

Geschichtsdenken in historischen Romanen über die Bartholomäusnacht

Gisela Febel

In diesem Beitrag wird die Frage gestellt, inwiefern in fiktionalen Texten – und insbesondere in historischen Romanen – ein Bild bestimmter Ereignisse hergestellt wird, inwiefern damit eine gewisse Geschichtsdeutung einhergeht und ein Wissen über Geschichte sowie ein Bewusstsein von Historizität und Alterität des Historischen vermittelt wird. Diese Frage soll exemplarisch am Beispiel von historischen Romanen zum Geschehen und Kontext der Bartholomäusnacht in Frankreich beantwortet werden, jenem Pogrom an französischen Protestanten, den Hugenotten, das in der Nacht vom 23. zum 24.08.1572 stattfand. Zunächst gehen wir jedoch der Bestimmung des literarischen Genres des historischen Romans (oder der historischen Erzählung) nach.

Frühe Definitionen des historischen Romans betonen den fiktionalen und ideologischen Charakter: Ein historischer Roman ist demnach ein fiktionales Prosawerk, dessen Handlung in einer historischen Zeit spielt und geschichtliche Vorgänge und Personen ohne Anspruch auf wissenschaftliche Richtigkeit in belletristischer Form behandelt. Der historische Roman gilt laut Rainer Schönhaar als ein »Romantypus, der historische Gestalten und Vorfälle behandelt oder doch in historisch beglaubigter Umgebung spielt und auf einem bestimmten Geschichtsbild beruht«.¹ Dennoch geht es um historische Genauigkeit der Darstellung: Die Forderung nach einer Authentizität des Historischen ist ein Relikt aus der Entstehungszeit der frühen historischen Romane; sie fällt zusammen mit den neuzeitlichen Bestrebungen, eine korrekte Darstellung der Geschichte zu liefern, welche nicht länger bloß Herrscherlob oder die nachträgliche Legitimation politischer Entscheidungen verfolgt, sondern die Geschichte zum Gegenstand einer kritischen Betrachtung erhebt.

In historischen Romanen werden in der Regel authentische historische Ereignisse, Orte, Personen und Verhältnisse in unterschiedlichen Graden der Fiktionali-

1 Schönhaar, Rainer: »Historischer Roman«, in: Günther Schweikle/Irmgard Schweikle (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, 2., überarbeitete Aufl. Stuttgart 1990, S. 201.

sierung erzählerisch gestaltet. Deshalb ist der historische Roman als epische Sonderform geprägt vom besonders markanten Spannungsverhältnis zwischen dem Gegenstand der Erzählung und der Art und Weise, in der erzählt wird. Das Vorhandensein historischer Fakten ist für die Gattung konstitutiv, ihre Integration in eine Fiktionserzählung führt zur widersprüchlichen Überlagerung von fiktionaler Rede und historischen Tatsachenaussagen.

Die frühen historischen Romane in Europa gehören zu einem allgemeinen Strom der Historisierung im Zuge des romantischen Interesses für die Geschichte, wodurch nicht nur die Dichtkunst, sondern auch andere Kunstgattungen wie Malerei, Skulptur oder Oper, die Geschichtswissenschaften und die Sprachwissenschaft neue Thematiken gewannen und sich öffneten für historische Forschungen und Reflexionen von Geschichtsbewusstsein, Periodisierung und Gestaltungsmöglichkeiten von Geschichte und der jeweiligen Gegenwart. Manche historischen Romane hatten sogar reale Konsequenzen durch die Veränderung des öffentlichen Bewusstseins: Das Erscheinen und der Riesenerfolg des *Glückners von Notre Dame*² (1831) von Victor Hugo förderte etwa in Frankreich die Bewegung zur Erhaltung des gotischen Kulturguts, was zur Gründung der staatlichen Behörde der *Monuments historiques*, des Amtes für Denkmalschutz, im Jahr 1837 führte.³

Der historische Roman beginnt in der englischen Literatur mit dem schottischen Schriftsteller Sir Walter Scott (1771-1832). Romane, die vor einem geschichtlichen Hintergrund spielten, gab es zwar bereits vorher; die Personen handelten allerdings entsprechend den Sitten und Normen der Gegenwart der Schriftsteller, so dass man hier nicht von historischen Romanen im modernen Sinn, sondern eher von Schlüsselroman, früher auch Maskenroman, in Frankreich vom *roman à clé*, oder ähnlichem spricht.⁴ Im Zeitalter von weitreichender Zensur, insbesondere von gesellschaftsbezogenen, satirischen oder kritischen Texten, gedeiht die Form

