

Eric Piltz

Napoléon vu par Yves Simoneau.
Filmische Biographie zwischen Mythos und Geschichte

Mythos, Erinnerung, Film

Am Anfang des Kinos war bereits Napoleon. Der Leinwandpionier Louis Lumière produzierte 1896 unter der Regie von Eugène Promio mit *Signature du traité de Campo Formio* eines der ersten Filmbilder überhaupt.¹ Der erste Spielfilm, der Napoleon zum Thema hatte, wurde 1903 gezeigt.² Bei einer Reihe von bisher ca. 700 Inszenierungen von Napoleon oder Teilen seines Lebens auf der Leinwand lässt sich wohl behaupten, dass kaum ein historischer Stoff so häufig die Vorlage für eine filmische Darstellung geliefert hat.³ Die Begründung des eigentlichen Filmmythos⁴ setzt ein mit dem monumentalen Stummfilm *Napoléon vu par Abel Gance* von 1927, der in seiner ursprünglichen Fassung ca. sechs Stunden betrug und Napoleons Leben von der Kindheit in der Militärschule in Brienne bis zum Italienfeldzug nachzeichnet.⁵ Während Abel

¹ Der Titel bezieht sich auf den Friedensschluss zwischen Frankreich und Österreich vom 17. Oktober 1797.

² Lucien Nonguet (Regie): *L'épopée napoléonienne*, 1903, Drehbuch: Ferdinand Zecca, Produktion: Pathé.

³ Die Zählung stammt von David Chanteranne, Isabelle Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran*. Cinéma et télévision, Paris 2003, S. 159.

⁴ Ursula von Keitz, Der Idealtypus des Monumentalfilms. Napoleon in der Kinetographie, in: Rainer Rother (Hrsg.), *Mythen der Nationen: Völker im Film*, München, Berlin 1998, S. 250-266, hier S. 252.

⁵ Heute ist der Film lediglich in einer von Kevin Brownlow aufwändig rekonstruierten Fassung zu sehen. Zu den Hintergründen der Restaurierung mit zahlreichen Details zu Abel Gance siehe: Kevin Brownlow, *Napoleon. Abel Gance's classic film*, New York 1983. Marc Ferro liest Gances Film als *bonapartistisch und unbewusst präfaschistisch*. Marc Ferro, Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?, in: Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, 17-36, S. 18. Dagegen wäre anzuführen, dass 1927 das biographische Wissen zu Napoleon noch stark hagiographisch, durch Romane, Theaterstücke und Erinnerungsliteratur von Zeitzeugen geprägt war, und eine im modernen Sinne wissenschaftliche Biographie, die auch eine deutsche Neuauflage rechtfertigt, erst 1935 erschien mit Georges Lefebvre,

Gance Filmgeschichte geschrieben hat, widmen sich trotz gewachsener Aufmerksamkeit für das Verhältnis von Geschichte und Film nach wie vor wenige Analysen der filmischen Charakterisierung historischer Personen und Napoleons im Besonderen.⁶ Zudem bietet die Forschungsliteratur wenig Anhaltspunkte für die Erschließung des filmischen Nachlebens Napoleons. Zum einen liegen eher Arbeiten vor, die summarisch die Filmographie Napoleons aufarbeiten.⁷ Zum anderen beschränken sich Untersuchungen zumeist auf die Meisterwerke der Filmgeschichte, während Erzählmuster, Topoi und Charakterisierungen von Napoleon für einen längeren Zeitraum vornehmlich für die Literatur und die Historiographie untersucht wurden.⁸ Ist der ‚Mythos Napoleon‘ geradezu

Napoleon, hrsg. v. Peter Schöttler, Stuttgart 2003. Siehe Jean Tulard, Napoleon oder Der Mythos des Retters. Eine Biographie. Ungekürzte Ausgabe, Frankfurt/M., Berlin 1982, S. 508; Natalie Petiteau, Napoléon, de la mythologie à l'histoire, Paris 2004, S. 137-144.

⁶ Vgl. Jean Tulard, Le Mythe de Napoléon, Paris 1971, S. 122. Grund dafür ist nicht zuletzt, dass *eine explizit historische Methodik der Filmanalyse* fehlt. Günter Riederer, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse, in: Bernhard Chiari, Matthias Rogg, Wolfgang Schmidt (Hrsg.), Krieg und Militär im Film, München 2003, S. 85-106, hier S. 99; Christian Delage, Vincent Guigueno, L'historien et le film, Paris 2004, S. 25. Von den Widerständen in der französischen Geschichtswissenschaft in den 1960er Jahren, Filme als Untersuchungsgegenstand und Quelle zu verwenden, berichtet Marc Ferro in der Neuauflage seines Klassikers Marc Ferro, Cinéma et histoire, nouvelle édition refondue, Paris 1993, S. 11 f. Zur geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse siehe Martin Gronau, Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion. Reflexionen zu einer geschichtswissenschaftlichen Analyse, in: AEON – Forum für junge Geschichtswissenschaft 1 (2009), S. 18-39, hier S. 23. URL: http://wissens-werk.de/index.php/aeon/article/viewFile/10/pdf_3, (zuletzt am 19.07.2011). Gronau spricht von einer ‚historiologischen‘ Filmanalyse, die die medialen und kommunikationswissenschaftlichen Logiken mitreflektiert.

⁷ Chanteranne, Veyrat-Masson, Napoléon à l'écran (wie Anm. 3); Jean-Pierre Mattei (Hrsg.), Napoléon et le cinéma. Un siècle d'images, Ajaccio 1998; Gérard Gengembre, Napoléon. La vie, la légende, Paris 2001, S. 301-305.

⁸ Barbara Beßlich, Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945, Darmstadt 2007; Hans Schmidt, Napoleon in der deutschen Geschichtsschreibung. Ludwig Litzenburger zum 80. Geburtstag dankbar gewidmet, in: Francia 14 (1986/1987), S. 530-560; Heinz-Otto Sieburg, Napoleon in der deutschen Geschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, 21 (1970), S. 470-486.

ein eigenes und inzwischen sehr umfangreiches Forschungsfeld, bleibt eine eingehendere Analyse des Napoleonbildes im Film seit seinen Anfängen nach wie vor ein Desiderat, das an dieser Stelle auch nur punktuell angegangen werden kann.⁹

Am Beispiel der Verfilmung der Biographie Napoléon Bonapartes (1769-1821) von Yves Simoneau aus dem Jahr 2001 möchte ich daher eine kritische Analyse der darin transportierten Mythen und Napoleonbilder vornehmen.¹⁰ Die internationale Koproduktion für das französische und deutsche Fernsehen (France2 und ZDF) bietet sich nicht nur aufgrund der historischen Vorlage für eine eingehendere Betrachtung an, sondern vor allem, da hier nach dem publikumswirksamen Geschichtsbild einer prägenden europäischen Epoche in der Gegenwart gefragt werden kann.¹¹ Gerade die Ver-

⁹ Gerhard Bauer, *Der große Schatten. Der Mythos Napoleon und sein Einfluß auf cäsaristische Strömungen in Deutschland und Frankreich mit besonderer Berücksichtigung der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen*, Erlangen 1998; Beßlich, *Napoleon-Mythos* (wie Anm. 8); Hans Blumenberg, *Prometheus wird Napoleon, Napoleon Prometheus*, in: ders., *Arbeit am Mythos*, 5. Aufl., Frankfurt/M. 1990, S. 504-566; Ulrich Broich, *Prometheus oder Satan? Zur Mythisierung von Napoleon im Deutschland und England des frühen 19. Jahrhunderts*, in: Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann (Hrsg.), *Komparatistik als Arbeit am Mythos*, Heidelberg 2004, S. 257-273; Sudhir Hazareesingh, *The Legend of Napoleon*. London 2004 (2005); Gengembre, *Napoléon* (wie Anm. 7); Michel Guérin, *Le Mythe de Napoléon*, in: Ekkehard Eggs, Hubertus Fischer (Hrsg.), *Napoleon. Europäische Spiegelungen in Mythos, Geschichte und Karikatur. 6 Vorträge*, Frankfurt/M. 1986, S. 9-31; Petiteau, *Napoléon* (wie Anm. 5); Tulard, *Le Mythe* (wie Anm. 6); ders., *Mythos des Retters* (wie Anm. 5).

¹⁰ Im Folgenden dem Deutschen entsprechend Napoleon.

¹¹ *Napoléon*, Regie: Yves Simoneau, Erstausstrahlung: Frankreich, France2, 7., 8., 14., 21.10.2002. Im Folgenden werden jeweils nur die einzelnen Teile zitiert. Während die Französische Revolution als eigenes Thema seit *Danton* von Andrzej Wajda (Frankreich, Polen, BRD, 1983) nicht mehr auf die große Leinwand projiziert worden ist, scheint die Verfilmbarkeit Napoleons nicht abzureißen. Martin Miersch, *Revolution und Film: „Danton“ von Andrzej Wajda*, in: Astrid Erll, Stephanie Wodjanska (Hrsg.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin, New York 2008, S. 171-205, hier S. 197. Nach Yves Simoneau verfilmte Antoine de Caunes mit *Monsieur N.* (Frankreich, Großbritannien 2003) aufwändig die letzten Jahre auf St. Helena. Eine neuere TV-Filmfiktion ist *Un type dans le genre de Napoléon* (Frankreich 2008, Regie: Emmanuel Murat).

bindung von Fragen zeitgenössischer Rezeption, Erinnerungskultur und Rückgriffen auf tradierte Erzähltopoi und Mythen und Legenden, die sich um Napoleon ranken, ist anhand eines Films, der über das Medium Fernsehen eine große Breitenwirkung erzielt – und diese auch für ein europäisches Publikum anstrebt – besonders vielversprechend.¹² Ein einzelner Film kann jedoch, auch wenn er als Quellenmaterial für das Studium von Wertmustern und Stereotypen¹³ der Entstehungszeit des Films und des gesellschaftlichen Kontextes herangezogen wird, nie pars pro toto stehen oder als unmittelbarer Ausdruck des jeweiligen zeitgenössischen Napoleonbildes in der Gesellschaft.¹⁴ Die multiplen Intentionen und Wirkungen eines Films sind nicht nur schwerlich vollständig zu entschlüsseln, und ein einzelner Film stellt nur eine mögliche Repräsentation des Erzählbaren dar, die zum einen auf innermediale Erzählmuster zurückgreift, also in diesem Fall z.B. auf durch die lange filmische Erzähltradition geprägte Muster und Erwartungen an die physiologische und psychische Gestaltung der Figur Napoleons.¹⁵ Zum anderen ist das in einem Film vermittelte – und

¹² Genaue Angaben zu Einschaltquoten lagen mir nicht vor. Allerdings wären diese für sich genommen ohnehin nur gering aussagekräftig, da Wiederholungen im Fernsehen, Verleih über Videotheken und DVD-Käufe das Publikum im Laufe der Zeit erweitern. Die breitflächigen Bewerbungen von ‚Event-Movies‘ auch bei Fernsehfilmen gleicht Filme wie *Napoleon* eher dem Kinofilm als Ereignis an. In diese Richtung argumentiert auch Antonia Schmid, *Idoltrische Mimesis oder Wölfe im Schafspelz. Möglichkeiten des Spielfilms für Repräsentation des Nationalsozialismus*, in: Swen Steinberg, Stefan Meißner, Daniel Trepsdorf (Hrsg.), *Vergessenes Erinnern. Medien von Erinnerungskultur und kollektivem Gedächtnis*, Berlin 2009, S. 83-103, hier S. 85.

¹³ Gisela Mettele, *Geschichte in bewegten Bildern. Historisches Arbeiten mit Dokumentar- und Spielfilmen*, in: Dieter Hein, Klaus Hildebrand, Andreas Schulz (Hrsg.), *Historie und Leben. Der Historiker als Wissenschaftler und Zeitgenosse. Festschrift für Lothar Gall zum 70. Geburtstag*, München 2006, S. 287-299, hier S. 296.

¹⁴ Die Analyse von Filmen ermöglicht vielmehr *Aussagen über gesellschaftlich gültige Normen, Haltungen und Werte der Zeit, in welcher sie gedreht und aufgeführt wurden*. In: Günther Riederer, *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 96-113, hier S. 99.

