert, in den Augen nicht weniger nur »außen appetitlich, innen hohl« sein können.¹⁸ Zur entsprechend zu konstatierenden Rezeption von Coppolas *Marie Antoinette* – »Her historical biopic plays like a pop video«, schrieb etwa die Filmkritikerin Leah Rozen 2006¹⁹ – trug sicherlich auch der Umstand bei, dass Sofia Coppola nicht nur in den Musikvideos ihres früheren Partners und Ehemanns Spike Jonze mitgespielt hatte (so beispielsweise in dem 1997 vorgelegten Clip zu *Elektrobank* von den Chemical Brothers). Zudem hatte sie selbst auch ab 1993 eine ganze Reihe von Musikvideos gedreht (so etwa 2000 zu dem Stück

einbeschriebenen Anachronismus vgl. Lorenz Engell, »Was wollen die Dinge«, in: Johannes Wende (Hg.), *Sofia Coppola*, München 2013 (Film-Konzepte 29), S. 48–66, hier S. 59.

- 16 Darüber hinaus haben die Bandmitglieder der französischen Formation Phoenix (Deck D'Arcy, Christian Mazzalai und Thomas Mars, mit dem Coppola seit 2005 zusammenlebt) einen kurzen Cameo-Auftritt als für die Königin aufspielende Musiker (1:18:00–1:18:51). Neben Popmusik greift Coppola an einigen wenigen Stellen sowohl auf eigens von dem amerikanischen Filmkomponisten Dustin O'Halloran geschriebene, klassisch anmutende Pianomusik als auch auf zu dem gezeigten Zeitkontext passende Musik wie z. B. von Jean-Philippe Rameau, Antonio Vivaldi und François Couperin zurück, die dann allerdings eher als diegetisch motivierte Begleitmusik funktioniert (etwa, wenn in einer Szene eine Operndarbietung gezeigt wird, bei der Jean-Philippe Rameaus *Platée* aufgeführt wird und hieraus die Arie *Aux langueurs d'Apollon* erklingt).
- 17 Hoch 2006 (Anm. 6). Schreibweise im Original.
- 18 Vgl. z. B. Veruschka Bódy, »Eine kleine Cliptomathie«, in: Veruschka Bódy und Peter Weibel (Hg.), *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, Köln 1987, S. 12–16, wo Musikvideos als von einfürmigem Mittelmaß und verdummender Vereinheitlichung abgeurteilt werden.
- 19 Leah Rozen: »Kirsten's Marie Antoinette Fizzles at Cannes«, in: *People*, 30. Mai 2006, URL: <https://people.com/celebrity/kirstens-marie-antoinette-fizzles-at-cannes/> [letzter Zugriff: 01.10.2018]. Vgl. auch die zusammenfassende Darstellung der Rezeption des Films »Stilmäßig sah man eine Nähe zu Videoclips, wozu auch die Musik beitrug [...]« unter [https://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_\(2006\)#Rezeption](https://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_(2006)#Rezeption) [letzter Zugriff: 01.10.2018].

Playground Love des französischen Duos Air, dessen Instrumentalstück *Il Secondo Giorno* von 2003 auch Teil des Soundtracks von *Marie Antoinette* ist).

Die positiven Reaktionen auf den Einsatz von Popmusik in einem sich eines historischen Themas annehmenden Film zeigen hingegen, dass Coppolas hinter dieser Entscheidung stehende Intention durchaus auch verstanden wurde – die Regisseurin hatte im Rahmen des mit dem Film verteilten Pressematerials zu Protokoll gegeben: »My goal was to capture in the design the way in which I imagined the essence of Marie Antoinette's spirit...so the film's candy colors, its atmosphere and teenaged music all reflect and are meant to evoke how I saw that world from Marie Antoinette's perspective.«²⁰ Einige Rezensenten und Rezensentinnen bestätigten, dass sie diesen Ansatz nachvollziehen konnten,²¹ andere gingen sogar noch darüber hinaus, indem sie die Musik entweder als das Stilmittel ansahen, das verhindere, dass Coppolas Film, trotz des Versailles-zentrierten Themas, »stuffy or overly formal« geriet,²² oder als Medium, um beim Publikum eine emotionale Reaktion hervorzurufen, die noch über diejenige hinausgehe, die von den Charakteren des Films provoziert werde.²³

Schaut man sich nun die Art und Weise an, wie in den Rezensionen, ganz gleich, ob vom Tenor her positiv oder negativ, über die im Film eingesetzte Popmusik geschrieben wird, so entsteht der Eindruck, Coppola habe die Stücke mehr oder weniger gleichmäßig und beliebig über den Film verteilt. Tatsächlich aber gehorcht sowohl deren

20 Interview mit Sofia Coppola, zitiert nach Manning 2016 (Anm. 3).

21 Vgl. z. B. die Rezension von Sarris 2006 (Anm. 12): »Ms. Coppola and her colleagues have also taken an anachronistic approach to her material with an anarchic pop-music score suggesting the complacent spirit of a contemporary spoiled teenager infatuated with the glistening surfaces of her generation.«