2 Hugo, Victor: *Notre-Dame de Paris*. 1482, Paris 1831.

3 Das Amt gehörte zunächst zum Innenministerium und hieß »Direction des monuments publics et historiques. Commission des monuments historiques«, dann »Direction des Beaux-Arts. Bureau des Monuments historiques. Commission des monuments historiques«. Im Zuge des wachsenden historischen Interesses wurde es erweitert um den Bereich der Museen und verstetigt und hieß dann ab 1848 »Bureau des Beaux-Arts, des Musées et des Monuments historiques. Commission permanente des monuments historiques«. Mit dem Aufkommen des pädagogischen Geschichtsdenkens wurde das Amt ab 1870 und bis 1950 dem Bildungsministerium zugeordnet und hieß dann »Ministère de l'Éducation nationale. Commission des monuments historiques«. Nach 1950 gehörte der Denkmalschutz dann zum Kultusministerium, dem »Ministère de la Culture et de la Communication. Commission supérieure des monuments historiques«. 2007 wurde dann der Bezug zur Nation in der vorerst letzten Umbenennung verankert und die Behörde benannt als »Commission nationale des monuments historiques«.

4 Vgl. Franzen, Johannes: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960-2015*, Göttingen 2018.

des doppeldeutigen Sprechens, die wir oft im Schlüsselroman vorfinden: Er erfüllt auf der Oberfläche die Anforderungen an fiktionales Erzählen; seine Geschichte hat den Charme einer erfundenen, narrativ den Gesetzen der Romankunst folgenden Diegese, das Genre legt jedoch nahe, dass sich seine Elemente als Aussagen zu realen Personen und Tatbeständen lesen lassen, wobei absichtlich undeutlich bleibt, wo die Grenzen zwischen Erfindung und Wahrheit, Faktualem und Fiktionalem, liegen. Der Schlüsselroman erlaubt den Verfasser*innen wie den Vorbildfiguren der Protagonist*innen den Rückzug auf die Behauptung, es handle sich doch nur um einen Roman. Der Schlüsselroman produziert so – wenn er entschlüsselt – nur ohnehin offene Geheimnisse; er überlässt letztlich anderen, den Zensurbehörden, den Lesenden etc. die brisante Behauptung und den Nachweis, dass tatsächlich wahr sei, was im Roman beschrieben wird. Diese Geschichten können von einer mehr oder minder breiten, kundigen oder eingeweihten Öffentlichkeit auf Geheimnisse hin gelesen werden. Die entschlüsselnde Leserschaft kann sich im engsten Fall auf den Freundeskreis von Autor*innen und dargestellten Personen reduzieren, kann aber auch alle gebildeten und gut informierten Zeitgenossen umfassen. In der Regel geht mit der späteren Rezeption nach einigen Generationen oft ein Teil des intuitiven Entschlüsselungswissens verloren und kann/muss dann von der Literaturwissenschaft rekonstruiert oder erinnert werden.⁵ Es gab aber auch Schlüsselromane, die mitsamt ihren Schlüsseln publiziert wurden und damit von der gesamten zeitgenössischen und, zumindest teilweise, auch von der späteren Leserschaft entschlüsselt werden konnten. Eine Reihe bekannter Texte der Frühen Neuzeit wie *Argenis*⁶ des schottischen Dichters und Satirikers John Barclay (1582-1621) oder die Romane der Madeleine de Scudéry (1607-1701) waren Schlüsselromane.⁷ Nach ihrem umfangreichen, als *roman à clé* geschriebenen Selbstportrait *Histoire de Sapho* aus dem zehnbändigen Werk *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653, Buch 2, Teil 10)⁸ wurde die Autorin in den Salons ›Neue Sappho‹ genannt. Die ›galanten‹ Romane *Le Grand Cyrus* und der ebenfalls zehnbändige Dialogroman *Clélie, histoire romaine* (1654-1660) waren für das französische Lesepublikum vor allem Schlüsselromane. Viele der dargestellten Ereignisse und ein Großteil der auftretenden Figuren hatten wiedererkennbare Vorbilder im zeitgenössischen Frankreich