¹⁵ Zu innermedialen Erzählmustern: Mettele, *Geschichte* (wie Anm. 13), S. 297 f.

oft genug ambigue – Napoleonbild geprägt von literarischen und historiographischen Vorgaben, deren (implizite und explizite) Verwendung auf eine historisch kontingente Authentifizierung abgestellt sind.¹⁶ In der filmischen Darstellung Napoleons finden unter Reduzierung auf wenige Merkmale Rückgriffe auf bereits etablierte Verfahren der Mythisierung statt, die Napoleon als prototypischen Idealheld des Monumentalkinos ausstellen.¹⁷

Unter Mythen verstehe ich folglich mit Wulf Wülfing textlich oder ikonisch fixierte Narrationen, *die um bestimmte Figuren der Geschichte (Aktanten) kreisen*, deren Mythisierung durch diskursive Verfahren entstehen.¹⁸ Zentral sind dabei die Selektionsfunktion und die Reduktion *auf bestimmte semantische Merkmale (Mytheme)*.¹⁹ Als Mytheme sollen dementsprechend die biographischen Elemente Napoleons verstanden werden, die in der Nachwelt (Biographik, Romane, Historiographie, Filme) als Schaltstellen in der Charakterisierung der Person fungieren, und dabei sowohl den Charakter überzeitlich anschlussfähig machen als auch dem Nachweis der Historizität der Erzählung dienen. Entscheidend für eine kritische historische Analyse eines Napoleonfilms ist also nicht, ob einzelne Elemente gemessen am Forschungsstand wahr oder falsch sind – dies dient jedoch unabdingbar als Vorwissen und Voraussetzung, um Nuancierungen und Veränderungen, die der Film vornimmt, einschätzen

¹⁶ Authentizität wird hier verstanden als das von den gestalterischen Mitteln und der Charakterisierung der Figuren eines Films getragene und von den Zuschauern zugeschriebene Eigenschaft, die den Film als besonders wahr oder nah an der historischen Wirklichkeit charakterisiert. Zur Frage der Authentizität im Film siehe auch die Einleitung dieses Bandes.

¹⁷ Keitz, Idealheld (wie Anm. 4), S. 250.

¹⁸ Wulf Wülfing, Mythen und Legenden, in: Wolfgang Küttler, u. a. (Hrsg.), *Geschichtsdiskurs*, Bd. 3: Die Epoche der Historisierung, Frankfurt/M. 1997, S. 159-172, hier S. 159. Im Anschluss daran Beßlich, *Napoleon-Mythos* (wie Anm. 8), S. 24. Der Mythos als *erzählte Geschichte*, die sich unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt in einer Anhängerschaft hält, fungiert in den Theorien des 20. Jahrhunderts auch nicht mehr als Gegenstück zur Wissenschaft, vielmehr interessiert die jeweilige Bedeutung und Funktion eines Mythos in einer und für eine Gesellschaft. Robert A. Segal, *Mythos. Eine kleine Einführung*, Stuttgart 2007, S. 11-14.

¹⁹ Beßlich, *Napoleon-Mythos* (wie Anm. 8), S. 25.

zu können, sondern auf welche Mytheme zurückgegriffen wird, um ein Charakterbild der Hauptfigur zu generieren, das durch Anspielungen oder explizite Verweise auf tradierte Erinnerungsmuster an Plausibilität gewinnt.²⁰ Der hier behandelte Film trägt insofern zu einem zeittypischen Napoleonbild bei, als er daran mit seinen bildprägenden Mitteln diskursiven Anteil nimmt, den Diskurs aber ebenso wenig abzubilden vermag.²¹

Der Film Napoleon von Yves Simoneau

Die Vorlage des Films liefert die vierbändige Napoleon-Romanbiographie von Max Gallo.²² Der Autor, in Frankreich ein bekannter und produktiver Verfasser von historischen Romanen und Biographien, legt den Akzent auf die Persönlichkeit Napoleons. Sein erklärtes Ziel ist es, den Menschen Napoleon möglichst umfassend zu zeigen, was dadurch bewerkstelligt wird, dass große Teile des Buches in der ersten Person erzählt werden. Inhaltlich greift er dabei alle Klischees der Legendenbildung weitgehend unreflektiert auf.²³ Gallos Napoleon wirkt als schicksalhafter Held prometheischer Gestalt, der dennoch den Umständen Tribut zollen muss, was dem Roman stark hagiographische Züge verleiht. Dass dies auch Eingang in den Film gefunden hat, wird noch zu zeigen sein. Zumindest hat der außerordentliche Zuschauererfolg des Films einen Rezensenten die Frage stellen lassen, was für ein Bedürfnis hier beim Zuschauer bedient werde: *Ist dieser große Erfolg Ausdruck einer Sehnsucht nach solch einer Erlöserfigur, nach einem Retter von der Insel,*

²⁰ Stephanie Wodjanka, Zur Einleitung: „Was ist ein Mythos“ – Mögliche Antworten auf eine vielleicht falsch gestellte Frage, in: dies., Dietmar Rieger (Hrsg.), Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform, Berlin, New York 2006, S. 1-16, hier S. 5.

²¹ Die mittelfristige mediale Wirkung des Films bei der Generierung eines zeittypischen und auf Wiedererkennungswert orientierten Napoleonbildes lässt sich ablesen an der Abbildung Christian Claviers als Napoleon auf dem Titelblatt der populärwissenschaftlichen Zeitschrift P. M. History von Februar 2010, die nicht dem Film, sondern Napoleon gewidmet war.

²² Max Gallo, Napoléon, 4 Bde., Paris 1997. Auf Deutsch: Max Gallo, Napoleon, 2 Bände, Berlin 2002.

²³ Siehe dazu Petiteau, Napoléon, (wie Anm. 5), S. 187 f.

*der uns aus Stagnation, Blockade führen und von der Mediokrität des politischen Personals befreien möge?*²⁴ Die Frage nach der Bedürfnisorientierung einer Heldengeschichte ist letztlich die nach deren Funktion in der heutigen Gesellschaft²⁵ und dem darin eingelagerten *kulturelle[n] Identifikationsbedürfnis*.²⁶ Auch andere Besprechungen des Films gehen in diese Richtung. Für die ZEIT ist der Film im historischen Sinne, einen Napoleon im heutigen Europa zu zeigen, geradezu verlogen. Europa und die gemeinsame Finanzierung durch KirchMedia und GMT im Auftrag von France2 und ZDF böten die Hintergrundfolie, vor der sich das Napoleon-Bild entfalte. Dieser erscheine nicht als Despot und Blutsäufer, sondern *als Weltmann, elegant und gewitzt, mit einem Lächeln, so verbindlich, weise und spitzbübisch, dass man ihm die Regierung von ganz Europa unbedingt ans Herz legen möchte*.²⁷ Die Wahl der Autoren sei somit für die bonapartistische Legende ausgefallen, so eine Stimme im *Nouvel Observateur*²⁸ und stimmt dabei mit dem britischen *The Independent*

²⁴ Nils Minkmar, *Heute ein Kaiser. Warum schauen eigentlich alle Napoleon? Aus Sehnsucht nach dem starken Mann? Oder um die Schrecken der Vergangenheit zu bannen?*, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Ausgabe 2, 12.01.2003, S. 17. Mag dies im französischen politischen Diskurs für einzelne Akteure zu bejahen sein, so sieht Minkmar doch eher bei den Zuschauern den Wunsch, *die Erinnerung und die Erfahrung zu beschwören und im Grusel zu bannen, um große Gedanken über Liebe und Krieg zu hören und die Friedlichkeit der Zeit umso besser zu genießen, je mehr sich das Drama Napoleons entfaltet und das ungarische Kunstblut fließt*. In: Ebd.

²⁵ Die gegenwärtige Bedeutung Napoleons in der Erinnerungskultur verdeutlicht eine Meinungsumfrage aus dem Jahr 2003 in Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Polen und Spanien, bei der Napoleon für das 19. Jahrhundert an erster Stelle stand. Siehe Etienne François, *Nation und Emotion*, in: Bénédicte Savoy (Hrsg.), *Napoleon und Europa. Traum und Trauma*, München u. a. 2010, S. 137-145, hier S. 138.

²⁶ Carola Fey, *Luther zwischen Präformation und „Re-Formation“*, in: Astrid Erll, Stephanie Wodianka (Hrsg.), *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, Berlin, New York 2008, S. 53-75, hier S. 53.

²⁷ Barbara Sichtermann, *Braucht Europa einen Kaiser? Wenn es doch schon damals mit der europäischen Einheit geklappt hätte: Das ZDF zeigte Napoleon nicht als Blutsäufer, sondern als Mann zum Liebhaben*, in: *Die ZEIT*, 4/2003, 16.01.2003, S. 33.

²⁸ Laurent Joffrin im *Nouvel Observateur (TéléObs)*, 3.-9.10.2002, zit. nach Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 148. Sowohl die Romanvorlage als auch das darauf basierende Drehbuch von Didier De-

überein, nach dessen Sichtweise der Film sich klar für die ‚*tragic hero*‘ option entscheide.²⁹ Dieser Bewertung kann grundsätzlich zugestimmt werden, doch bleibt die Frage, wie dies im Einzelnen umgesetzt wird.

Als Voraussetzung für den Erfolg eines Historienfilms wie *Napoleon* und klare Authentifizierungsstrategie lassen sich die historischen Details (Kostüme, Zeiten, Orte etc.) benennen.³⁰ So wurden z. B. die Uniformen von Fachhistorikern als durchgehend authentisch angesehen.³¹ Was noch wichtiger für den Anspruch des Films erscheint, ist die Orientierung auf Details der Biographie und eine möglichst umfassende Erzählung aller Aspekte seines Lebens, einschließlich der Frauen, der Liebe und der Familie anstelle eines einzigen großen Schlachtengemäldes.³² Dabei erfindet er keine neu-

coin hatten hier ihren Einfluss. Politisch gesehen entstammen beide der politischen Linken, der weder Bonapartismus noch Napoleonverehrung nahe liegt. Insofern verstehen sie sich als Konvertiten, die nach eigener Aussage der Faszination Napoleons erlegen sind und ihre vormalige negative Haltung gegenüber einem *Operetten-Diktator* und *Mörder einer Million Franzosen* revidiert haben. Chanteranne, Veyrat-Masson, Napoléon à l'écran (wie Anm. 3), S. 145 f. Die Stigmatisierungen stammen von Didier Decoin.

²⁹ John Lichfield, Vive l'Empereur!, in: The Independent, 15.10.2002, URL: <http://www.independent.co.uk/opinion/commentators/vive-lempereur-614074.html>, (zuletzt am 04.09.2011).

³⁰ Natalie Zemon Davis, „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen ...“: Der Film und die Herausforderung der Authentizität, in: Rother, Bilder (wie Anm. 5), 37-63, hier S. 45. Zu den Mitteln der Authentizitätserzeugung siehe Thomas Scharff, Wann wird es so richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film, in: Mischa Meier, Simona Slanička (Hrsg.), Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion, Köln u. a. 2007, S. 63-83.

³¹ Johannes Willms, Die Lust an der List. Das ZDF zeigt so viel Napoleon wie noch nie – ein fulminantes Werk im Hollywood-Maßstab, in: Süddeutsche Zeitung, 04.01.2003, S. 37.

³² Dies kennzeichnet gleichwohl keine neue filmische Deutung der Person Napoleons, hatten doch zum einen bereits Filme von Sacha Guitry (*Napoleon*, 1955) oder von Abel Gance (*Austerlitz*, 1960) dem privaten Leben breiten Raum eingeräumt. Dazu kommen Verfilmungen, die Kriegsschauplätze gänzlich ausblenden und sich auf die berühmten Affären und Liebschaften Napoleons konzentrieren wie *Désirée* (Regie: Henry Koster, USA 1954). Bereits 1927 bei Abel Gance ist die affektive Beziehung zur Mutter ein zentrales Element der Charakterisierung.

en Bilder, sondern bleibt stilistisch konventionell und fiktionalisiert nicht eine große Geschichte für den Film wie Abel Gance 1927 oder beschreibt die Biographie als Produkt einer gewollten Geschichtsklitterung wie Sacha Guitry.³³ Fiktion ist bei Simoneau gleichsam der nichtintendierte Nebeneffekt bemühter Historizität. Wenn in dem Film dennoch ein *systematischer Anachronismus*³⁴ ausgemacht werden kann, dann wohl darin, dass das transportierte Napoleon-Bild durch sein Oszillieren zwischen Apologetik und allgemeiner Menschlichkeit eine historische Beliebtheit erreicht hat, die mehr mit Film und Fernsehen als mit dem Napoleon der Forschung zu tun hat. Die sehr differenzierte Forschung zu Mythos und selbstinszenierter oder nachträglicher Legendenbildung, zu Repräsentation und fast 200-jähriger Rezeption hat den Film von Simoneau geradezu auf merkwürdige Weise unaffiziert gelassen. Der Film steht damit in der Paradoxie, einerseits kaum für das aufgeklärte und vielseitige Napoleon-Bild seiner Zeit auch in populäreren Medien stehen zu können³⁵, andererseits zeigt womöglich die anachronistisch anmutende – und nur durch die überbordende Produktion kaschierte – Anknüpfung an klassische Erzähltopoi im Napoleonstoff bei klarer national-französischer Fokussierung³⁶ ge-

³³ In *Napoleon* von Sacha Guitry (Italien, Frankreich, 1955) wird die Geschichte von Aufstieg und Fall Napoleons von Talleyrand (gespielt vom Regisseur) erzählt, der demonstrativ subjektive Auslassungen und bewusste Beschönigungen seinerseits kommentiert und den ganzen Film über Kommentare aus dem Off präsent bleibt.

³⁴ Jacques Louvière: À propos du téléfilm „Napoleon“ sur France 2 „Prends l'histoire et tord lui le cou“, in: *Revue du Souvenir Napoléonien*, oct-nov. 2002. Zit. Nach Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 146.