22 Vgl. z. B. Schwartz 2017 (Anm. 2): »Coppola expertly depicts Versailles and all of its splendor without making the film ever seem stuffy or overly formal. This is in part thanks to a new-wave influenced and refreshingly anachronistic soundtrack featuring Adam and the Ants, The Cure, Bow Wow Wow and The Strokes.«

23 Dustin Putman, »Marie Antoinette«, in: *Dustin's Review*, 14. Oktober 2006, URL: http://themovieboy.com/reviews/m/o6_marieantoinette.htm [letzter Zugriff: 01.10.2018]: »As for the music, it is heavenly in its use and perfect for the tone, rustling up an emotional response in the audience far greater than anything brought about from the characters themselves.« Der Filmkritiker Ross Anthony wendete in seiner Rezension hingegen die Musik sogar gegen den Film, indem er urteilte: »I quite enjoyed the music«, dem Film aber ansonsten ein eher schlechtes Zeugnis ausstellte: »Unfortunately, this is not going to be a positive review. [...] I left the theatre asking what it was Sofia Coppola was trying to say with the film -- save for to communicate in a slow lavish way how Marie eventually traded in her innocence for indulgence«. Ross Anthony, »Cake, Candy and Kingdom. Marie Antoinette«, in: *Ross Anthony's Hollywood Report Card*, 22. Oktober 2006, URL: <http://rossanthony.com/M/marieantoinette.shtml> [letzter Zugriff: 16.11.2018].

Positionierung innerhalb des Films als auch die sehr unterschiedliche Art der Verwendung einer sehr klaren, durch die Entwicklung der Marie Antoinette motivierten Struktur. Denn entgegen den häufig in den Rezensionen anzutreffenden Urteilen, dass die Hauptfigur sich in Coppolas Film entweder so gut wie gar nicht oder nur auf das für sie prädestinierte Charakterprofil einer »spoiled rich woman with no sense of how the world worked outside her palace«²⁴ hin entwickle, gesteht die Regisseurin Marie Antoinette durchaus mehr an Komplexität zu. Das passt im Übrigen auch zu der literarischen Vorlage, auf der Coppolas Film basiert, Antonia Frasers Buch von 2001, *Marie Antoinette. The Journey*, in dem die Verfasserin im Vorwort den gewählten Untertitel erklärt. Es sei ihr, so Fraser, in dem Buch darum gegangen, die zweifache Reise darzulegen, welche die von ihr portraitierte Figur zurückgelegt habe, nämlich einmal eine wichtige politische Reise, bei der Marie Antoinette als von Österreich entsandte Botschafterin in dem ihr feindlich gesonnenen Umfeld Frankreichs habe agieren müssen sowie zum anderen die persönliche Reise ihrer Entwicklung »from the inadequate fourteen-year-old bride to a very different mature woman, twenty odd years later.«²⁵ Da es just dieser Ansatz gewesen sein soll, Marie Antoinette entgegen allen sonst üblichen negativen Sichtweisen menschlich zu sehen, zu verstehen und darzustellen, der Sofia Coppola davon überzeugte, in Frasers Buch die geeignete Vorlage für ihren Film gefunden zu haben, würde es verwundern, wenn die Regisseurin ihrer Hauptfigur diese von der Autorin eigens zuerkannten Entwicklungen verweigern würde. Und in der Tat, schaut man sich die visuelle, narrative und musikalische Struktur des Films genauer an, lassen sich solche Entwicklungen beobachten.

Alles beginnt zunächst einmal bei den äußeren Veränderungen, denen Marie Antoinette unterworfen wird: Nach der »Übergabe« der österreichischen Prinzessin an Frankreich (ein Moment, der Coppola endgültig hinsichtlich der Eignung von Frasers Buch als Vorlage überzeugt haben soll)²⁶ wird die ihr auferlegte strenge Etikette optisch

24 So Saxena 2018 (Anm. 4): »In the end, Marie Antoinette becomes what she was always going to become: a spoiled rich woman with no sense of how the world worked outside her palace. She could have done some things differently to become someone else. Then again, when the only thing she is ever offered is more, who could blame her for wanting it?«

25 Antonia Fraser, *Marie Antoinette. The Journey*, London 2001, S. xvii.

26 Vgl. den Bericht von Antonia Fraser selbst in »Sofia's Choice«, in: *Vanity Fair*, November 2006, URL: <https://www.vanityfair.com/news/2006/11/fraser200611> [letzter Zugriff: 01.10.2018]: »I learned later that Eleanor Coppola, Sofia's mother, had suggested my book as a source; later still I discovered (...) that it had been the famous »handover« episode which convinced Sofia.« Zu der von Coppola streckenweise sehr genau befolgten Schilderung des Moments der »Übergabe« bei Kehl am Rhein in Frasers Buch, vgl. Fraser 2001 (Anm. 25), S. 70–74.