-
- 5 Vgl. Jauß, Hans Robert: »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«, in: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4., unveränderte Aufl. München 1994, S. 126-162.
 - 6 Barclay, John: *Argenis*, Paris 1621.
 - 7 Vgl. Arnold, Antje: »Raum für Unterhaltung(en): Der frühneuzeitliche Salon«, in: Daphnis, 44 (3), 2016, S. 340-359.
 - 8 Debrosse, Anne: »L'Histoire de Sapho« dans *Artamène ou le Grand Cyrus* de Madeleine de Scudéry: supériorité de la biographie empathique sur la biographie érudite«, in: Jean-Michel Wittmann (Hg.): *Biographie et roman: Actes du colloque international de Metz, septembre-octobre 2010, Metz 2012*, S. 229-241.

und repräsentierten die Salonkultur. Die von Madame de Scudéry für ihre Romane gewählte Form aus Dialogen, Briefen und Gesprächen rückten diese näher an die Salonerfahrungen der Pariser Öffentlichkeit und erleichterten das Dekodieren für die Zeitgenossen auch bei historischer Maskierung wie in der ›histoire romaine‹ von *Clélie*. In der zweiten Hälfte ihres langen Lebens verfasste die Autorin, die selbst einen Salon führte, weitere umfangreiche Werke, die entsprechende Titel trugen wie *Conversations morales* (1680-1692): Essays in lockerem oder scharfzüngigem Gesprächston über die Bildungsthemen der Salongesellschaft, in denen reale Personen und aktuelle Ereignisse leicht erkennbar waren.

Das Genre des Schlüsselromans, aus dem sich der historische Roman entwickelte, hat mehrfache Vorteile: Es erlaubt beliebige Stilisierungen realer Personen und damit Bewertungen von Politik, Moral, Gesellschaft, Religion etc. So können sie als überdimensionale Helden inszeniert werden, was im realistischen Schreiben kaum möglich war. Ebenso jedoch erlaubt der Schlüsselroman die mehr oder weniger subtile und, hinsichtlich der Zensur, einigermaßen gefahrlose Demontage zeitgenössischer und historischer Persönlichkeiten. Das Spektrum reicht von der Panegyrik eines Herrschers, der hinter dem Protagonisten auszumachen ist, bis zu Schlüsselromanen, in denen gesellschaftliche Zirkel und Szenen sich selbst darstellen oder vorgeführt werden und so ihre Lebens- und Denkweise öffentlich ausstellen oder satirisch beleuchten. In der Neuzeit könnte man dabei an die Mode der Preziosität im 16. Jahrhundert in Frankreich oder in der Nachkriegszeit an die verschlüsselte Darstellung der existentialistischen Szene durch Simone de Beauvoir in ihrem Roman *Les Mandarins* (1954) denken.

Doch erst Walter Scott entwickelt den Typus des historischen Erzählens, den wir als ›historischen Roman‹ moderner Prägung verstehen. Scott's Romane zeichnen einige Besonderheiten aus, die es erlauben, von einem eigenen Romantypus zu sprechen. Der erste derartige Roman von Scott, *Waverley, or, 'Tis Sixty Years Since* (1814) erzählt vom schottischen Freiheitskampf Mitte des 18. Jahrhunderts. Der historische Roman will Geschichtswissen vermitteln und dieses an die Verkörperung in einer Figur oder Figurengruppe binden, wobei die historischen Personen und Ereignisse nicht verschlüsselt, sondern mit Klarnamen und Daten erscheinen.⁹ Ziel dieses Romantypus soll eine Verlebendigung der Vergangenheit sein. Die primäre Leserichtung geht nicht wie im Schlüsselroman von der fiktionalen Dimension zur realen Ebene, sondern von der gegenwärtigen Epoche, der Zeit des Lesers oder der Leserin, zurück in frühere Zeiten, was auch als Lernprozess verstanden werden kann.

9 Vgl. Meyer, Michael: Die Entstehung des historischen Romans in Deutschland und seine Stellung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung. Die Polemik um eine »Zwittergattung« (1785-1845), Dissertation, München 1973, und Aust, Hugo: Der historische Roman, Stuttgart/Weimar 1994.

Chronist*innen und Historiker*innen liefern die Fakten, während die Autor*innen diese mit Leben erfüllen, indem er/sie psychologische Identifikationsfiguren für die Leser*innen erfindet. Im konkreten Fall des *Waverley*, der eine damals noch nicht weit zurückliegende Epoche beschreibt, soll der Held zwischen der Gegenwart der Leser*innen und der Vergangenheit vermitteln. Dieser Held (oder, im 19. Jahrhundert noch seltener: diese Heldin) des historischen Romans ist, und hier liegt der große Unterschied zum Epos, der so genannte »mittlere Held« (oder die »mittlere Heldin«). Es handelt sich dabei um Personen, die nicht an der Spitze der Gesellschaft stehen und geschichtliche Ereignisse nicht auslösen, sondern darin verstrickt werden. Solche Protagonist*innen sind moralisch einigermaßen gefestigt, opfern sich oft selbst auf; eine große menschliche oder heroische Leidenschaft, die die Leser*innen mitreißt, entsteht jedoch kaum, eher eine tragische Verstrickung. Walter Scotts Hauptfiguren sind, wie Lukács sagt, solche »national typische Charaktere, aber nicht im Sinne des zusammenfassenden Höhepunktes, sondern in dem der tüchtigen Durchschnittlichkeit.«¹⁰