³⁵ Vergleiche die Serie *Napoleon und die Deutschen* (Serienregie: Georg Schieffmann, BRD 2006). Vgl. Eckart Kleßmann, *Napoleon und die Deutschen. Das Buch zur ARD-Fernsehserie*, Berlin 2007. Die Dauerpräsenz in französischen Fernsehdokumentationen bis 2002 wird dokumentiert in Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 187-200.

³⁶ Deutschland kommt als Ereignisraum trotz der Koproduktion mit dem ZDF und der deutschen Schauspieler quasi nicht vor, weder der Rheinbund, das Ende des Alten Reiches noch die nicht minder bedeutende Völkerschlacht bei Leipzig. Letztere wird ohne Nennung des Ortes nur symbolisch angedeutet: Teil 4: 00:15:51-00:18:09.

nau dies: Aufklärung über den Mythos und die Legende führt nicht dazu, dass die Erzählbarkeit des Mythos selbst verschwindet. *Fernsehunterhaltung hingegen lebt im besten Sinne von der adäquaten Umsetzung von Mythen und Legenden.* So formuliert es Napoleon-Biograph Johannes Willms. Und die sei in diesem Fall hervorragend gelungen.³⁷ Der Versuch, das prägende Napoleon-Bild einer Gesellschaft (zu fragen wäre welcher), im ‚Spiegel‘ eines Films zu destillieren, müsste hieran scheitern.³⁸ Im Folgenden werde ich mich daher auf den Film und die darin transportierten Stilisierungen und die Mythen beschränken, die zum einen auf die napoleonische Selbstrepräsentation rekurrieren, zum anderen auf die erst nach 1815 entstandenen Legenden.³⁹ Dies geschieht, indem zunächst prägende Stilmittel herausgestellt werden, die der Film für die Biographie verwendet und ihn in seiner Gesamtwirkung prägen, um anschließend anhand einzelner Szenen narrative Muster des Films kritisch zu reflektieren, mit denen Simoneau in der Verfilmung der Biographie Napoleons ein Charakterbild entwirft.⁴⁰

³⁷ Willms, Die Lust an der List (wie Anm. 31), S. 37. Zur unterschiedlichen medialen Wahrnehmung von Kino- und Fernsehfilmen siehe Knut Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart, Weimar 2007, S. 18 f. u. 191 f.

³⁸ Fernsehen, wenn es wie bei Simoneau auf einem großen historischen Tableau ausgebreitet wird, gestaltet nicht nur Erinnerungskultur mit, es ist auch ein Effekt derselben. Claudia Cippitelli, Fernsehen macht Geschichte, in: dies., Axel Schwanebeck (Hrsg.), Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis, Baden-Baden 2009, 7-10, hier S. 9.

³⁹ Eine Trennung von Mythos und Legende, wie sie Hazareesingh vornimmt, ist für die Filmanalyse schwer zu bewerkstelligen, da von einer Kopräsenz beider Elemente in Buchvorlage, Drehbuch und Film auszugehen ist, die gewissermaßen in actu im filmischen Ergebnis sichtbar werden. Hazareesingh, Legend (wie Anm. 9), S. 4 f.

⁴⁰ Die in der Filmanalyse gängige heuristische Trennung von Filmrealität, Bedingungsrealität, Bezugsrealität und Wirkungsrealität wird in diesem Beitrag analytisch miteinander verwoben. Helmut Korte, Einführung in die historische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch, 3. überarb. u. erw. Aufl., Berlin 2004, S. 23. Die Begriffe werden dabei nicht verwendet, um allzuviel Schematismus in der Analyse zu vermeiden.

Stilmittel des Films

Rahmenerzählung und personaler Zentrismus

Da das Schicksal der Hauptfigur als weitgehend bekannt vorausgesetzt wird, resultiert die Spannung des Films weniger aus dem Was sondern aus dem Wie der Erzählung.⁴¹ Der Film kann daher mit dem Jahr 1818 auf St. Helena beginnen, dem endgültigen Verbannungsort Napoleons seit 1815, wo er 1821 stirbt und für viele die selbstgeschaffene Legende beginnt.⁴² Napoleon erzählt der jungen Betsy Balcombe seine Lebensgeschichte, was es dem Regisseur ermöglicht, konsequent aus der Perspektive des Protagonisten zu erzählen.⁴³ Mit der Rahmenhandlung wird der Zuschauer auf den personalen Zentrismus und eine epische biographische Erzählung von Aufstieg und Fall einer Persönlichkeit eingestellt.⁴⁴ Die lange Spieldauer und die Aufteilung auf vier Teile lässt aber die Rahmenerzählung in den Hintergrund treten, so dass von einer semi-personalen Erzählperspektive gesprochen werden kann. Personal ist sie insofern, als durch die Anfangssequenz klargemacht wird, dass

⁴¹ Der Zuschauer würde wie ein Kundiger des Geschehens behandelt, so Jacques Louvière, in: *Le Monde*, 14.10.2002. Deutlich wird dies gleich zu Beginn des Films, als Napoleon im Salon von Mme Tallien Josephine de Beauharnais kennenlernt und als der Held von Toulon bezeichnet wird, ohne dass dem Unkundigen vermittelt wird, worauf sich dies bezieht. Teil 1: 00:05:16. Gemeint ist die Belagerung und Eroberung der von England gehaltenen Festung von Toulon, an der Napoleons artilleristische Kenntnisse maßgeblichen Anteil hatten.

⁴² Siehe dazu Johannes Willms, *Napoleon. Verbannung und Verklärung*, München 2000. Jean Tulards *Mantra* ist dagegen, dass Napoleon bereits seit seinem Italienfeldzug an seiner eigenen Verklärung gearbeitet hat. Tulard, *Le Mythe* (wie Anm. 6); ders., *Mythos des Retters* (wie Anm. 5).

⁴³ Betsy Balcombe lernte Napoleon kennen, als er auf St. Helena zunächst auf dem Anwesen ihrer Eltern untergebracht wurde und pflegte trotz ihres Alters einen freundschaftlichen Umgang mit ihm.

⁴⁴ Simoneaus Arbeit ist weitgehend ein Film über Napoleon ohne die napoleonische Ära. So die Kritik von Marc Ferro an dem deutschen Film *Der Untergang* (Regie: Oliver Hirschbiegel, Deutschland 2004), als dem vermeintlich authentischsten Nazifilm aller Zeiten, der ein Film über Hitler ohne den Nationalsozialismus sei. Zit. nach: Rainer Wirtz, *Das Authentische und das Historische. Die Dehnbarkeit eines Begriffs*, in: Claudia Cippitelli, Axel Schwanebeck (Hrsg.), *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*, Baden-Baden 2009, 11-26, hier S. 19 f.

Napoleon sein Leben hier selbst erzählt, Auslassungen und mögliche subjektiven Perspektiven also durch diesen erzählerischen Kniff als darauf rückführbar erscheinen. Die Kamera begleitet fast ausschließlich Napoleon und verlässt ihn nur in wenigen Szenen. Semi-personal ist die Perspektive allerdings insofern, als keine weiteren Rück- bzw. Vorblenden auf die Erzählsituation in den Film eingebettet sind. Ein Zuschauer, der nicht alle Teile von Beginn an verfolgen konnte – die zudem über einen Zeitraum von zwei Wochen ausgestrahlt wurden – erhält damit keinen Hinweis darauf, dass hier Napoleon selbst erzählt und damit die Deutung seiner eigenen Handlungen mit beeinflusst.⁴⁵ Dazu kommt, dass der Film die Erzählung nicht als subjektiven Bericht Napoleons inszeniert, Napoleon außerhalb der Rahmenhandlung nicht als Erzähler auftaucht, so dass seine Äußerung gegenüber seiner ZuhörerIn am Ende des Films, einem von der Regie intendierten Fazit gleichkommt: *Erzählen sie bitte allen, dass man über mich falsch geurteilt hat, dass ich kein Ungeheuer bin.*⁴⁶ Er selbst nimmt dabei Bezug auf die mit der Verbannung ausgelöste oder zumindest forcierte Legendenbildung. So habe weniger die Kaiserkrone zu seiner Legende beigetragen, als die Dornenkrone, die ihm England aufs Haupt setzen wolle.⁴⁷ Mit den beiden St. Helena-Sequenzen, die den Film rahmen, aber ihm über die Dauer keine Struktur verleihen, wird zudem an die Mythisierung Napoleons als Prometheus am Felsen angeknüpft.⁴⁸ So zeigt der Film am Ende Napoleon von hinten,

⁴⁵ Vgl. *Napoleon* von Sacha Guitry (wie Anm. 33).

⁴⁶ Teil 4: 1:16:42.

⁴⁷ Teil 4: 1:17:30. Die Verschwörungstheorie einer schleichenden Vergiftung Napoleons, die zur Legendenbildung des Martyriums beigetragen hat, wird von ihm im Film selbst unterstützt. So glaubt er, vom englischen Gouverneur der Insel Hudson Lowe vergiftet zu werden. Teil 4: 1:15:52. Dieses Motiv greift der Film *Monsieur N.* (wie Anm. 11) in einer Art Kriminalstück auf, thematisiert aber offensiv die Unsicherheiten und die Kraft der Einbildung.

⁴⁸ Teil 4: 1:18:58. Zur prometheischen Charakterisierung siehe Wülfing, *Mythen und Legenden* (wie Anm. 18), S. 183 f.; das Kapitel ‚Der verbannte Prometheus‘ bei André Maurois, *Napoleon. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 102-114; Tulard, *Le Mythe* (wie Anm. 6), S. 53-60; Broich, *Prometheus oder Satan* (wie Anm. 9); Blumenberg, *Prometheus wird Napoleon* (wie Anm. 9). Auch Keitz, *Idealheld* (wie Anm. 4), S.

den Blick auf das Meer und die untergehende Sonne gerichtet, eine Szenerie, die stark an Gemälde Caspar David Friedrichs erinnert.⁴⁹

Bilder und Anekdoten

Dies führt zu einem weiteren stilistischen Element des Films: Der Orientierung an bildlichen Vorgaben und dem Abarbeiten von Anekdoten, also bildlichen und historischen Narrativen, die auf einen Erwartungs- und Wiedererkennungseffekt einer tradierten Ikonographie beim Zuschauer zielen.⁵⁰ So rekurriert der Film direkt oder indirekt auf Bilder von Antoine-Jean Gros, Jacques-Louis David oder Paul Delaroche.⁵¹ Es verdiente eine eigene, auch kunsthistorisch fundierte, Untersuchung, um diese Anleihen, die im gesamten Film präsent sind, zu entschlüsseln.⁵² Zwei Beispiele sollen aber den Modus des Transfers von Bildtopoi, die Teil der kulturellen Erinnerung sind, in die filmische Umsetzung illustrieren. Der Besuch Napoleons bei den an der Beulenpest erkrankten

251 f. Dieses Motiv verbindet indirekt filmgeschichtlich auch Abel Gance' ursprüngliches Vorhaben einer Gesamterzählung des Lebens Napoleons mit Simoneau. Aufgrund fehlender Finanzierung verkaufte Gance sein Drehbuch, das die letzten Tage auf St. Helena darstellen sollte an den Austro-Rumänen Lupu Pick, der mit Werner Krauss in der Hauptrolle ein Kammerstück *Napoleon auf Sankt Helena (Der gefangene Kaiser)* (Deutschland 1928/29) inszenierte, das den Kaiser als Opfer und Märtyrer und Idealisten einer paneuropäischen Idee stilisiert.

⁴⁹ Vgl. z.B. die Bilder *Kreidefelsen auf Rügen* (1818), Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten, Winterthur oder *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818), Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

⁵⁰ Vergleichbar mit Esther P. Wipfler, Luthers 95 Thesen im bewegten Bild. Ein Beispiel für die Schriftlichkeit im Film, in: Joachim Ott, Martin Treu (Hrsg.), Luthers Thesenanschlag – Faktum oder Fiktion, Leipzig 2008, S. 173-197.

⁵¹ Einen knappen Einstieg in die Ikonographie und die Strategien im *Bilderhaushalt des Konsuls und Kaisers der Franzosen* bietet Uwe Fleckner, Die Wiedergeburt der Antike aus dem Geist des Empire. Napoleon und die Politik der Bilder, in: Savoy (Hrsg.), Napoleon und Europa (wie Anm. 25), S. 101-115, Zitat auf S. 102.

⁵² Das Bild *Napoleon I. in Fontainebleau, 31. März 1814* von Paul Delaroche von 1845 (Leipzig, Museum der bildenden Künste), das ihn nach mit gesenktem Blick im Sessel sitzend nach der Kapitulation und dem Einzug der Alliierten in Paris zeigt, scheint die Vorlage für die entsprechende Szene geliefert zu haben, die gleichwohl eine andere Einstellung zeigt. Teil 4: 1:06:01.