nicht nur anhand ihres Erscheinungsbildes deutlich gemacht: Zwar ist sie in Österreich wie in Frankreich in ein helles Blau gekleidet, aber die französische Hoftracht wirkt sehr viel inszenatorischer, schmuck- und würdevoller zugleich, wozu auch passt, dass Marie Antoinette ihre Haare zu Hause offen und herabfallend tragen durfte (Abb. 1a), während sie nun streng hochfrisiert und von einem Dreispitz bekrönt werden (Abb. 1b). Coppola betont die hinter dieser Ausstattung waltende Strenge zusätzlich dadurch, dass sie Marie Antoinette nun bei symmetrisch angelegten Raumtableaus streng in der Mitte platziert (Abb. 1b–d), wo sie zuvor in Österreich in analogen Kontexten stets leicht aus der Mittelachse heraus verschoben agierte (Abb. 1a). Und ist sie am heimatischen Hof von vielfältigen Formen in warmen Goldtönen umgeben (Abb. 1a), so umgibt sie in Versailles oft eine monotone, sandfarbene, in ihrer Größe und Massigkeit erdrückend wirkende Steinarchitektur (Abb. 1 c-d).

In Versailles angekommen, sieht sich Marie Antoinette zudem den ihr »ridiculous«²⁷ erscheinenden Ritualen und Zeremoniellen, insbesondere beim morgendlichen »Lever«, bei den Mahlzeiten sowie bei den Gottesdiensten unterworfen, in die sie sich zunächst ergibt, gegen deren gestrenge Etikette sie dann jedoch zunehmend durch impertinente Mimik und Gestik zu opponieren beginnt. An anderer Stelle bricht sie vorgegebene Verhaltensregeln schließlich und reißt damit sogar die sich sonst strikt an die Regeln haltende Hofgesellschaft mit sich, etwa, wenn sie begeistert bei einer Operndarbietung bei Hofe applaudiert, obgleich dies, wie ihr gleich erklärt wird, zu solchen Anlässen nicht statthaft ist.²⁸ Sie klatscht dennoch weiter und fordert ihre Umgebung – »Clap, clap!« – auf, es ihr gleichzutun, worauf diese nach kurzem Zögern zunehmend angetan in ihren Applaus einstimmt. Dieser scheint dann auch immer weniger den Akteuren auf der Opernbühne als vielmehr Marie Antoinette zu gelten, welche die ihr ansonsten eher feindlich gesonnene Versailler Hofgesellschaft hier einmal für sich einzunehmen weiß.²⁹

Der Szene vorangegangen ist jedoch eine Sequenz, in der sich die junge Prinzessin insofern schon einmal gegen die Etikette aufgelehnt hat, als sie – anstatt sich über die aktuellen politischen Ereignisse zu informieren – gemeinsam mit einer Freundin Fächer, Schuhe, Federn, Kleider und Stoffe einkauft.³⁰ Dies ist sozusagen der Vorklang

27 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:24:22.

28 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:47:42.

29 Auf diese Szene antwortet gegen Ende des Films (1:39:07) ein Moment, als eine ältere, vom Tod ihrer Mutter und eines Kindes gezeichnete und mittlerweile u. a. als verschwendungssüchtige »Queen of Debt!« (1:38:00, vgl. Abb. 3b) verschriene Marie Antoinette wieder in der Oper applaudiert, nun aber nur auf eisige und sie isolierende Stille seitens des Hofpublikums trifft.

30 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:42:13–0.43:41.



1a–d. Die unterschiedlichen ›Zurichtungen‹ und räumlichen Rahmungen der Marie Antoinette in Sofia Coppolas Film *Marie Antoinette* (2006)

für die dann etwa zehn Minuten später einsetzende, von Popmusik dominierte Szenenfolge, in der Marie Antoinette, nun noch rauschhafter als zuvor, Einkäufe tätigt und luxuriösem Essen, Getränken und Glücksspiel frönt.³¹ So, wie die erste Einkaufssequenz als durch die sichtbare Frustration der jungen Frau angesichts der eintönigen Zeremonien und ihrer freudlosen Ehe motiviert gezeigt wird, ist es nun die Demütigung durch den Umstand, dass sich der Bruder ihres Mannes noch vor diesem als stolzer Vater eines Sohnes rühmen kann, womit der von Marie Antoinette erwartete, aber zunächst ausbleibende Thronfolger noch deutlicher im allgemeinen Bewusstsein des Hofes präsent wird: Auf dem Weg von einem Besuch bei der frischgebackenen Mutter zurück in ihre Gemächer muss Marie Antoinette erst einen Spießrutenlauf verächtlicher Kommentare hinsichtlich ihrer Fruchtbarkeit (»She is barren. What do you expect?«), ihrer defekten Sexualität (»I hear she is frigid«) und gezischter vorwurfsvoller Fragen (»When will you give us an heir?«) absolvieren, ehe sie, in ihrem Zimmer angekommen, weinend zusammenbricht.³²

31 Die beiden Szenen werden auch durch das Moment der sich jeweils an den aufgetischten Speisen ungehindert labenden Schoßhunden miteinander verbunden – vgl. Coppola 2007 (Anm. 14): 0:42:38 für die Szene mit dem ersten und 0:53:37 für die Szene mit dem zweiten Hund.