»Der »Held« der Scottschen Romane ist stets ein mehr oder weniger mittelmäßiger, durchschnittlicher englischer Gentleman. Dieser besitzt im Allgemeinen eine gewisse, nie überragende praktische Klugheit, eine gewisse moralische Festigkeit und Anständigkeit, die sogar bis zur Fähigkeit der Selbstaufopferung reicht, die aber niemals zu einer menschlich hinreißenden Leidenschaft erwächst, nie begeisterte Hingabe an eine große Sache ist.«¹¹

In Romanen dieses Typus sind die historischen Persönlichkeiten lediglich Nebenfiguren, treten aber ihrer Rolle entsprechend in bedeutsamen Situationen auf. Zwischen deren Auftritten und den zentralen Ereignissen jedoch ist der Schriftsteller oder die Schriftstellerin innerhalb der historischen Gegebenheiten relativ frei in der Gestaltung des Lebens seiner bzw. ihrer Protagonist*innen. Dadurch nehmen Dialoge, die der Verlebendigung der Vergangenheit dienen, ebenso an Bedeutung zu wie die weiteren Nebenfiguren, die entlang historischer Konfliktlinien verfeindete Seiten vertreten und helfen, trotz der starken Identifikation mit dem »mittleren Helden« ein objektiveres Geschichtsbild zu schaffen. »Scotts Größe ist«, wie Lukács unterstreicht, »die menschliche Verlebendigung historisch-sozialer Typen. Die typisch menschlichen Züge, in denen sich große historische Strömungen sinnfällig äußern, sind vor Scott niemals mit dieser Großartigkeit, Eindeutigkeit und Prägnanz gestaltet worden.«¹²

10 Lukács, Georg: Der historische Roman, Berlin 1937, wieder in ders.: Probleme des Realismus III. Der historische Roman, in: Werke, Bd. 6, Neuwied/Berlin 1965, hier S. 43.

11 Ebd., S. 26.

12 Ebd., S. 28.

Scotts Romane beeinflussten eine ganze Reihe von Autoren: Balzac, Hugo, de Vigny und Mérimée in Frankreich, Manzoni in Italien, Puschkin und Tolstoi in Russland, Stifter und Fontane im deutschen Sprachraum. In Nordamerika wurde Coopers *Lederstrumpf*-Saga zum Resonanzboden für Scott.¹³ Während aber Manzoni, Puschkin und andere der Tradition Scotts folgten, wurde in Frankreich und in Spanien das Modell der Romane von Walter Scott eher reflektiert als imitiert. Lukács spricht sogar von geistigen Kämpfen um den historischen Roman in Frankreich und einer theoretischen Formulierung des romantischen historischen Romans auf einem höheren Niveau als in den anderen europäischen Ländern.¹⁴ Die Gründe dafür, dass die Debatte über den historischen Roman in Frankreich am intensivsten war, sind in der französischen Geschichte zu suchen. Während in England die Kämpfe um ein liberales und partizipatives Herrschaftssystem für die Bürger*innen eher unblutig und erfolgreich waren und so ein optimistisches Verständnis des Historischen ermöglichten, wurden die Franzosen mit den teils euphorisierenden und teils erschreckenden Erfahrungen der Revolution, der *terreur* und des Aufbaus der postrevolutionären Gesellschaft konfrontiert. Die Diskussion um den historischen Roman in Frankreich beruhte daher auf einer Debatte über die Geschichtsauffassung und die Deutung der Französischen Revolution.