Soldaten in Jaffa am 11. März 1799 während des Ägyptenfeldzugs wurde mehrfach überliefert und bildlich umgesetzt.⁵³ Am bekanntesten ist das Gemälde *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* von Antoine-Jean Gros (Paris, Musée de Louvre).⁵⁴ Das Zentrum von Gros' Gemälde zeigt Napoleon, wie er – im Bildtopos des Thomaszweifels – die wunde Achselhöhle eines Kranken in einer ostentativen Geste berührt, was gleichsam die thaumaturgische Heilswirkung des Herrschers symbolisiert.⁵⁵ Der Film reproduziert jedoch nicht dieses Gemälde, sondern dynamisiert die Jaffa-Episode, sehr wahrscheinlich im Rückgriff auf den Bericht des Arztes Desgnettes von Napoleons Lazarett-Besuch, der schildert, wie er einen Kranken in die Arme genommen habe.⁵⁶ Napoleon hebt ihn hoch und trägt ihn zu einem Kameraden, der zunächst zurückweicht und bittet ihn, dem Sterbenden von seiner Heimat zu erzählen. Das Ziel Napoleons, damit die Furcht vor der Pest einzudämmen und seine eigene Furchtlosigkeit zu demonstrieren, wird von dem Film eins zu eins übernommen, während der weitere Kontext und die auslösenden Momente, die zu dem demonstrativen Lazarett-Besuch geführt haben (die vorhergehende Erschießung der Einwohner Jaffas und die Vergiftung von etwa 30 seiner

⁵³ Werner Telesko, Napoleon Bonaparte. Der „moderne Held“ und die bildende Kunst 1799-1815, Wien u. a. 1998, S. 194. Im Film Teil 1: 00:41:03. Der Ägypten-Feldzug wird zudem durch die von Napoleon gegenüber Josephine geäußerte Idee zu seiner eigenen Initiative: Teil 1: 00:35:20. Auch erhält die Szene, in der Napoleon mit den Worten *So machen wir es*, vorschlägt, einen Kanal zu bauen, der das Rote Meer mit dem Mittelmeer von Suez aus verbindet, einen anekdotischen Zug, der dessen Ideenreichtum und Weitsicht markiert. Teil 1: 00:37:49.

⁵⁴ Zur Entstehung, Bildtopik und Rezeption des Bildes wie auch Hinweisen zu englischen Gegendarstellungen siehe Telesko, Napoleon Bonaparte (wie Anm. 53), S. 192-205.

⁵⁵ Marc Bloch: Die wundertätigen Könige, München 1998.

⁵⁶ Telesko, Napoleon Bonaparte (wie Anm. 53), S. 194; vgl. Norman Schlenoff, Baron Gros and Napoleon's Egyptian Campaign, in: Essays in Honor of Walter Friedlaender, New York 1965. Eine detaillierte Darstellung des Ägypten-Unternehmens auch unter Bezugnahme auf die arabische-ägyptische Perspektive findet sich bei Juan Cole, Die Schlacht bei den Pyramiden. Napoleon erobert den Orient, Stuttgart 2010.

Soldaten beim Rückzug aus Palästina) ausgeblendet werden.⁵⁷ Der Film wählt also bewusst seit dem 19. Jahrhundert bestehende in Bildern transportierte Mytheme, um erzählerisch einen Bogen von Aufstieg zum Fall Napoleons schlagen zu können.

Ein zweiter Modus des Einsatzes von Bildvorlagen ist die direkte Verwendung bekannter Bilder, die selbst szenisch integriert werden. Der Frieden von Tilsit (7. Juli 1807), der für den Höhepunkt napoleonischer Machtausdehnung und der Dominanz in Kontinentaleuropa steht, wird durch das Treffen des Kaisers mit Zar Alexander auf einem Floß in der Mitte der Memel dargestellt.⁵⁸ Der durch die Handreichung der beiden Staatsoberhäupter symbolisierte Friedensschluss wurde nicht nur den ikonographischen Vorlagen nachempfunden. Es findet durch ein bildtechnisches Einfrieren eine direkte Überblendung in das Bild selbst statt, das der Maler am Ufer anfertigt.⁵⁹ Erzählt wird aber hier keine *'fabrication of Napoleon Bonaparte'*.⁶⁰ Wie auch im zweiten Fall, der Krönung, und dem Gemälde von Jacques-Louis David (siehe dazu weiter unten), werden die Gemälde nicht als Element der Stilisierung und Selbstrepräsentation Napoleons wahrgenommen, sondern wirken durch ihren Zeugencharakter authentifizierend. Indem der Maler als Zeuge eingesetzt wird und der Film die Bildvorlage szenisch umsetzt, beweist er zugleich seine Detailtreue und Authentizität.

⁵⁷ Zudem fungiert die Szene als Reaktion auf die von den Engländern unternommenen Aufrufe zur Desertion. Thematisiert wird in diesem Zusammenhang die Angst unter den Soldaten vor der Pest, was Napoleon zum Besuch des Lazaretts veranlasst und damit ostentativ die Angst besiegt.

⁵⁸ Teil 3: 00:04:59.

⁵⁹ Der Übertrag von Realszene in Bilddarstellung bei Teil 3: 00:06:32. Das Treffen ist mehrfach bildlich verarbeitet und über Kupferstiche verbreitet worden. Eine prominente Version stammt von Adolphe Roehn, *Entrevue de Napoléon Ier et d'Alexandre Ier sur le Niemen. 25 juin 1807*, 1807 (Musée de l'Histoire de France, Versailles).

⁶⁰ Zur (Selbst-)Inszenierung und Bildpolitik eines Herrschers siehe Peter Burke, *The fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992.

Hypertrophie

Emotionalisierung und Rezipientenorientierung auf ein möglichst großes (männliches und weibliches) Fernsehpublikum ist ein weiteres Charakteristikum des Films⁶¹, der damit keine subversive Gegen-Geschichte im Sinne von Marc Ferro anstrebt, sondern mithilfe von Stars und Effekten eher zur filmischen Hypertrophie neigt, die den Zuschauer über mehrere Fernsehabeende bannen soll.⁶² Die mit der Rahmenerzählung ermöglichte Personalisierung kann dabei als Erfolgsrezept bezeichnet werden⁶³, was durchaus der Intention der Produzenten entsprach.⁶⁴ Die Wahl der Schauspieler folgt der Logik des Star- und Effektkinos und verlässt an dieser Stelle auch den selbst erklärten Anspruch auf möglichst große Detailgenauigkeit. John Malkovich als Talleyrand und Gérard Dépardieu als Polizeiminister Fouché, Stars des französischen und internationalen Kinos, haben physisch mit ihren Figuren wenig gemein. Christian Clavier als Napoleon altert zudem erst sichtbar kurz vor seinem Tod.⁶⁵ Und die große Präsenz Coulaincourts als Botschafter und Außenminister, gespielt von Heino Ferch, hat weniger historische Gründe, sondern lässt sich eher auf die Notwendigkeit zurückführen, dem nationalen Proporz der Hauptrollen gerecht zu werden. Diese Feststellungen sollen nicht zu oberflächlicher Kritik verleiten, verdeutlichen jedoch die zwiespältige Logik, die Rezipientenorientierung und Detailtreue mit sich bringen.

⁶¹ Gronau, Geschichts(de)konstruktion (wie Anm. 6), S. 22.

⁶² Vgl. Keitz, Ideaheld (wie Anm. 4), S. 250.

⁶³ Michael Meyen, Senta Pfaff, Rezeption von Geschichte im Fernsehen, in: Media Perspektiven 2/2006, S. 102-106, hier S. 104.

⁶⁴ So äußert sich Produzent Pierre Guérin, dass er weder eine historische Sendung, noch eine Geschichtsstunde im Blick hatte, sondern den Notwendigkeiten des Massenmediums angemessen auf einen möglichst großen Blickwinkel geachtet habe, der möglichst viele Menschen mitnehme. Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 147.

⁶⁵ Die Wahl für Christian Clavier ist insofern konsequent als dieser durch seine vorherigen Rollen als Jacquouille la Fripouille (der Lump) in *Les visiteurs* (Frankreich 1993, Regie: Jean-Marie Poiré), wo er sich als Witzfigur des Mittelalters auszeichnete und als Asterix (2002) den Franzosen schlechthin markiert. Dank an Coralie Zermatten für diesen Hinweis.

Holismus

Der Film ist ein Versuch, das Leben Napoleons vom Beginn seiner militärischen Laufbahn bis zur endgültigen Abdankung und seiner Verbannung auf die englische Pazifikinsel St. Helena möglichst umfassend und von allen Seiten zu beleuchten. Teil dieser holistischen Strategie, die auf ein gemischtes und möglichst breites Fernsehpublikum zielt, ist die Vermenschlichung, indem neben Krieg und Außenpolitik ausführlich von Napoleons Beziehungen zu Joséphine, seinen Mätressen und Liebschaften und zur späteren Kaiserin Marie-Louise wie deren gemeinsamen Sohn erzählt wird.⁶⁶ Während das zivile Leben jenseits von Krieg und Diplomatie auf der einen und Liebe und Familie auf der anderen Seite weitgehend außen vor bleiben, zielt der Film damit auf eine Intimisierung auch in den militärischen-außenpolitischen Episoden, die hinter der Figur und dem Mythos Napoleon den Menschen zeigen soll, dabei aber – wie noch auszuführen sein wird – sich eben jener Mytheme und Narrative bedient, die Identifikation und Wiedererkennungseffekt garantieren.⁶⁷ Von den insgesamt 356 Minuten entfallen lediglich ca. 48 Minuten auf reine Militär- und Kampfszenen.⁶⁸ Die Kriege, die von 1796 bis 1815 geführt werden, finden im Film ausschließlich in Gestalt einzelner Schlachten statt. Die Siege (Austerlitz, Eylau, Jena etc.) sind noch heute zumindest in Paris Teil alltäglicher Erinnerung in Form von Straßen und Metrostationen, ein Reservoir kultureller Erinnerungsorte, das der Film schrittweise abrufte, ohne genaue Zusammenhänge oder Kriegsverläufe zu illustrieren. Die Truppenbewegungen werden durch eine Karte zu

⁶⁶ Musterhaft dafür ist der Satz Napoleons nach der Vermählung mit Josephine de Beauharnais, dass er heute Nacht mit einer Frau schlafe und morgen die Österreicher aus Italien vertreiben werde. Teil 1: 00:17:56.

⁶⁷ Die fast vollständige Ausblendung des zivilstaatlichen Lebens gegenüber der amourösen, diplomatischen oder militärischen Seite, ist wenig überraschend, lassen sich doch die Neustrukturierung der Verwaltung oder der Départements oder die tatsächlichen Veränderungen durch den Code Civil schlechter in Szene setzen.

⁶⁸ 103,5 Minuten (ausgenommen sind Elba und die Episode der Hundert Tage) enthalten im weiteren Sinne außenpolitische Themen. Für die mühsame Zählung danke ich Martin Lochschmidt.

Beginn der Schlachtszenen mithilfe eines Pfeils dargestellt, der sich auf den Ort des Ereignisses zubewegt. Die Suggestion, die damit erreicht wird, dass die napoleonischen Kriege sich in einzelnen herausragenden Schlachten darstellen lassen⁶⁹, folgt damit der posthumen erinnerungspolitischen Verortung der napoleonischen Siege. Gründe für die Kriege werden nicht genannt. Vielmehr übernimmt der Film ohne Wertung – durch den personalen Zentrismus und die Erzählhaltung aus der Perspektive des Protagonisten⁷⁰ – die immer wiederholte Einschätzung Napoleons, primo movens seiner Kriegshandlungen sei die unversöhnliche Haltung Englands.⁷¹ Von den Klischees des Kriegsfilms, die vornehmlich für das Sujet der Kriege des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden, finden sich in *Napoleon* zwei: Krieg als sportlicher Wettkampf und der Krieg als Schicksal. Eine Heroisierung des Soldatenlebens findet dagegen nicht statt.⁷² Die Darstellung von Gewalt und Brutalität des Krieges sind teilweise sehr explizit.⁷³ Ob damit aber gleich eine Entmythisierung erreicht wird, ist fraglich.⁷⁴ Im Folgen-

⁶⁹ In der Forschung gibt es mittlerweile gute Arbeiten, die der Gewalt- und Kriegserfahrung der Soldaten großes Gewicht einräumen: Julia Murken, *Bayerische Soldaten im Russlandfeldzug 1812. Ihre Kriegserfahrungen und deren Umdeutungen im 19. und 20. Jahrhundert*, München 2006; Ute Planert, *Der Mythos vom Befreiungskrieg. Frankreichs Kriege und der deutsche Süden. Alltag – Wahrnehmung – Deutung 1792-1841*, Paderborn u. a. 2007.

⁷⁰ Die wie oben erwähnt freilich nicht über den Verlauf des Film aktualisiert und damit gewissermaßen verschleiert wird.

⁷¹ Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 151. Der Film folgt damit der Behauptung Napoleons auf St. Helena, er habe nie Krieg aus dem Geist der Eroberung geführt, sondern nur den Krieg angenommen, den die englische Regierung gegen die Französische Revolution erhoben habe. Thierry Lentz, *Napoléon: „Mon ambition était grande“*, Paris 1998, S. 72.