32 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:52:16–0:53:17.

Die folgende Szene muss, wie die vorangegangene Einkaufsszene, als Kompensation für die erlittenen Qualen verstanden werden – nur sind Letztere angesichts der zugefügten Demütigungen nun entsprechend größer, so dass auch die Gegenreaktion darauf umfassender ausfallen muss. Sie besteht in jener mit Bow Wow Wows *I Want Candy* unterlegten Einkaufs-, Spiel- und Genussorgie, deren Elemente – zum Beispiel die Converse-Turnschuhe, die Massen an verschlungenen Kuchen und Süßigkeiten, die Ströme an Champagner sowie vor allem: die dazu erklingende, durch die Dominanz der Schlagzeugsektion und deren synkopierten, treibenden Bo-Diddley-Beat³³ Wildheit und Entfesselung signalisierende Pop-Musik³⁴ – das allgemeine Bild von Coppolas Film prägen.³⁵ Wie jedoch deutlich wird, darf die Sequenz nicht aus ihrem Kontext gerissen werden, zumal sie selbst auch nur Teil einer sehr fein und geschickt komponierten Sektion des Filmes ist, in der Transgressionen als ein Versuch Marie Antoinettes gezeigt werden, mit der freudlosen Situation am Versailler Hof zurecht zu kommen, indem sie dessen Mittel zur Schaffung möglicher Genüsse ausschöpft.

Popmusik spielt dabei auf unterschiedliche Weise eine Rolle – schon zuvor ist im Film entsprechende Musik erkungen: Gleich die Vorspannsequenz wird von dem Stück *Natural's Not It* der britischen Post-Punk-Band Gang of Four begleitet, wobei die ersten Zeilen von dessen konsumkritischem Text »The problem of leisure/What to do for pleasure/Ideal love a new purchase/A market of the senses« wie ein Motto des ganzen Films gelesen werden können: Nicht umsonst erscheint zu den wiederholten Zeilen »The problem of leisure/What to do for pleasure« mit dem ersten Filmbild eine

33 Tatsächlich entwickelte sich der im Original von der US-amerikanischen Band The Strangeloves eingespielte Song *I Want Candy* aus einer Coverversion des 10 Jahre zuvor von dem Rock 'n' Roll- und Bluesmusiker Bo Diddley vorgelegten, ebenfalls *Bo Diddley* benannten Songs heraus. Mit Hilfe des Songschreibers Bert Berns wurde dann zwar ein wenig an einigen Melodieverläufen und vor allem am Text gearbeitet, um *I Want Candy* zu einem eigenständigen Stück zu machen – die Ähnlichkeiten zwischen beiden Stücken, alleine schon in rhythmischer Hinsicht, sind jedoch nach wie vor offensichtlich. Vgl. dazu die von Carl Wiser gegründete und seit 1999 online gestellte Datenbank *Songfacts* mit Hintergrundinformationen zu Songs, URL: <https://www.songfacts.com/facts/the-strangeloves/i-want-candy> [letzter Zugriff: 16. 11. 2018].

34 Der Bo-Diddley-Beat kann als eines der häufigsten Rhythmusmuster der afro-kubanischen Musik bis in die Musiktraditionen von Subsahara-Afrika zurückverfolgt werden – vgl. dazu David Peñalosa, *The Clave Matrix; Afro-Cuban Rhythm. Its Principles and African Origins*, Redway, CA 2010. Wohl nicht zufällig zierte das Cover der von den Strangeloves veröffentlichten Single ein Foto der Bandmitglieder, auf dem sie nicht nur je eine kleine, afrikanisch anmutende Trommel halten, sondern auch um ein ebensolches, zentral platziertes Instrument herum stehen.

35 Vgl. dazu auch Engell 2013 (Anm. 15), S. 57, der von dieser Sequenz als »der wohl berühmtesten des gesamten Films« schreibt.