Der romantische Autor Alfred de Vigny war maßgeblich an dieser Diskussion beteiligt. Sein Geschichtsverständnis äußert sich bereits in dem 1826 veröffentlichten Roman *Cinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII*, der in der Ära Richelieu spielt. Das Vorwort der vierten Auflage von 1829, welches Lukács als das bedeutendste theoretische Manifest der Romantik zum historischen Roman bezeichnet, expliziert de Vignys theoretische Grundlagen. Dieser lehnt Scott als zu simpel ab, eben weil fiktive Gestalten die Handlung tragen und geschichtliche Figuren nur am Rande vorkommen und lediglich der Datierung dienen. Folgerichtig sind bei de Vigny die Hauptfiguren seines Romans Kardinal Richelieu selbst, der den Absolutismus in Frankreich entscheidend prägt, und Cinq-Mars, der als Verteidiger feudaler Privilegien auftritt. De Vigny wendet sich also wieder den ›Geschichte machenden großen Männern‹ dieser Epoche zu.

De Vigny sind jedoch nicht die Fakten selbst wichtig, sondern deren Deutungsdimension. Dem Schriftsteller oder der Schriftstellerin kommt die Aufgabe zu, den Fakten einen Sinn zu geben, ihre moralischen Folgen darzustellen, und deswegen darf er bzw. sie auch historische Tatsachen umwandeln. Der historische Roman ist nicht unbedingt an die reale historische Persönlichkeit gebunden. Wichtig ist nach de Vigny vor allem die zu vermittelnde Idee. Der Roman soll weniger Wissen *über* Geschichte vermitteln als vielmehr Wissen *aus* der Geschichte schöpfen oder, wie de Vigny sagt, die Wahrheit der Geschichte zeigen:

13 Vgl. ebd., S. 70–73.

14 Vgl. ebd., S. 73.

»Ce que l'on veut des œuvres qui font mouvoir des fantômes d'hommes, c'est [...] le spectacle philosophique de l'homme profondément travaillé par les passions de son caractère et de son temps ; c'est donc la VÉRITÉ, de cet homme et de ce TEMPS, mais tous deux élevés à une puissance supérieure et idéale qui en concentre toutes les forces. [...] je me hasarderai jusqu'à avancer que [...] dans beaucoup de ses pages qui ne sont peut-être pas les moins belles, L'HISTOIRE EST UN ROMAN DONT LE PEUPLE EST L'AUTEUR. (Herv. i.O.)«¹⁵

Im Unterschied zum Scott'schen historischen Roman wird Geschichte daher nicht nur verlebendigt, sondern zeittypisch gedeutet. Dieses Verständnis des historischen Romans ist in der französischen romantischen Geschichtsschreibung und Narrativik sehr verbreitet und wird u.a. von Victor Hugo in seinem Roman *Notre Dame de Paris* geteilt. Hugo ist auch einer der ersten, der eine Periodisierung der Geschichte vornimmt, in der die christliche romantische Gegenwart als erste moderne Fortschrittsepoche gegenüber Antike und Mittelalter erscheint.¹⁶ Den größten Erfolg auf dem Buchmarkt hatte im 19. Jahrhundert Alexandre Dumas der Ältere mit seinen Abenteuer- und Historienromanen, unter denen die *Die drei Musketiere* (*Les Trois Mousquetaires*, 1844) und *Der Graf von Monte Christo* (*Le Comte de Monte-Cristo*, 1844-1845) die bekanntesten sind. Unsere landläufige Vorstellung vom Mittelalter aus der Literatur und später aus dem Film und anderen Medien als einer kontrast- und abenteuerreichen Zeit mit Schwert und Schild, Degen und Mantel, Krone und Kreuz resultiert aus dem Modell des romantischen historischen Romans von Autoren wie Dumas.

In der Gegenwart zeichnet sich eine neue Blütephase des historischen Romans ab. Erzählungen, die romanhaftes Geschehen in einen historischen Kontext setzen, sind seit den 1980er Jahren in steigender Zahl zu finden. Diesem Umstand widmet sich der Sammelband *Romanhaftes Erzählen von Geschichte* (2019).¹⁷ Fragen,

15 De Vigny, Alfred: *Cinq-Mars ou une conjuration sous Louis XIII*, zitiert nach der bei Michel Lévy frères erschienenen Ausgabe Paris 1863, darin: »Reflexions sur la vérité dans l'art«, S. 1-10, S. 5f. »Was wir von Werken wollen, in denen menschliche Gestalten agieren, ist [...] das philosophische Schauspiel des Menschen, der von den Leidenschaften seines Charakters und seiner Zeit tief bewegt ist; es geht also um die WAHRHEIT, die jenes Menschen und die seiner ZEIT, beide jedoch auf eine höhere, ideale Stufe erhoben, in der alle Kräfte gebündelt werden. [...] Ich wage sogar zu behaupten, dass [...] auf vielen Seiten des Buches, die vielleicht zu seinen schönsten zählen, DIE GESCHICHTE EIN ROMAN IST, DESSEN AUTOR DAS VOLK IST.« (Herv. wie i.O., Übersetzung GF).