⁷² Reinhold Thiel, *Acht Typen des Kriegsfilms*, in: *Filmkritik* 11 (1961), S. 514-519, S. 516 f., zit. nach Stefan Machura, Rüdiger Voigt, *Krieg im Film. Der ewige Kampf des „Guten“ gegen das „Böse“*, in: dies. (Hrsg.), *Krieg im Film*, Münster 2005, S. 9-22, hier S. 12.

⁷³ So sei kaum eine fiktionale Darstellung im Fernsehen so explizit bei der Brutalität des Kaisers und des Krieges, für den er sich verantwortlich zeichnet, gewesen: Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 151.

⁷⁴ Chanteranne, Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran* (wie Anm. 3), S. 151: *La démythification est complète*. Siehe dazu unten das Kapitel *Der kleine Korporal und der große Feldherr*.

den sollen daher einzelne Szenen unter dem Aspekt beleuchtet werden, welche Funktion sie für die Charakterisierung der Person Napoleons haben. Der Schwerpunkt liegt dabei im Sinne dieses Bandes auf der militärischen und politischen Komponente. Begründen lässt sich die Auswahl der einzelnen Szenen in einer Streuung über alle vier Teile der Verfilmung dadurch, dass hier entweder Wendepunkte in der (Film-)Biographie (Arcoli, Kaiserkrönung, Waterloo) oder zentrale Elemente in der Charakterisierung (Aufstieg, Krieg, Gegenspieler) markiert werden.

Stationen einer Biographie

Die Fahne voran: Die Brücke von Arcoli

Der Italienfeldzug (1796–97), der den militärischen Ruhm Napoleons begründete, wird filmisch verdichtet in dem Gefecht mit den österreichischen Truppen an der Brücke von Arcoli.⁷⁵ Der Film knüpft hier an tradierte Erinnerungsmuster an, wie sie bereits seit dem Feldzug durch die von Napoleon gegründeten und redigierten Zeitungen der Italienarmee aufgebaut wurden. *Sie berichteten nicht nur über die Siege des Generals, sondern wurden auch nicht müde, dessen Natürlichkeit, einfache Lebensweise und Entschlossenheit herauszustellen.*⁷⁶ Ebenso wirksam war die Kolportage dieser Eigenschaften über Bilder. Das bekannte Gemälde *Die Schlacht von Arcole* von Antoine Jean-Gros (entstanden 1796–1801) zeigt den Feldherrn *von seiner Armee bewußt isoliert, in dieser Hinsicht erscheint er „denkmalhaft erhöht“.*⁷⁷

⁷⁵ Teil 1: 00:18:44 ff. Der Pfeil auf der Karte zeigt über Albenga und Mailand auf Arcoli, lässt aber interessanterweise die Schlacht bei Lodi aus, die militärisch zwar umsonst war, moralisch aber ein Sieg, der sich nicht nur dafür eignete, *um das französische und europäische Publikum zu beeindrucken*, sondern auch durch eine gezielte publizistische Vermarktung den *Grundstein zu seiner eigenen Legende legte*. Volker Hunecke, *Napoleon. Das Scheitern eines guten Diktators*, Paderborn u. a. 2011, S. 57. Lodi und Arcoli verschmelzen in der Filmszene damit zum Ursprungsereignis von Napoleons Schlachtenruhm.

⁷⁶ Hans-Ulrich Thamer, *Napoleon – Der Retter der Revolutionären Nation*, in: Wilfried Nippel (Hrsg.), *Virtuosen der Macht. Herrschaft und Charisma von Perikles bis Mao*, München 2000, S. 121–136, hier S. 126.

⁷⁷ Telesko, *Napoleon Bonaparte* (wie Anm. 53), S. 79. Zitat von E. Vancsa, *Überlegungen zur politischen Rolle der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*,

Sein Gesicht wendet er zurück, in der linken Hand hält er einen Säbel, in der rechten Hand die Regimentsfahne nach vorn gestreckt. Übernommen wird hier der Bildtopos der Fahne, mit der der junge General an der Spitze seiner Soldaten die Brücke erstürmt, bettet ihn aber anders als das Bild in das Geschehen ein und lässt ihn als Teil seiner Truppen, als Gleicher unter Gleichen erscheinen. Allein die Verwundung eines Offiziers hält ihn bei der Erstürmung der Brücke zurück. Die Fahne von Arcoli steht auch im Film für den Wagemut und die Entschlossenheit Napoleons, seine Truppen anzuführen. Das Gespräch mit einem Soldaten verdeutlicht dies: Napoleon: *Es geht los, wir greifen an.* Soldat: *Wir greifen an?* Napoleon: *Ja, mein Junge, und sei mit dem Herzen dabei.* Darauf nimmt sich Napoleon die Fahne und stürmt los.⁷⁸ Ebenso spricht er nach der ersten Gewehrsalve der Österreicher einem befreundeten Offizier, der anschließend fällt, Mut zu: *Angst, Muron? – Ja, General. – Ach, nur Mut, Muron.*⁷⁹ Zwar wird der Angriff zurückgeschlagen, doch zeigt Napoleon im Anschluss bei der Lagebesprechung auf eine Karte. Für den Zuschauer ist nicht genau erkennbar, worauf: *Wir greifen in den nächsten Tagen an, und zwar hier. Ich bin von unserem Sieg überzeugt. Sie werden Murons Tod teuer bezahlen. Also meine Herren, an die Arbeit.*⁸⁰ Diese wenigen Worte und Gesten genügen, um Napoleon mit Unerschrockenheit, Entschlusskraft und

in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 28 (1975), S. 145-158, hier S. 150. Heute hängt das Bild im Musée National du Château de Versailles.

⁷⁸ Teil 1: 00:20:34. Die Ausgangslage bei der Vorbereitung des Feldzuges verstärkt die Wirkung des genialen Überraschungssieges in Italien. An der vorausgehenden Szene lässt sich dabei sehr schön die Hybridität des Transfers von Mythen ins filmische Narrativ beobachten. So inspiziert Napoleon das zur Verfügung stehende Material und erfährt, dass weder Kanonen noch Pferde zur Verfügung stehen und die Soldaten ohne zureichende Verpflegung sind. Szene: Teil 1: 00:15:41- 00:16:19. Dies geht zurück auf die immer wieder kolportierte Ansprache Napoleons, in der er die Soldaten darin erinnert, dass sie zwar schlecht gekleidet und schlecht ernährt sind, aber für eine Idee kämpfen. Dies geht auf eine in St. Helena geprägte Legende zurück. *Man kann sich aber gut vorstellen, daß er den Inhalt längerer unzusammenhängender Ansprachen wiedergibt, die Bonaparte vor den Halbbrigaden hielt, wenn sie vor der Offensive eilig vor ihm passierten.* Tulard, Mythos des Retters (wie Anm. 5), S. 91.

⁷⁹ Teil 1: 00:21:40.

⁸⁰ Teil 1: 00:23:38.

Siegesgewissheit zu identifizieren und den scheinbar idealen Tugenden eines militärischen Führers auszustatten.⁸¹

Macht ist eine reife Frucht

Das ambivalente Bild des Helden, dessen Handeln als autonom und selbstbestimmt erscheint, der seinen Aufstieg aber den Zeitläuften ebenso verdankt wie einer Gesellschaft und einer politischen Situation, die auf ihn gewartet hat, zeigt sich vor allem bei der Schilderung seines Aufstiegs. Eher unfreiwillig scheint er nach Macht zu streben. Im Gespräch mit Talleyrand nach dem Italienfeldzug fragt ihn dieser: *Sind sie interessiert an politischer Macht?*⁸² Worauf ihm Napoleon antwortet: *Ich? Oh nein, der Ruhm, den ich in Italien errungen habe, ist mir Glück genug.* Weder Ironie noch Verstellung lässt sich hierin erkennen. Als seine Pläne nennt er vielmehr die Mathematik und eine Anstellung an der Universität.⁸³ Nach seiner Rückkehr aus Ägypten lässt ihn sein Bruder Joseph wissen: *Macht ist eine reife Frucht und du kannst sie jetzt pflücken.* Napoleon entgegnet dem, er sei *gekommen, um zu geben, nicht um zu nehmen.*⁸⁴ Eine beschwichtigende Haltung zeigt sich auch beim Staatsstreich am 18./19. Brumaire 1799 in Saint Cloud, wohin der Konvent unter dem Vorwand royalistischer Bedrohung in der Hauptstadt verlegt wurde. Sieyès, der neben Roger Ducos und Napoleon für die neue Regierung vorgesehen ist, weist ihn darauf hin, dass sie alle gleich viel zu verlieren, dieser aber mehr zu gewinnen habe, sollte der Staatsstreich klappen. Napoleons Antwort zeigt ihn noch als General der Revolution: *Keineswegs, wenn wir gewählt werden, sind wir alle gleich mächtig. So war es abgesprochen und dazu stehe ich.*⁸⁵ Dass schließlich weder Sieyès noch Ducos dem Konsulat angehören und im Anschluss als

⁸¹ Das Signum des erfolgreichen Aufstiegs erhält die Szene durch die vorhergehende Darstellung Napoleons als junger und mittelloser General ohne Kommando, der sich seine Meriten durch die Niederschlagung eines royalistischen Aufstands in Paris mithilfe der Artillerie verdient.

⁸² Teil 1: 00:31:58.

⁸³ Teil 1: 00:30:33-00:33:00.

⁸⁴ Teil 1: 00:47:25.

⁸⁵ Teil 1: 01:01:19.

Figuren wieder ausgeblendet werden und dafür keinerlei Erläuterung folgt, erklärt sich zum einen durch notwendige Simplifizierungen eines Film, legt aber zugleich offen, dass der alleinige Fokus auf Napoleon die Schwäche in sich birgt, Nebencharaktere zu produzieren, die lediglich als Zeugen oder Stichwortgeber Napoleons fungieren. Der Umsetzung des Staatsstreichs lässt sich zudem entnehmen, wie der Film der von Napoleon selbst gesteuerten Legendenbildung folgt. Wenn im Film ein Abgeordneter Napoleon mit einem Dolch attackiert, so entspricht das eins-zu-eins dem, was Napoleon dem bereitstehenden Militär vermittelte, um ein Bedrohungsszenario zu entwerfen, wie es auch ikonographisch tradiert wurde, aber in keiner Weise den Geschehnissen.⁸⁶

Nachdem Napoleon zum Ersten Konsul der französischen Republik gewählt wurde – neben Cambacérès und Lebrun, die keine Erwähnung finden – erhält er die neue Uniform. Der Schneider erwähnt bei der Anprobe, dass diese ihn ein Leben lang begleiten werde, woraufhin Napoleon erwidert, dass er lediglich für zehn Jahre gewählt worden ist.⁸⁷ Die Stellen machen eines deutlich: Hier spricht kein Usurpator, sondern ein vom Schicksal Gesandter, dem – den politischen Umständen entsprechend konsequent – die Macht zufällt. Indem der Film Napoleon nicht als Usurpator charakterisiert, verleiht er der Legitimität seiner Herrschaft zusätzliches Gewicht. Die Gespräche vollziehen sich dabei in einem Frage-Antwort-Spiel, das Napoleon erst die Möglichkeit gibt, sich für

⁸⁶ Vgl. den Kupferstich von Francesco Bartolozzi nach Francisco Vieira Portuensis (o.J., Paris, Musée Carnavalet), abgebildet in: Savoy (Hrsg.), *Napoleon und Europa* (wie Anm. 25), S. 184. Der Staatsstreich des 18. Brumaire, wird – abgesehen von einer zeitlichen Straffung der Ereignisse und der Reduktion der beiden Kammern auf eine einzige – zu einem anti-royalistischen umgedeutet, muss jedoch als im Kern anti-jakobinisch gelten. An dieser Lesart ließe sich wohl erkennen, dass die ‚Konvertiten‘ Gallo und Decoin ihre linken politischen Haltungen und die Napoleon-Verehrung zusammenführen können. Vgl. Thierry Lentz, *Le 18-Brumaire. Les coups d’État de Napoléon Bonaparte (novembre-décembre 1799)*, Paris 1997. Für eine präzise Darstellung und Deutung der Ereignisse auf Deutsch siehe Johannes Willms, *Napoleon. Eine Biographie*, München 2007, S. 185-226. Zur Dolchstoßlegende Ebd., S. 219.

⁸⁷ Teil 1: 1:07:34.

den Zuschauer als solchen zu profilieren. Einmal an der Macht, wird in der Folge das Machtbewusstsein Napoleons stärker akzentuiert. So bringt sein Bruder Lucien als Präsident der Abgeordnetenkammer das Ergebnis der Volksabstimmung, die Napoleon zum Kaiser erklärt.⁸⁸ Als er vor dem entsetzten Lucien eine ‚Ergebniskorrektur‘ des Plebiszits vornimmt, um eine höhere Unterstützung durch das Militär zu fingieren, kommentiert er dies mit den Worten, dass Macht vor allem darin bestehe, den Schein zu wahren.⁸⁹ Die episodenhafte Gestaltung des Films verhindert aber, dass die vorherigen Äußerungen Napoleons damit in Frage gestellt oder gar als vorgetäuscht angesehen werden.