Aufnahme, die uns gewissermaßen die zum Negativklischee geronnene Karikatur des klassischen Marie-Antoinette-Verständnisses zeigt: Lasziv zwischen zwei Tischen mit pinkfarbenen Torten lagert die ganz in Weiß gekleidete Herrscherin auf einer Chaise-longue und lässt sich von einer Bediensteten pinkfarbene Schuhe anziehen, während sie gelangweilt von einer der um sie aufgestellten Kuchen nascht und dem sie beobachtenden Kameraauge selbstbewusst einen indigniert-amüsierten Blick zuwirft.³⁶ Die nachfolgenden Stücke, wie das die vollendete »Übergabe« Marie Antoinettes und die Ankunft bei ihrem künftigen Ehemann begleitende Musikstück *The Melody of a Fallen Tree* der amerikanischen Post-Rock-Band *Windsor of Derby*³⁷ oder das als Untermalung einer Badeszene sowie der ersten Einkaufssequenz gespielte Stück *Keen On Boys* der schwedischen Indie-Pop-Band The Radio Dept.³⁸, wurden nicht nur eigens für den Film eingespielt, waren dem Publikum also vorher nicht bekannt,³⁹ sondern werden auch sehr dezent als Hintergrundmusik eingesetzt.

Ganz anders verhält sich dies hingegen mit der dezidiert von bekannter Popmusik geprägten Sektion des Films, die von den erwähnten Transgressionen handelt: Zum Auftakt⁴⁰ erklingt ein von dem amerikanischen Sänger, Gitarristen und Musikproduzenten Kevin Shields für den Film gefertigtes Remix des Stücks *I Want Candy* der britischen New-Wave-Band Bow Wow Wow aus dem Jahr 1982. Da es sich hierbei um die Coverversion eines 1965 ursprünglich von der amerikanischen Studioformation The Strangeloves eingespielten Songs handelt, überlagern sich mit der im Film gespielten Interpretation – ähnlich wie in Coppolas ganzem Film – verschiedene Zeitebenen (1965, 1982 und 2006). Der Musik wird dabei eine solche Dominanz und Kraft zugemessen, dass die Filmbilder hier – im Unterschied zum Rest des Films – im Rhythmus der Musik geschnitten sind.⁴¹

36 Vgl. bezüglich der Songauswahl für den Vorspann das Urteil von Scott 2006 (Anm. 7): »The first lines invoke »the problem of leisure/What to do for pleasure,« one of the chief problems the title character will face. And the name of the song is »Natural Is Not in It,« a fitting motto for a film that conjures a world of pure and extravagant artifice.«

37 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:7:45–0:11:40.

38 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:41:45–0:43:01.

39 Im Gegenteil wurden z. B. The Radio Dept. erst durch die für den Soundtrack eingespielten Stücke *Keen On Boys*, *Pulling Our Weight*, *I Don't Like It Like This* weiteren Kreisen bekannt.

40 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:53:19.

41 Auch dies hat natürlich zu der bereits zitierten Wahrnehmung von Coppolas Film als »plays like a pop video«, siehe Anm. 19, geführt.

Der 1982 von der damals 16-jährigen Sängerin Annabella Lwin intonierte Text, dessen Refrain »I Want Candy« sich tatsächlich weniger auf die erwähnte Süßigkeit als vielmehr auf einen in der ersten Liedzeile erwähnten »guy who's tough but sweet« bezieht, passt dennoch zu der rasch geschnittenen Abfolge an servierten Süßigkeiten, da Marie Antoinette all diese Konsum- und Spielvergünstigungen ja protest- und trotzhafte als Kompensation für die ihr vorenthaltene eheliche Liebe und Wertschätzung sucht. An die zweieinhalbminütige und damit den ganzen Song ausspielende Sequenz schließt sich nur wenige Sekunden später das zweite bekannte Stück an, das dieses Mal sogar einen Übergang von Hintergrund- zu diegetischer Musik schafft. Denn der Song *Hong Kong Garden* der englischen Post-Punk- und Dark-Wave-Rockband Siouxsie and The Banshees aus dem Jahr 1978 begleitet in Form eines eigens für den Film geschriebenen (und die das Original, passend zum Liedtitel, eröffnende, fernöstlich anmutende Xylophon-Einleitung ersetzenden) Streicher-Intros zunächst die Ankunft der sich insgeheim aus Versailles auf einen Pariser Maskenball fortstehenden königlichen Gesellschaft um Marie Antoinette am Ort des Festes. In der Folge wird dabei der Eindruck vermittelt, dass die sodann erklingende und ebenfalls fast ganz ausgespielte Originalversion zum Tanzvergnügen der Gäste gespielt wird.⁴² Daran schließt – ebenfalls deutlich als diegetische Hintergrundmusik abgemischt – der Song *Aphrodisiac*, wiederum von Bow Wow Wow, aus dem Jahre 1983 an, auf den kurz darauf⁴³ mit *Fools Rush in (Where Angels Fear to Tread)* ein weiteres Stück von Bow Wow Wow folgt. Begleitet *Aphrodisiac* – angesichts des Titels wenig interpretationsbedürftig – das erste Aufeinandertreffen von Marie Antoinette und ihrem späteren Liebhaber Graf Fersen während des Festes, so fungiert *Fools Rush In*, nun als extradiegetische Musik die frühmorgendliche Rückfahrt zum Hof begleitend, als Deutung der sich ankündigenden Liebesgeschichte zwischen den beiden.⁴⁴

Mit der Ankunft am königlichen Hof, wo die Gesellschaft von der Nachricht der schweren Erkrankung des Königs überrascht wird, endet diese Sektion des Films,⁴⁵ die sich durch die Prägnanz der sie begleitenden und z. T. rhythmisierenden Musik von den übrigen Teilen des Films abhebt. Sie steht – nicht zufällig fast in dessen Mitte

42 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:56:20–0:58:58.