16 Vgl. Hugo, Victor: »Préface« [1827], in: ders.: *Œuvres complètes: Cromwell, Hernani*, Paris 1912, *Théâtre*, Bd. I., S. 7-51; und Febel, Gisela: »Victor Hugos Konstruktion des Mittelalters und die Nachwirkungen«, in: Sonja Kerth (Hg.): *Vergangenheit als Konstrukt. Mittelalterbilder seit der Renaissance*, Wiesbaden 2012, S. 89-102.

17 Fulda, Daniel/Jaeger, Stephan (Hg.): *Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigende Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert*, Berlin 2019.

die sich angesichts des momentanen Aufschwungs geschichtlicher Themen in Romanen stellen, sind:

- In welchem Maße dienen die Traditionen des historischen Romans noch heute als Modelle?
- In welcher Weise werden solche Traditionen gebrochen, umgestaltet, kommentiert?
- Bildet die Jahrtausendwende eine Schwelle, an der sich das Erzählen von Geschichte grundlegend verändert hat?

Neu sind in der Gegenwart beispielsweise die Gattung der autobiographisch fundierten Generationserzählung, oder eine Ausgangslage, in der die wissenschaftliche Beschäftigung mit Geschichte an Geltung verloren hat, während populäre Darstellungen an Bedeutung gewinnen. Das subjektive Moment der autobiographischen oder der biographischen historischen Erzählung hatte Lukács noch kritisiert:

»Diese Schwäche der biographischen Form des Romans läßt sich verallgemeinernd so aussprechen, daß die privatpersönlichen, rein psychologisch-biographischen Züge eine proportional unrichtige Breite, ein falsches Übergewicht erhalten. Dadurch kommen die großen historisch treibenden Kräfte zu kurz. Sie werden allzu summarisch, allzu sehr nur in bezug auf die biographisch im Mittelpunkt stehende Persönlichkeit dargestellt. Und durch diese falsche Verteilung der Gewichte kann die große historische Wendung, die den eigentlichen zentralen Inhalt solcher Romane bildet, nicht so stark zur Geltung kommen, wie es ihr ihrer wirklichen Bedeutung nach zukommen würde.«¹⁸

Heute läßt sich ein zunehmender Drang nach Authentifizierung und Verlebendigung von Historie durch die Bindung an reale Personen und deren Biographien feststellen, und zwar in der Literatur wie im Film, z.B. im neuen Genre der Biopics. Gleichzeitig bestehen ein verstärktes Bedürfnis nach Orientierung und der Wunsch, Vergangenes selbst zu erfahren; fiktive Zeitreisen sind in diesem Zusammenhang als eine weitere Form der Geschichtsvermittlung zu nennen. Es kommt, wie Daniel Fulda und Stephan Jaeger feststellen,¹⁹ zu Hybridisierungen der Gattung sowie zu Vermischungen von Fiktionalität und Faktualität. Hierzu zählt der sehr erfolgreiche Historienroman, der – im Unterschied zum historischen Roman – historisches Dekor, Lebenswelt, Mentalitäten und Sitten erzählt, aber keine historischen Ereignisse in den Mittelpunkt stellt.

18 G. Lukács: Der historische Roman, S. 95.

19 Vgl. D. Fulda/S. Jaeger: Romanhaftes Erzählen, S. 4-6.

Ein Grund für die Popularität des historischen Romans heute mag sein, dass er die Vergangenheit stets unter den Bedingungen reduzierter Komplexität erzählt. Das könnte auch erklären, warum historische Romane, die im 19. Jahrhundert spielen, heute eher selten sind, da die soziale Komplexität dort auch durch die großen Erzähler wie Balzac, Dickens und Fontane dargestellt wird, die für uns heute als Analogon der historischen Romane erscheinen.