Ein Bild von einer Krönung

Die Krönung zum Kaiser der Franzosen gehört in der Darstellung von Jacques Louis David zu den zentralen Bildern des Empire.⁹⁰ Im Film steht Napoleon nach der Zeremonie vor dem im Entstehen begriffenen Bild des Malers und fragt, aus welchem Grund er nicht seine bei der Zeremonie fehlende Mutter Letizia gemalt habe.⁹¹ An den Maler ergeht der Auftrag, das Bild dahin gehend zu ‚korrigieren‘. Der Film deutet hier die Diskrepanz zwischen Realität und Inszenierung und die von Napoleon selbst intendierte Stilisierung an, führt sie aber selbst ad absurdum, indem er das Bild selbst minutiös als Vorlage verwendet, um die realiter weit weniger pompöse Krönungszeremonie darzustellen – mit dem einen Unterschied, dass Letizia erst im Bild auftaucht.⁹² Dies gehört aber zu den Gemeinplätzen der Napoleonbiographik, so dass selbst der

⁸⁸ Teil 2: 00:12:31-00:13:33.

⁸⁹ Teil 2: 00:13:23.

⁹⁰ Zur komplexen Vorbereitung und Arrangements der Krönung und die multiplen Anschläge an Symbole des mittelalterlichen Königtums siehe David Chanteranne, *Le Sacre de Napoléon*, Paris 2004.

⁹¹ Teil 2: 00:24:34-00:27:26.

⁹² Das Krönungsbild in actu wird sichtbar bei Teil 2: 00:25:27. Andere Retouchen der Realität, wie die umgekehrte Entfernung Fouchés aus dem Bild, werden stillschweigend von der filmischen Krönung übernommen. Vgl. Hans-Ulrich Thamer, *Napoléon. La construction symbolique de la légitimité*, Ostfildern 2006, S. 44-50.

angedeutete Bruch zwischen Akt und Bildakt lediglich einen Topos bedient. Die Ausstattung und Platzierung der Personen gemäß der David-Darstellung zeigt, dass Authentizität hier bewusst nicht auf historische Exaktheit rekurren muss, sondern auf ein (französisches) kulturelles Bildgedächtnis, das bereits in Schulbüchern geprägt wird.⁹³ Die nachträgliche Hinzufügung Letizias fungiert als Marker, der zeigt, dass der Film sich der inszenatorischen Kraft und dem Repräsentationswillen Napoleons bewusst sein will, ohne dass bei Simoneau ein kritischer Impuls zu bemerken ist,⁹⁴ vielmehr das Bemühen dem v.a. französischen Zuschauer diese Anekdote als Teil des historisch verbrieften und allgemein bekannten Wissens über Napoleon nicht vorzuenthalten.⁹⁵

Gegenspieler

Diplomatie und Geheimdiplomatie lassen sich nur schwer ereignisreich in Szene setzen. Der Film entscheidet sich dementsprechend dafür, Botschaften und Nachrichten zu kolportieren und in einer zentralen Stelle den Akt der Diplomatie zu einem Gespräch zu verdichten, das Napoleon mit dem Botschafter des österreichischen Kaiserhauses, Außenminister Metternich in einem Saal der Tuilerien führt.⁹⁶ Napoleon begegnet Metternich dezidiert freund-

⁹³ Hagen Schulze, Napoleon, in: Etienne François, Hagen Schulze, Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 2, München 2009, S. 28-46.

⁹⁴ Anders im Revolutionsdrama *Danton* von Andrzej Wajda, wo die von Robespierre veranlasste Tilgung eines inzwischen unliebsamen Dantonisten auf dem Davids Gemälde *Der Ballhauschwur* zeitgenössische Implikationen beinhaltet – konnte doch dem polnischen Zuschauer die Anspielung auf die stalinistischen Geschichtsfälschungen nicht entgehen. Siehe dazu Miersch, Revolution und Film (wie Anm. 11), S. 179. Einen anderen Weg wählt Abel Gance (Regie) in *Austerlitz* (Frankreich 1960). Nicht die eigentliche Zeremonie wird hier gezeigt. Der Zuschauer sitzt mit Bediensteten, die den Atem anhalten, vor einem Modell, das die Krönung darstellt, während ein Offizier den zeitlich parallelen Ablauf Schritt für Schritt schildert.

⁹⁵ Einen anderen Weg wählt Abel Gance (Regie) in *Austerlitz* (Frankreich 1960). Nicht die eigentliche Zeremonie wird hier gezeigt. Der Zuschauer sitzt mit Bediensteten, die den Atem anhalten, vor einem Modell, das die Krönung darstellt, während ein Offizier den zeitlich parallelen Ablauf Schritt für Schritt schildert.

⁹⁶ Teil 4: 00:09:38-00:14:32.

schaftlich, erkundigt sich nach dem Befinden seines Schwiegervaters, Kaiser Franz I., und scheint erst durch die eisige Ablehnung seines Gesprächspartners dazu verleitet, dessen konfrontative Haltung seinerseits mit Drohungen zu begegnen. Die Szene spielt nach dem verheerenden Verlust der Grande Armée im russischen Winter. Österreich sieht seine Chance, sich Napoleons Diktat zu entwinden. Die familiäre Bindung über Marie Louise ordnet Metternich der Staatsräson unter, woraufhin Napoleon seinem Gast ein neues Regiment junger Rekruten vom Balkon aus zeigt, die seiner ungebrochenen militärischen Entschlusskraft Nachdruck verleihen sollen.⁹⁷ Entscheidend für die Beurteilung dieser Szene ist zweierlei: die Reduzierung von Verhandlungen auf das Gespräch zweier Personen, wobei Napoleons Verhalten ausschlaggebend für das Ergebnis ist, und die Willkür, die in dieser Situation zu walten scheint. Diplomatie gerät hier zum Flurgespräch, vermag aber damit im Kern zu vermitteln, dass Napoleon spätestens nach der Demission Talleyrands als Außenminister außenpolitisch die Zügel vollkommen selbst in der Hand hielt.⁹⁸ Seine Erregung und dessen Ausspruch, er wolle Wien dem Erdboden gleichmachen, wenn ihm Österreich den Krieg erkläre, erscheint weder als geplant noch diplomatisch passend. Inszenatorisch ermöglicht diese vis-à-vis-Konstellation, die Napoleon einen Gegenspieler gegenüberstellt, zugleich die Konzentration historischer Entscheidungen auf seine Person, die zugleich die Alleinherrschaft Napoleons signalisiert.⁹⁹

Das Prinzip der Gegenüberstellung mit anderen Figuren, die einen direkten Vergleich von Habitus und Entscheidungsgewalt ermög-

⁹⁷ Die Szene hat ihre Vorlage vermutlich im Treffen in Dresden am 26. Juni 1813, bei der Napoleon gesagt haben soll: *Sie wollen also den Krieg? Es sei: In Wien sehen wir uns wieder!* Gespräche Napoleons des Ersten in drei Bänden. Zum ersten Mal gesammelt und hg. v. F. M. Kircheisen, 2. Aufl., Stuttgart 1911-1913, Band 2, S. 277, zit. nach Volker Ullrich, *Napoleon. Eine Biographie*, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2010, S. 119.

⁹⁸ Hunecke, *Napoleon* (wie Anm. 75), S. 235-238.

⁹⁹ Eine Parallele dazu ist die Begegnung mit Zar Alexander in Erfurt 1807 und die direkte Verhandlung der beiden Kaiser. Teil 3: 1:35:05-1:37:21. Auf die Differenzierung der Alleinherrschaft Napoleons als einem gängigen Topos weist Thierry Lentz, *Napoléon*, Paris 2001, S. 35-38 hin.

lichen, wird mehrfach im Film durchgespielt. Besonders markant ist das Essen mit dem spanischen König Karl IV. und dessen Sohn und Thronprätendenten, dem späteren König Ferdinand VII.¹⁰⁰ Napoleon wirkt agil und bestimmt und verkörpert physiognomisch und habituell das genaue Gegenteil der phlegmatisch und adipös wirkenden spanischen Bourbonen, die das Essen herunterschlingen und denen das Fett aus den Mundwinkel tropft, während Napoleon allein an der Klärung der politischen Situation gelegen ist. Die Negativfolie der Vertreter des Ancien Régime setzt sich mit dem nach Napoleons Verbannung nach Elba 1814 regierenden Ludwig XVIII. fort. Die Nachricht von Napoleons Flucht 1815 aus seinem Exil lässt den König zunächst unberührt, während er sich mehr für die Neueinrichtung der Tuilerien interessiert und über seine Füße klagt.¹⁰¹ Ebenso unbeholfen kommt der überstürzte Aufbruch des Königs daher, der schwitzend und humpelnd in die Kutsche steigt. Dekadenz und Phlegma stehen im Fall der spanischen und französischen Vertreter des Ancien Régime dem ungebrochenen Taten-drang, der intellektuellen Überlegenheit und Handlungsbereitschaft Napoleons gegenüber und unterstreichen damit lediglich durch ihre typisierende Vereinfachung die entsprechende Charakterisierung der Hauptfigur. Komplexer gestaltet sich das Verhältnis zu Talleyrand, der bereits zu Beginn des Films eine Rolle als Mentor, Berater und Strippenzieher im Hintergrund ausfüllt, womit er nicht kategorial als klarer Gegenspieler eingestuft werden kann. Dennoch werden seiner Figur antithetische Eigenschaften zugewiesen, die ihn im Abgleich mit Napoleon als intransigent, intrigant und opportunistisch erscheinen lassen. Die wüste Schimpftirade (*Sie sind ein Haufen Dreck, nichts als in Seide gebüllter Dreck.*)¹⁰², die Napoleon auf seinen ehemaligen Außenminister 1809 loslässt, ist eine zentrale Anekdote, die das gewachsene Misstrauen Napoleons einfängt.¹⁰³ Auf die anwesenden Zeugen wird im Film verzichtet und

¹⁰⁰ Teil 3: 00:20:27.

¹⁰¹ Teil 4: 00:51:40.

¹⁰² Teil 3: 00:47:19.

¹⁰³ Teil 3: 00:43:54. Vgl. Jean Orioux, Talleyrand. Die unverstandene Sphinx, Frankfurt/M. 1987, S. 445 f.

der Zuschauer schlüpft in deren Rolle.¹⁰⁴ Das berühmte Zitat markiert dabei nicht nur den Bruch mit seinem langjährigen Vertrauten. Hier wird die Antithese offenkundig: Auf der einen Seite das cholerische aber offene und ehrliche Verhalten Napoleons, der sich verraten fühlt, auf der anderen Seite der eloquente und auch in der Demütigung servile Talleyrand, dessen Hinterhältigkeit zusätzlich ausgestellt wird, wenn er beim Verlassen des Arbeitsraums dem wartenden Fouché von seinem vorgeblichen Bemühen berichtet, diesen im Gespräch mit Napoleon in Schutz genommen zu haben, während das genaue Gegenteil der Fall war.

Der kleine Korporal und der große Feldherr

Die Schlacht von Austerlitz 1804 gilt bis heute als militärstrategisches Meisterstück Napoleons.¹⁰⁵ Im Film dient sie dazu, Napoleon nicht nur als genialen Strategen darzustellen, sondern auch als denjenigen, nach dessen vorher festgelegtem Plan alles verläuft.¹⁰⁶ Entsprechend werden in die Erklärungen Napoleons zum geplanten Vorgehen Bilder der folgenden Schlacht eingebildet, die seine Vorgaben bestätigen.¹⁰⁷ Die im Französischen sprichwörtliche ‚*soleil d'Austerlitz*‘ darf dabei nicht fehlen: *Die Sonne und ich sind Freunde. Der Nebel dient mir als Falle, die Sonne brauch ich zum Sieg.*¹⁰⁸ Napoleon erscheint hier als Weltenlenker, dem sogar das Wetter gehorcht. und wird am Ende der Szene nach siegreichem Verlauf geradezu zu seinem eigenem Bild, wenn er die Hand in die Westentasche steckt, während die vorbeimarschierenden Soldaten sich vor ihm teilen. Eine Geste, die wie wenige heute noch genügt, um in einer ikonographischen Metonymie für Napoleon selbst zu stehen.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Zugegen waren Cambacérés, Lebrun, Berthier und der Comte de Montesquiou. Siehe Johannes Willms, Talleyrand. Virtuose der Macht 1754-1838, München 2011, S. 174.

¹⁰⁵ Verfilmt von Abel Gance (Regie) in *Austerlitz* (Frankreich 1960).

¹⁰⁶ Der „Pfeil“ passiert Stuttgart, Ulm, München, Wien und zeigt als Endpunkt auf Austerlitz.

¹⁰⁷ Teil 2: 00:39:32-00:40:06.

¹⁰⁸ Teil 2: 00:40:51.