43 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:01:00.

44 Bei dem Titel handelt es sich um ein Zitat aus Alexander Popes Gedicht *An Essay on Criticism* von 1711. In dem Liedtext von Bow Wow Wow heißt es, passend zu der sich zwischen Marie Antoinette und Graf Fersen anbahnenden Affäre: »Though I see the danger there/If there's a chance for me/Then I don't care«.

45 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:02:16.

positioniert⁴⁶ – für eine ihre spätere Wahrnehmung prägende Etappe im Leben der Marie Antoinette am Hof von Versailles, die mit der Krankheit und dem kurz darauffolgenden Tod des Königs endet. In diesem Lebensabschnitt hatte die Dauphine versucht, den Frustrationen des Hofes mit ausgleichenden Vergnügungen zu begegnen. Indem sie nun durch die Krönung ihres Mannes zur Königin wird, ist zugleich eine weitere Veränderung in ihrem Leben markiert, denn mit der Herrscherwürde ist dem Paar eine Verantwortung auferlegt, dem es sich nicht gewachsen fühlt: »Dear God, guide us and protect us. We are too young to reign«, betet Louis XVI,⁴⁷ als sie vom Tod Louis' XV erfahren. Bei diesem Gebet wie auch bei der Krönung schaut Marie Antoinette in nervöser Trauer vor sich hin, weil sie wohl ahnt, dass damit die Zeiten unbeschwerten Genusses vorbei sind.⁴⁸ Diese Veränderung wird auch dadurch verdeutlicht, dass Popmusik nun nur noch ausschnitthaft und nicht mehr, wie in der vorangegangenen Sequenz, in großer Verdichtung, sondern vereinzelt erklingt.⁴⁹

Marie Antoinette wird in der Folge gezeigt, wie sie im »Weiler der Königin« (»Hameau de la Reine«), einem im Schlosspark von Versailles auf ihren Wunsch hin angelegten künstlichen Dorf mit ihrer in der Zwischenzeit geborenen Tochter spielt und

46 Coppolas Film ist insgesamt ca. 117 Minuten lang; zieht man den ca. 7 Minuten währenden Abspann als nicht integral zur Filmhandlung dazu zählend ab, so kommt die in der 53. Minute beginnende und ca. neun Minuten dauernde Popmusik-Sequenz ziemlich in der Mitte der insgesamt 110 Filmminuten zu liegen.

47 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:04:13.

48 Es gibt im Anschluss an die Krönungsszene eine Sequenz (1:05:21–1:08:48), welche die Geburtstagsfeier Marie Antoinettes zeigt, und die in mancherlei Hinsicht Parallelen zu der von Popmusik geprägten Genuss-Sequenz aufweist: Wieder rollen Würfel und Jetons wechseln die Besitzer, Champagner fließt und es wird gegessen – allerdings handelt es sich nun um eine durch den Anlass, den 18. Geburtstag der Königin, offiziell sanktionierte Festivität, der also kein Moment der Transgression innewohnt, wie auch daran deutlich wird, dass Marie Antoinette hier nicht allein mit ihren Freundinnen dem Luxus frönt, sondern im Beisein des Hofes. Begleitet werden die Szenen von der instrumentalen Anfangssequenz des Songs *Ceremony* der Band New Order von 2002, die eigentlich nur etwas über eine Minute lang ist, für den Film aber durch Wiederholungen auf über drei Minuten gelängt wurde.

49 Siehe die vorangegangene Fußnote sowie die nachfolgenden Momente, wie z. B. die Szenen mit Marie Antoinette und Graf Fersen – Coppola 2007 (Anm. 14): 1:29:20–1:30:04 –, wo ein kurzer Ausschnitt aus dem Stück *Kings of the Wild Frontier* von Adam & The Ants aus dem Jahr 1980 erklingt, das – passend zum Titel – mit seinem von zwei Trommlern vollführten Burundi-Beat an die Percussion von *I Want Candy* erinnert: Wird dort von dem begehrten »guy who's tough but sweet« gesungen, so genießt Marie Antoinette nun die sexuelle Begegnung mit dem jungen Mann. Dazu passen auch die intonierten Lyrics, die einen Widerspruch zwischen zähmender zivilisatorischer Oberfläche und darunter lauernder Wildheit andeuten: »I feel beneath the white/There is a redskin suffering/From centuries of taming«.