Der entscheidende Unterschied zum früheren historischen Roman liegt in der Vermischung von Fiktionalität und Faktualität und dem Hinzutreten einer selbstreferentiellen Ebene bzw. einer metahistorischen Dimension. Die kanadische Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon schlug dafür 1988 den Begriff der historiographischen Metafiktion vor,²⁰ um jene neue Spielart des postmodernen historischen Romans zu bezeichnen, die seit den 1960er Jahren aufkam. Hier wird die Grenzziehung zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung bewusst verwischt, indem die historiographische Metafiktion ihre eigene Fiktionalität problematisiert. Anachronismen, Stilbrüche, Metalepsen etc. sind Mittel der oft ironischen Illusionsbrechung.²¹ Dadurch werden die Ambivalenzen des historischen Erzählens unterstrichen:

»Das Verhältnis der Fakten und Fiktionen, von Authentizität und Imagination ist eine vertrackte Sache. Einerseits gilt es, die toten Fakten durch literarische Imagination lebendig werden zu lassen. Die Geschichte soll doch schließlich zum Sprechen gebracht werden. Andererseits aber müssen diese Fiktionen durch den Anschein von Authentizität abgesichert werden. Stimmen solls schon noch.«²²

Der Komparatist Hans Vilmar Geppert spricht in seiner Studie zum »anderen« historischen Roman von einem »Paradox fiktionaler Darstellung historischer Gegenstände«²³: Geschichte sei eine retrospektive Konstruktion von vergangenen Ereignissen, in die immer die Gegenwart und das persönliche Empfinden des Autors einfließe. Diese Subjektivität würde vom historischen Roman, wie ihn Lukács propagiert, aufgrund seines Strebens nach Monumentalität und einer abgeschlossenen Geschichte vertuscht.²⁴ Daran knüpft Harro Müller an, der ebenfalls von ei-

20 Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London 1988.

21 Vgl. auch Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 2 Bde., Trier 1995.

22 Schikowski, Michael: »Historischer Roman. Fakten, Fiktion und Fake«, in: Deutschlandfunk, Beitrag vom 20.06.2015, URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/historischer-roman-fakten-fiktion-und-fake.1270.de.html?dram:article_id=323112 (letzter Zugriff: 11.02.2022).

23 Geppert, Hans Vilmar: *Der »andere« historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen 1976, S. 8.

24 Vgl. Geppert, Hans Vilmar: *Der Historische Roman. Geschichte umerzählt von Walter Scott bis zur Gegenwart*, Tübingen 2009.

nem binären Modell des ›anderen‹ historischen Romans ausgeht.²⁵ Diesem ordnet er folgende Merkmale zu:

»Dominanz systemischer Prozesse über individuell-subjektive Triebkräfte in der Geschichte; die Beziehung zwischen Sprache und Geschichte ist konventionell; Pluralisierung von Geschichte zu Geschichten, ohne die Totalitätsdimension völlig aufzugeben; Präferenz von allegorischen Deutungsverfahren; prinzipielle Umerzählbarkeit von Geschichte, da Texte und Kontexte stets für Ergänzungen, Umschreibungen, Dementierungen offen sind; Diskontinuität wird vor Kontinuität, Heterogenität vor Homogenität gesetzt; Differenzannahmen werden häufig von Schreibsituation und selektiertem Schreibabschnitt hervorgehoben gegenüber Identitätspräsuppositionen und unterlaufen damit Linearitätskonzepte; Subjektdezentrierung von Geschichte; Akzentuierung von reflexiven, metahistorischen Verfahren, welche die Geschichts-Darstellung als konstruktives Element ausweisen.«²⁶

Für Müller ist die Bruchstelle bzw. die Ambivalenz zwischen Fiktion und Geschichte das entscheidende Merkmal des historischen Romans im 20. Jahrhundert, wodurch er sich deutlich vom traditionellen historischen Roman Scott'scher wie de Vigny'scher Prägung abhebt. Während Lukács die Deutung des historischen Prozesses im Zentrum des Genres des historischen Romans sieht, akzentuiert Geppert die Seite der Fiktion und betont die selbstreferentiellen Aspekte des historischen Erzählens. David Roberts lehnt die eher plakative binäre Schematik der Gattung ab, denn es gehe doch um »the general problem of realism in the novel«²⁷. Für ihn ist der historische Roman charakterisiert durch »the consciousness of the temporal difference between the present process of representation and the past reality represented, which is actualized within the immanent poetics of the fiction.«²⁸

Die Gattung des historischen Romans ist für Roberts zwischen der realistischen Darstellungsachse und der Produktions- und Leseachse aufgespannt: »the internal poetic hiatus, fact/fiction, and the external historical hiatus, past/present«.²⁹ Nicht nur die Opposition zwischen Fakt und Fiktion, sondern auch die zwischen Gegenwart (des Erzählens und des Lesens) und Vergangenheit (des Dargestellten) spielt eine Rolle. Damit wird auch die strikte Trennung des historischen Romans

25 Vgl. Müller, Harro: *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1988.

26 Ebd., S. 17f.

27 Roberts, David: »The Modern German Historical Novel: An Introduction«, in: ders. (Hg.): *The Modern German Historical Novel: Paradigms, Problems, and Perspectives*, New York/Oxford 1991, S. 1-9, hier S. 2.