¹⁰⁹ Teil 2: 00:44:27. Durch die Kameraposition von halb unten wird er zusätzlich erhöht. Die Geste ist symbolisiert eigentlich eine staatstragende Haltung, wie

Als die letzte Schlacht nimmt Waterloo mit aufwendigen Massenszenen insgesamt neun Minuten Spielzeit ein.¹¹⁰ Die Gründe, die zur Niederlage führten und der Verlauf der Schlacht ist vielfach analysiert worden und bis heute zentraler Bestandteil der Erinnerungskultur.¹¹¹ Napoleons Siegeswille scheint ungebrochen, während seine Generäle zögerlich wirken.¹¹² Die Niederlage wird somit nicht auf zahlreiche Fehlentscheidungen Napoleons zurückgeführt, sondern auf die Unfähigkeit seiner Generäle.¹¹³ Dies ist historisch nicht unbedingt falsch.¹¹⁴ Der frühzeitige Vorstoß Marschall Neys mit der Kavallerie war ebenso fatal wie die vergebliche Verfolgung der Preußen mit 30.000 Mann unter Marschall Grouchy. Für das Napoleonbild des Films ist aber symptomatisch, dass Napoleon dies erkennt: *Ich glaube sein Angriff ist eine große Dummheit, die nicht nur den Ausgang der Schlacht nachhaltig beeinflussen wird, sondern auch Frankreichs Schicksal.*¹¹⁵ Indem Napoleon derjenige ist, der die Fehler und das Zögern anderer erkennt, verliert er trotz der Niederlage nicht seinen Nimbus als großer Stratege und Feldherr. Der entscheidende Einfluss des Wetters, über das er noch bei Austerlitz zu ge-

sie zum ersten Mal bei Jean-Auguste-Dominique Ingres, Napoleon Bonaparte als Erster Konsul (1803-04, Lüttich, Musée d'Armes) auftaucht. Unklar ist dabei, ob der Konsul und Kaiser diese für ihn ikonische Haltung jemals außerhalb von Kunstwerken eingenommen hatte. Fleckner, Wiedergeburt (wie Anm. 51), S. 102.

¹¹⁰ Teil 4: 00:55:38-1:04:18.

¹¹¹ So wird das Schlachtfeld von Waterloo heute künstlich von Bewuchs freigehalten und ist touristisch umfassend erschlossen. Siehe URL: <http://www.waterloo1815.be/fr/waterloo> (zuletzt am 31.08.2011).

¹¹² Der Spielraum der Deutung zeigt sich im Vergleich mit der deutlichen Erschöpfung bei Rod Steiger (Napoleon) in Waterloo von Sergej Bondartschuk von 1970, während Christian Clavier trotz kurzzeitigen Zusammenbruchs wesentlich agiler und tatkräftiger wirkt.

¹¹³ Zudem scheint der sich unmittelbar nach der Rückkehr Napoleons sich andeutende Krieg, wie der Pfeil zu Beginn der Szene suggeriert, direkt von Paris nach Waterloo zu führen. An dieser Stelle wird es fragwürdig, wozu die Illustration dient.

¹¹⁴ Der verzögerte Schlachtbeginn in der vom Regen aufgeweichten Senke, der die Manövrierfähigkeit der Truppen und vor allem der Artillerie behinderte, bleibt aber im Gegensatz zu Bondartschuks Waterloo als Erklärung der Niederlage ausgespart.

¹¹⁵ Teil 4: 00:57:08.

bieten schien, findet keine Erwähnung.¹¹⁶ Und so tritt er ab, als der er die Bühne betreten hat: als autonomer Held, als Mensch unter anderen mit herausragenden Fähigkeiten, den die Umstände zum Handeln zwingen und letztlich zu Fall bringen.

Nicht weniger bedeutsam als die dargestellten Schlachten sind diejenigen, die ausgespart bleiben. Der Film konzentriert sich zum einen auf die Schlachten, in denen Napoleon selbst beteiligt war.¹¹⁷ Zum anderen greift er die bereits zu Lebzeiten kolportierte Vorstellung – als Teil der napoleonischen Legende – einer besonderen Nähe des Kaisers zu seinen Soldaten auf, die ihn bedingungslos unterstützen. Bereits zu Beginn des Films, nach der Erstürmung der Brücke von Arcoli sagt General Lannes zu Napoleon: *Die Leute meinen, Du hättest Dich wie einer von ihnen geschlagen*. Als dieser sein Zelt verlässt, setzen Rufe *Es lebe Bonaparte* ein und Napoleon findet sich umringt von seinen Soldaten, zwischen denen er mit erhobenerm Zeigefinger steht.¹¹⁸ Damit verdichten sich beide Elemente: Napoleon als Soldat unter Soldaten und der kleine Korporal, als der er von seinen Soldaten bezeichnet wurde, und zugleich als zentrale Figur, deren Fingerzeig seinen beginnenden Aufstieg vorwegnimmt. Eine Parallele ergibt sich damit zum vierten Teil, nachdem die Nachricht von Napoleons Rückkehr von Elba den Hof König Ludwig XVIII. erreicht hat. Marschall Ney, ehemals enger Gefolgsmann des Kaisers, verspricht Talleyrand, er werde *dem König diesen Zwerg in einem Käfig vorführen*.¹¹⁹ Als das fünfte Li-

¹¹⁶ Militärisch war die durch Regen und den aufgeweichten Boden bedingte Verschiebung des Schlachtbeginns auf den 18. Juni mittags, nachdem er am Abend zuvor auf Wellington getroffen war, Schlacht entscheidend, da dadurch erst Blüchers Truppen hinzustoßen konnten. Siehe dazu in klassischer militärhistorischer Manier Joachim Hack (Hrsg.), *Die napoleonischen Kriege*, Königswinter 2008, S. 192-209.

¹¹⁷ Insofern ist es auch konsequent, berühmte Niederlagen wie gegen die britische Flotte bei Trafalgar auszusparen. Während z. B. die Schlacht von Auerstedt, die unter Marschall Davout gewonnen wurde, nicht erwähnt wird, wird auch der Sieg von Jena nur kurz gezeigt. Direkt oder indirekt gezeigt werden: Arcoli, der Ägyptenfeldzug (ohne Kampfszenen), Austerlitz, Jena, Eylau, Essling, Spanien, Russland, Deutschland (ohne Ortsbezeichnung) und Waterloo.

¹¹⁸ Teil 1: 00:24:50.

¹¹⁹ Teil 4: 00:45:12.

nienregiment Neys Napoleons Soldaten gegenübertritt, stellt sich Napoleon vor die angelegten Gewehre und fragt, wer seinen Kaiser erschießen wolle, solle dies tun. Daraufhin läuft das Regiment unter *Vive l'Empereur*-Rufen über und es wird das musikalische Motiv der Marseillaise eingespielt, die Napoleon inmitten seiner Soldaten nochmals als General der Revolution und nicht als Kaiser kenntlich macht.¹²⁰ Teilweise gebrochen wird diese Stilisierung unverbrüchlicher Treue in der ausführlichen Darstellung der Schlacht von Essling (eigentlich Aspern-Essling), in der Marschall Lannes (Sebastian Koch) tödlich verwundet wird und andere zahlreiche Verletzte, Bein-Amputierte und Berge von Leichen das Elend des Krieges offenbaren. Die Wahl Simoneaus für Essling anstelle des militärisch entscheidenderen Wagram lässt sich darauf zurückführen, dass durch den Tod eines langjährigen Vertrauten in die Schlachtenreihe ein persönliches Element, und damit Ergebenheit und Freundschaft als menschliche Komponenten, eingebunden werden können. Zum anderen wird deutlich Kritik am Krieg geäußert. So redet auf dem Sterbebett Lannes Napoleon ins Gewissen: *Bitte, beende diesen Krieg, diesen Wahnsinn [...]*.¹²¹ Ebenso wird explizit dargestellt, dass der Sieg im preußischen Eylau nur knapp und unter erheblichen Verlusten errungen werden konnte.¹²² Der Krieg selbst wird dabei weder verherrlicht noch beschönigt.¹²³ Soldati-

¹²⁰ Teil 4: 00:46:06-00:50:00.

¹²¹ Teil 3: 1:01:04.

¹²² Teil 2: 1:19:56-1:25:39. Dies wird von Napoleon selbst unterstrichen in einem Brief, der er noch auf dem Schlachtfeld an seine Geliebte, die polnische Gräfin Maria Walewska, schreibt: Diese schicksalhafte Stadt in Preußen, die sie Eylau nennen, ist mit Toten und Verletzten übersät. Weiter heißt es (sie hält den Brief inzwischen in den Händen und liest ihn vor), dass sein Herz in dieser Welt voller Schmerzen und im Angesicht des Todes ein wenig Zärtlichkeit verlangt. Teil 2: 1:25:20. Durch diese Überblendung von Tod zu Liebe werden die Folgen des Krieges an sich denunziert, Napoleon dagegen zum Teil deren Umstände und als mitfühlend gezeigt.

¹²³ Der Film zeigt die Guerilla-Taktik der Spanier, bei der französische Truppenteile überfallen und aufgerieben werden: Teil 3: 00:15:29. Als Napoleon selbst in Spanien Krieg führt, sieht man verletzte und gedemütigte Soldaten gehen, während er mit neuen Truppen in deren Richtung zieht und im Nebel verschwindet, Teil 3: 00:38:13. Der Russlandfeldzug 1812, an dem eine internationale Armee aus Franzosen, Sachsen, Preußen und anderen Nationen von

scher Unmut oder Konflikte im Vielvölkerheer der Grande Armée werden dagegen nicht erwähnt.¹²⁴ Einzig eine Szene, in der eine Bäuerin gegenüber Napoleon, den sie nicht erkennt, verlautbart, dass er ihre zwei Söhne genommen habe und er nichts mehr von ihr erwarten könne, zeigt den Widerstand, den die dauernde Kriegsbelastung auch für die Bevölkerung mit sich brachte.¹²⁵ Freilich nimmt der Film Napoleon auch hier nicht das Zepter aus der Hand, sondern lässt ihn den Mut beschwören, den die Gefallenen aufgebracht hätten.¹²⁶ Die Darstellung von Krieg in seinen negativen Details unterliegt insgesamt der grundsätzlich wertenden Logik der Erzählmuster des späten 20., frühen 21. Jahrhunderts, wo der explizite Einsatz von Krankheit, Sterben und Tod als unabdingbare Elemente von Krieg Teil der Erzeugung von Glaubwürdigkeit und

600.000 Mann teilnimmt, wird zu einem filmischen Blitzkrieg. Ein Feldzug wird nicht gezeigt, sondern nur über die Pfeile symbolisiert. Der Film setzt stattdessen zwei Schwerpunkte: den Pyrrhus-Sieg der kampflosen Einnahme Moskaus, das kurz darauf in Flammen aufgeht, und den desaströsen Rückzug durch den russischen Winter (Teil 3: 1:22:54). Die Szene beginnt mit der französischen Armee vor dem leeren Moskau, das kampflos eingenommen wird. In der Nacht wird Napoleon geweckt und schaut aus dem Kreml auf das brennende Moskau, die Kamera zoomt auf sein Gesicht, womit der dritte Teil endet. Der vierte Teil beginnt ohne weitere Erläuterung mit dem Rückmarsch der Armee. Auch hier illustrieren Erfrorene und der Gang über Leichen besäte Schlachtenfelder das Desaster. Zum historischen Hintergrund vgl. Anka Muhlstein, *Der Brand von Moskau. Napoleon in Rußland*, Frankfurt/M, Leipzig 2008; Adam Zamoyski, *Moscow 1812. Napoleon's fatal march*, London 2004.

¹²⁴ Dass Soldaten, vor allem die französischen, in den späteren Kriegsjahren nicht bereits waren, für den Kaiser zu sterben oder auch die berühmte Vive l'Empereur-Rufe Teil arrangiert waren, beweisen die zahlreichen Soldatenbriefe. Pierre Charrié, *Lettres de Guerres, 1792-1815. Témoignages de soldats*, Paris 2004. Vgl. Karl J. Mayer, *Napoleons Soldaten. Alltag in der Grande Armée*, Darmstadt 2008, S. 31-37; Alan Forrest, *Napoleon's Men. The Soldiers of the Revolution and Empire*, Hambledon, London 2002; Alain Pigeard, *L'Armée de Napoléon. Organisation et vie quotidienne*, Paris 2000. Dass Frauen im Krieg bei Simoneau nicht vorkommen, erklärt sich wohl daraus, dass der Film sich auf Schlachten konzentriert. Zu Frauen siehe knapp Karl J. Mayer, *Napoleons Soldaten. Alltag in der Grande Armée*, Darmstadt 2008, S. 52-64.

¹²⁵ Teil 4: 00:18:24-00:21:26.

¹²⁶ Bei der Weigerung der Frau, ihm mit Pferden bei der Verteidigung des Vaterlandes zu helfen, erinnert Napoleon daran, dass sonst der Tod der Söhne umsonst gewesen sei.