2 a–c. Das Vorbild der im Film gezeigten Portraits von Marie Antoinette mit ihren Kindern:

a) Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Marie Antoinette mit den Kindern Marie-Therese-Charlotte, Louis-Charles und Louis-Joseph-Xavier-François*, Öl auf Leinwand, 275 x 215 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, 1787

b) und c): Die von der amerikanischen Künstlerin Jenna Gribbon für den Film gemalten Interpretationen: b) Marie Antoinette mit ihren Kindern Marie-Therese-Charlotte, Marie-Sophie-Helene-Beatrice und Louis-Joseph-Xavier-François; c) Marie Antoinette mit ihren Kindern Marie-Therese-Charlotte und Louis-Joseph-Xavier-François



3 a–d. Das Vorbild der im Film gezeigten Portraits der Marie Antoinette, in die ihre Verschwendungssucht anklagende Kommentare eingetragen sind:

a) Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait Marie Antoinette »à la Rose«*, Öl auf Leinwand, 130 x 87 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, 1783

b)–d) Die von der amerikanischen Künstlerin Jenna Gribbon für den Film gemalten Interpretationen

Freundinnen empfängt, denen sie dort auch aus Jean-Jacques Rousseaus *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* von 1755 vorliest.⁵⁰ Auch wenn damit keineswegs suggeriert werden soll, dass die Königin sich nun ernsthaft mit für die damalige Zeit als kühn angesehenen Philosophien auseinandersetzt, so ist dies doch ersichtlich nicht mehr die gleiche Frau, die sich knappe dreißig Filmminuten zuvor noch in hemmungslose Vergnügungen gestürzt hat. Dies wird auch bestätigt durch ihre etwas später gezeigte Reaktion auf die Nachricht, dass das Leben für die französische Bevölkerung, unter anderem wegen der Brotknappheit, beschwerlicher werde. Sie befiehlt daraufhin, dass der Hofjuwelier keine weiteren Diamanten mehr schicken solle, damit der König mehr finanziellen Spielraum zur Unterstützung des Volkes habe.⁵¹

Adaptionen tatsächlicher Portraits Marie Antoinettes (darunter die von Élisabeth Louise Vigée Le Brun gemalten Bilder: Abb. 2a und Abb. 3a) werden kurz darauf in einer Montage gezeigt, um nicht nur die innere Reifung Marie Antoinettes angesichts der Erfahrungen mit dem Tod ihrer Mutter sowie ihrer Tochter Marie-Sophie-Helene-Beatrice anzudeuten (vgl. Abb. 2b–c),⁵² sondern auch, um zu demonstrieren, dass die

50 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:21:10.

51 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:35:35–1:36:00. Zuvor hatte sie, als deutlich wurde, dass sie wegen ihrer exzessiven Geldausgaben keine Mittel mehr für ihre Wohltätigkeitsspenden hat, einfach auf das Geld ihres Mannes verwiesen, um dennoch die Baumbepflanzung des Parks umsetzen (und sich weiterhin teure Perücken kaufen) zu können; vgl. Coppola 2007 (Anm. 14): 1:11:05–1:11:21.

52 In einer Szene (1:37:46) sieht man eine Malerin, die Marie Antoinette und ihre Kinder Marie-Therese-Charlotte und Louis-Joseph-Xavier-François im Freien portraitiert. Obgleich damit wohl Vigée Le Brun gemeint sein soll, stammt das (im Film gespiegelte) Vorbild für das auf der Staffelei zu sehende Gemälde von dem schwedischen Künstler Adolf Ulrik Wertmüller, der 1785 Marie Antoinette bei einem Spaziergang im Park des Trianon mit ihren beiden Kindern darstellte (Stockholm, Nationalmuseum). Zu dem Gemälde vgl. Gunnar W. Lundberg, *Le peintre suédois de Marie-Antoinette. Adolf Ulrik Wertmüller à Bordeaux. 1788–1790*, Bordeaux 1970, S. 9. Tatsächlich von Élisabeth Louise Vigée Le Brun stammt hingegen das Vorbild (Abb. 2a) für zwei weitere, ebenfalls im Film gezeigte Bilder, welche die Königin einmal (1:39:40) mit drei Kindern zeigt (gemeint sind wohl Marie-Therese-Charlotte, Marie-Sophie-Helene-Beatrice und Louis-Joseph-Xavier-François: Abb. 2b), einmal hingegen (1:40:14) nur mit zwei Kindern, damit den Tod von Marie-Sophie-Helene-Beatrice 1786 andeutend (Abb. 2c). Das reale Vorbild (Abb. 2a) befindet sich heute im Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon und stammt von 1787. Allerdings zeigt es die drei Kinder Marie-Therese-Charlotte, Louis-Charles und Louis-Joseph-Xavier-François, während die leere Wiege auf die im Jahr zuvor verstorbene Marie-Sophie-Helene-Beatrice hinweisen soll. Für den Film nahm man einfach Louis-Charles, spiegelte ihn und setzte ihn in dem ersten Bild (Abb. 2b) als Marie-Sophie-Helene-Beatrice in die Wiege (1:39:40: Abb. 2b), um mit dem Folgebild (1:40:14: Abb. 2c) deren inzwischen erfolgten Tod anzudeuten. Zu dem Gemälde Vigée Le Brun vgl. *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, hg. von Joseph Baillio und Xavier Salmon, Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais, Galeries nationales/New York, The Metropolitan Museum/Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada 2015–2016, Paris 2015, S. 158, Kat. 49. Die im Film zu sehenden Gemälde



4. Gegen Ende des Films zeigt Marie Antoinette mit einer demonstrativen Geste Demut gegenüber dem aufbegehrenden Volk

Königin – trotz ihrer zuvor geäußerten, ansatzweisen Rücksicht – im Volk weiterhin als »Queen of Debt« angesehen wird, die man mit den Worten »Beware of Deficit« warnen und kritisieren muss: »Spending France into Ruin!« (Abb. 3b–d).⁵³

In den letzten Minuten des Films kommt es dann sogar zu einer direkten Konfrontation zwischen der Königin und dem aufgebrachten Volk, wenn dieses mit Fackeln in der Hand vor das nächtliche Schloss stürmt und Marie Antoinette – im Unterschied zu ihrem sich nicht zeigenden Mann – den Protestierenden auf dem Balkon gegenübertritt. Anders als erwartet, gelingt es ihr für einen kurzen Augenblick sogar, das erzürnte Volk verstummen zu lassen, indem sie sich mit Kopf und Armen in einer eigenwilligen Demutsgeste vornüber auf das Geländer legt und so einen Moment verharrt (Abb. 4).

wurden bei der amerikanischen Malerin Jenna Gribbon in Auftrag gegeben, die in einem (undatierten) Interview der amerikanischen Filmproduktionsfirma »Rock the Tribes« über ihre Arbeit spricht: URL: <http://rockthetribes.com/interviewing-icons-and-friends/jenna-gribbon/> [letzter Zugriff: 26.01.2019].

53 Vgl. Marie Antoinette: 1:37:57: »Beware of Deficit«, 1:38:00: »Queen of Debt« und 1:38:02: »Spending France into Ruin!« Das Vorbild für dieses ebenfalls von Jenna Gribbon für den Film ausgeführte Portrait, auf dem die Worte wie auf die Leinwand geklebt bzw. wie in eine durch Entfernen der Malschicht entstandene Fehlstelle hineingeschrieben wirken (Abb. 3b–c), ist ein weiteres Gemälde von Vigée Le Brun (Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, 1783; Abb. 3a). Zu dem Bild vgl. Ausst.-Kat. Paris/New York/Ottawa 2015–2016 (Anm. 52), S. 40–43.

Erst, als sie sich wieder erhebt, setzt mit dem erklingenden Kampfruf »À Paris!« das Gebrüll des empörten Volkes erneut ein.⁵⁴

Dass Coppola hiermit zeigen möchte, dass Marie Antoinette gegenüber dem jungen Mädchen, das sie zu Beginn des Films noch war, gereift ist und sie sich von einem Kind über eine Hofdame hin zu einer erwachsenen, vorausschauenden Frau entwickelt hat, wird mit der vorletzten Szene des Films deutlich: Als die königliche Familie zu Beginn ihrer frühmorgendlichen Flucht an den Gärten von Versailles vorbeifährt, fragt Louis seine aus der Kutsche herausblickende Frau, ob sie ihre Allee von Limonenbäumen bewundere. Marie Antoinette spricht die letzten Worte des Films, wenn sie gefasst antwortet: »I'm saying goodbye«, damit andeutend, dass sie sich inzwischen auch von Besitztümern gelöst hat, die ihr zuvor so wichtig waren.⁵⁵

54 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:46:35–1:47:33. In der Vorlage von Fraser 2001 (Anm. 25), S. 352–353 wird der Königin keine derart zentrale Rolle zugeschrieben: Hier zeigt sich zunächst die ganze königliche Familie auf dem Balkon und als Reaktion auf den spürbaren Unwillen des Volkes werden lediglich die Kinder wieder ins Innere gebracht, während es von der auch keine besondere Geste zeigenden Marie Antoinette (S. 353) heißt: »Marie Antoinette, very pale and uncertain whether she was supposed to appear alone [...] nevertheless continued to stand there«.

55 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:49:43. Der Dialog findet in der Vorlage von Fraser 2001 (Anm. 25), S. 353–354 bezeichnenderweise nicht zwischen dem König und seiner Frau, sondern zwischen ihm und seiner Schwester statt und bezieht sich auch nicht auf den Abschied Marie Antoinettes von Versailles, sondern den der gegenüber ihr sechs Jahre älteren Königs-Schwester von ihrem geliebten Montreuil.