Authentizität dienen.¹²⁷ Dass überhaupt Krieg geführt wird, erscheint jedoch eher als Signum der napoleonischen Epoche, so dass trotz der kritischen Töne von Lannes der Film Napoleon selbst das Wort gibt und die Kriege nicht als Folge seiner eigenen Machtpolitik erscheinen. So lässt ihn das Drehbuch nach seiner Rückkehr in die Tuileries 1815 äußern: *Wenn man glaubt, man müsse mir den Krieg erklären. Ich will auf keinen Fall, dass Blut fließt. Irgendwann wird man erkennen, dass ich immer nur daran interessiert war, Frieden zu schaffen. Und wenn mir das nicht gelungen ist, dann nur, weil man mich daran gehindert hat.*¹²⁸ Die filmische Darstellung Napoleons und seiner vermeintlichen Ziele übernimmt damit ungebrochen die von ihm selbst intendierte posthume Legendenwirkung, wie sie sich für die Zeitgenossen maßgeblich im *Mémorial de Sainte-Hélène* von Las Cases niederschlägt, dessen publizistischer Erfolg damit eine hagiographische Langzeitwirkung entfaltet.¹²⁹

Fazit: Von Gott gesandt?

Die filmische Bewältigung eines umfangreichen Stoffes, wie es das Leben und Wirken Napoleon Bonapartes bietet, erfordert notwendigerweise Auslassungen und Zeitsprünge.¹³⁰ *Filme haben keine*

¹²⁷ Dass trotz oder gerade wegen des hohen Ausmaßes an Gewaltdarstellungen eine verstärkte Authentizitätswirkung und damit ein durchaus heroisierender Effekt erzielt wird, zeigt sich vor allem in neueren Kriegsfilmern. Beispielhaft dafür genannt sei die zehnteilige Serie zum Zweiten Weltkrieg aus der Sicht einer amerikanischen Einheit der Fallschirmspringer *Band of Brothers* (USA, Großbritannien 2001). Es wäre somit glaubhaft anzunehmen, dass durch Kriegsfilme veränderte Sehgewohnheiten auch bei Historienfilmen die Glaubwürdigkeit an dem Grad der Explizitheit von Gewalt gemessen werden kann.

¹²⁸ Teil 4: 00:53:30.

¹²⁹ Emmanuel de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*, hg. v. Joël Schmidt, 2 Bde., Paris 1999. Als eines der größten buchhändlerischen Erfolge Frankreichs im 19. Jahrhundert bezeichnet es Hunecke, *Napoleon* (wie Anm. 75), S. 345.

¹³⁰ Auch die vorgenommene Analyse mit seiner Konzentration auf den Militär und Außenpolitiker Napoleon lässt noch reichlich Spielraum für eine eingehendere Beschäftigung mit dem Film. Lohnenswert erschiene zudem eine innermediale Analyse, die stärker den Vorbildern durch andere Napoleon-Verfilmungen nachginge, was hier nur ansatzweise in Fußnoten angemerkt werden konnte. Auch genretypische Vergleiche mit Historienfilmen wären wünschenswert.

Fußnoten.¹³¹ Durch Selektion und Reduktion auf bestimmte Merkmale aus der Bandbreite des Erzählbaren trifft die Filmbiographie von Yves Simoneau Entscheidungen für Erzählmuster, die einerseits der Charakterisierung des Protagonisten dienen, andererseits in der Absicht stehen, dem Erwartungs- und Wissenshorizont des Fernsehzuschauers als Voraussetzung eines (kommerziellen) Erfolgs gerecht zu werden. Wie die Szenenanalysen offenbart haben, zeichnet der Film *Napoleon* dabei in seinem holistischen Anspruch kein ausgewogenes, wohl aber ein unentschiedenes Bild Napoleons. Die skizzierten Szenen veranschaulichen, dass der personale Zentrismus, der den Film bestimmt, von anekdotischen und bildlichen Vorlagen lebt, die als Mytheme im kulturellen Gedächtnis verankert sind und beim Zuschauer aktiviert werden können und auch müssen, um die einzelnen Sequenzen zu einer oft bruchstückhaft wirkenden Gesamterzählung zusammenzuführen.¹³² Mit der Rahmenhandlung wird der Zuschauer auf einen subjektiven Blick Napoleons eingestellt, während damit über den Film hinweg keine Erzählhaltung verdeutlicht wird, die den subjektiven und zum Teil apologetischen Charakter der Szenenauswahl präsent hält. Bei der Verwendung von Bildvorlagen spielt nicht nur die Notwendigkeit eine Rolle, Details (wie Kleidung, Straßenzüge, Interieurs etc.) möglichst historisch korrekt zu gestalten, also zur Orientierung einzusetzen. Vielmehr dienen die Rückgriffe auf narrative und bildliche Topoi der Authentifizierung im Sinne des dem Zuschauer zugerechneten Wiedererkennungseffekts. Zudem offenbaren sie eine starke Beeinflussung durch jene Mytheme, die in ihrer episodischen Gestalt gewissermaßen als Schaltstellen der Charakterisierung die Figur Napoleon erst semantisieren.¹³³ Emotionalisie-

¹³¹ Mettele, *Geschichte* (wie Anm. 13), S. 295.

¹³² Für Jean Tulard stellte der Film gar nichts als eine Abfolge von Szenen dar. In: *Le Parisien*, 23.10.2002.

¹³³ Sichtbar wird dieses in Historienfilmen übliche Verfahren z. B. im Making of von *Monsieur N.* von Antoine de Caunes (wie Anm. 11). Gezeigt werden die Vorarbeiten zum Dreh, bei denen Bildbände als Vorlage für Skizzen und Zeichnungen dienen, nach denen wiederum Szenerien entworfen werden. Vgl. Simona Slanička, *Der Historienfilm als große Erzählung*, in: Meier, Slanička (Hrsg.), *Antike und Mittelalter im Film* (wie Anm. 30), S. 427-437.

rung und Intimisierung, Rezipientenorientierung, Identifikation und Wiedererkennungseffekt sind dabei stilistische Kennzeichen eines Films, der als Starkino für den kleinen Bildschirm reüssieren muss. Das Bild, das dabei von der historischen Figur Napoleon vermittelt wird, ist – legt man wie hier geschehen die Selektionsmechanismen und Verwendung von Mythen der Napoleonbiographie offen – zugespitzt gesagt anachronistisch. Die Hauptfigur ist skrupellos und dennoch warmherzig, machtbewusst und zugleich verständnisvoll, und, für das Gesamtbild entscheidend, Kriegsherr und dennoch im Grunde friedliebend. Stets wirkt er handlungsfähig und behält diese zugewiesenen Eigenschaften wie seine Unerschrockenheit, Entschlusskraft und Siegesgewissheit über den gesamten Film hinweg. Durch Kontercharaktere wie Talleyrand oder Ludwig XVIII. und der anscheinenden Unabdingbarkeit seines Eingreifens verliert auch die Äußerung seines Bruders Joseph vor dem geplanten Staatsstreich: *Du bist der von Gott Gesandte, auf den Frankreich gewartet hat*¹³⁴ seine ihm innewohnende Hybris, ohne dass Napoleon dabei selbst zum absoluten und unantastbaren Heros stilisiert wird (wie bei Abel Gance 1927). Die Kriegsschuldfrage entscheidet der Film nicht, gibt aber seinem Protagonisten breiten Raum, dem Zuschauer seine Version zu erzählen und seine Friedensliebe und politische Redlichkeit von den Umtrieben des Ruhestörers England durchkreuzt erscheinen zu lassen.¹³⁵

Die allgemeine Menschlichkeit (und mithin Männlichkeit) des Soldaten, Feldherrn, Politikers – hinzuzufügen wäre: des Sohnes, Ehemanns, Liebhabers und Vaters – wie auch die Darstellung von Opfern des Krieges macht Napoleon nicht zum Heilsbringer, wie er auch nicht als reiner Zerstörer auftritt. Er ist weder Prometheus noch personifizierter Satan. Und dennoch setzt Napoleon, wie ihn Simoneau sieht, mit dem Einsatz der zahlreichen Mytheme und eben jener Motive, die an die Narrative des Soldatenkaisers, des großen Feldherrn, des Visionärs und des rastlosen Eroberers

¹³⁴ Teil 1: 00:56:19.

¹³⁵ Vgl. Willms, Napoleon (wie Anm. 86), S. 663.

anschießen, den Filmmythos, der mit Abel Gance begonnen hat, fort und unterstreicht allein schon durch die aufwändige Produktion und Länge die ideale Eignung Napoleons zum Helden einer monumentalen Geschichte.¹³⁶

Napoleon ist – dies hat die Analyse gezeigt – in doppelter Hinsicht ein ‚Erinnerungsort‘¹³⁷: Als politisches und nationales Erinnerungsobjekt par excellence und als dankbares Objekt filmischer Synkretismen. Herfried Münkler hebt die Bedeutung politischer Mythen im Identitätsbildungsprozess von Gemeinschaften hervor. Sie enthielten *Sinnversprechen, durch welche die Vergangenheit mit der Gegenwart verbunden wird, und zwar so, daß die Vergangenheit über die Gegenwart hinaus in die Zukunft verweist.*¹³⁸ Gerade dieser Verweis über sich hinaus – als ein dem Mythos eingelagertes Momentum der Transzendenz – fehlt aber vollständig in der Fernsehverfilmung von Simoneau. Hier muss keine Versöhnung inszeniert werden, weder um einen nationalstaatlichen Zusammenhalt mythisch zu fundieren¹³⁹, noch – was näher liegen würde – einem europäischen Projekt eine Geschichte und ein Ziel zu verleihen.¹⁴⁰ Das Europäische

¹³⁶ Stephanie Wodianka betont, dass sich mythische Narrationen gerade durch ihre Flexibilität in bezug auf ihre mediale Gestaltung auszeichnen. Wodianka, Was ist ein Mythos (wie Anm. 20), S. 2.

¹³⁷ Zur Genese und Ausgestaltung des Konzepts der Erinnerungsorte in europäischer Perspektive siehe Etienne François, Erinnerungsorte zwischen Geschichtsschreibung und Gedächtnis. Eine Forschungsinnovation und ihre Folgen, in: Harald Schmid (Hrsg.), Geschichtspolitik und kollektives Gedächtnis. Erinnerungskulturen in Theorie und Praxis, Göttingen 2009, S. 23-36. Vgl. Pierre Nora (Hrsg.), Les lieux de mémoire (7 Bde.), Paris 1984-1992, in denen ein Lemma Napoleon fehlt. Auf die konzeptuellen Unterschiede von deutschen Erinnerungsorten und den französischen ‚lieux de mémoire‘ kann hier nicht eingegangen werden.

¹³⁸ Herfried Münkler, Politische Mythen und nationale Identität. Vorüberlegungen zu einer Theorie politischer Mythen, in: Wolfgang Frindte, Harald Pätzolt (Hrsg.), Mythen der Deutschen. Deutsche Befindlichkeiten zwischen Geschichten und Geschichte, Opladen 1994, S. 21-27, hier S. 21.

¹³⁹ Wülfing, Mythen und Legenden (wie Anm. 18), S. 168.

¹⁴⁰ So kann nicht nur für die Holocaust-Erinnerung gelten, dass *[a]uch transnationale Synchronisierungen [...] der Strukturen und Ressourcen des Nationalstaats [befürden], um die institutionellen Rahmenbedingungen zur Tradierung im kulturellen Gedächtnis zu gewährleisten.* Heidemarie Uhl, Kultur, Politik, Palimpsest. Thesen zu Gedächtnis

an dem Film ist allein der Film selbst, war doch die Finanzierung dieses Mammutprojekts nicht zuletzt durch seine europaweite Ausstrahlung und Vermarktung möglich.¹⁴¹ Napoleon hat, in den Worten von Etienne François, *längst aufgehört, ein Gespenst unserer Gegenwart zu sein. Entblößt von jeder Form von posthumer Zeitgenossenschaft, gehört er nur noch der Vergangenheit und der Geschichte an.*¹⁴² Und, möchte man hinzufügen, ebenso dem Film und dessen Adaptionfähigkeit des Mythos.

nis und Gesellschaft am Beginn des 21. Jahrhunderts, in: Schmid (Hrsg.), *Geschichtspolitik* (wie Anm. 137), S. 37-51, hier S. 49.

¹⁴¹ Dazu auch: Sandra Kegel, *Wie Napoleon Europa doch noch einte. Das wollen zumindest die Franzosen glauben: Im ZDF läuft der Vierteiler „Napoleon“, der die Grande Nation ins Fieber stürzte*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Ausgabe 4, 06.01.2003. Die Rezensentin kritisiert auch die einseitige Darstellung Napoleons als Visionär und tragischen Helden. Eine Loslösung von nationalen Erinnerungskulturen, mit denen ein Film auch bewusst rechnen könnte, ist trotz Europäisierung des Napoleonstoffes von einer maßgeblich auf die französische Erinnerungskultur ausgerichteten Produktion nicht zu erwarten. Siehe Gronau, *Geschichts(de)konstruktion* (wie Anm. 6), S. 36 f.

¹⁴² François, *Nation und Emotion* (wie Anm. 25), S. 145. Für Hans Schmidt blieb noch *die Beschäftigung mit einer Gestalt wie Napoleon stets von neuem reizvoll, da die letzten Geheimnisse der Persönlichkeit uns verschlossen bleiben*. Schmidt, *Geschichtsschreibung* (wie Anm. 8), S. 560.