28 Ebd., S. 3.

29 Ebd.

zum Zeitroman aufgehoben und der modal geprägte Begriff des ›historischen Erzählens‹ als Weitung der Gattungsdefinition entwickelt. Walter Schiffels etwa fasst unter dem Begriff ›historisches Erzählen‹ sämtliche Texte, die sich in irgendeiner Form mit Geschichte beschäftigen:

»Wir verstehen aber unter ›Historischem Erzählen‹ alle Texte epischer Erzählweise, die Geschichte und Geschichtlichkeit überhaupt thematisieren oder als bestimmende Inhalte aufweisen, also auch solche, die den letzterreichten Zustand des Kontinuums menschlicher, sozialer und staatlicher Handlungen in der Zeit, also die Gegenwart, in diesem Sinne als Zeitstufe enthalten.«³⁰

Auch Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz und Jörg Rüsen gehen von einem breiten Spektrum historischer Narrativik aus.³¹ Rüsen entwickelt dazu eine Typologie aus vier Typen historischen Erzählens. Koselleck macht darauf aufmerksam, dass sich die Geschichtswissenschaft etwa gleichzeitig mit dem Roman im 19. Jahrhundert entwickelt habe und beide auf Narrativik beruhen und sogar in der deutschen Sprache zusammenfallen im Begriff der ›Geschichte‹, da die Trennung zwischen ›Geschichten‹ und ›Historie‹, zwischen Geschehen und Bericht aufgehoben wurde. Koselleck spricht daher von einem »Kollektivsingular Geschichte«.³²

Historische Romane sind von den Bestsellerlisten nicht mehr wegzudenken. Mit dem Welterfolg von Umberto Eco's *Der Name der Rose* (*Il nome della rosa*, 1980) fing der Boom an, und Robert Harris hat ihn, wie viele andere, mit *Pompeji* (2003) fortgeführt, um nur zwei Beispiele neben vielen anderen hier zu nennen. Immer wieder wartet ein großer Teil des Leserpublikums begierig auf neue Geschichten vor altem Hintergrund – seien es mittelalterliche Abenteuer, viktorianische Verwicklungen, antike Alltagstragödien oder Liebe und Leid in amerikanischen Pionierzeiten. Genaue Zahlen gibt es nach Aussage des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels nicht, da die Gattung ja offene Grenzen zu Mystery-Romanen, Fantasy, Krimis etc. hat. Die Nachfrage nach historischen Sujets ist jedoch ungebrochen.

Besonders das Mittelalter hat es den deutschen Lesern und vor allem den Leserinnen angetan. Offenbar gilt: Je weiter die Handlung zurück liegt, desto besser eignet sie sich als Projektionsfläche für die Fantasien von Autor*innen und Leser*innen. Die Faszination, in vergangene Epochen einzutauchen, wird zugleich zu einer Faszination des Schreckens über brutale Lebensbedingungen, die in der heutigen wesentlich komfortableren Zeit nur staunen lassen. Denn gewaltvoll geht

30 Schiffels, Walter: Geschichte(n) Erzählen. Über Geschichte, Funktionen und Formen historischen Erzählens (= Theorie, Kritik, Geschichte, Bd. 7), Kronberg 1975, S. 177.

31 Koselleck, Reinhart/Lutz, Heinrich/Rüsen, Jörn (Hg.): Formen der Geschichtsschreibung (= Beiträge zur Historik, Bd. 4), München 1982.

32 Vgl. Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 4. Aufl. Frankfurt a.M. 2000.

es meistens zu: Grausame Hinrichtungen, todbringende Seuchen und Naturgefahren sind, will man den Texten Glauben schenken, ebenso an der Tagesordnung wie bittere Armut und Entbehrungen, die heutige Mitteleuropäer*innen zu tragen wohl nicht mehr imstande wären. Das ferne Mittelalter erweist sich so als ideale Projektionsfläche für wohliges Gruseln.

Dieser Eskapismus der Leserschaft geht einher mit der Erwartung von Präzision und Akkuratess. Bei aller Bereitschaft, sich in fantastische Welten fallen zu lassen, sind die Leser*innen historischer Romane ein besonders kritisches Publikum, wie Susanna Gilbert schreibt:

»Tilo Eckardt, Cheflektor des Münchner Heyne Verlages, bekommt wie seine Kollegen aus anderen Häusern immer wieder Post, in denen Anachronismen bemängelt werden. Zuletzt beklagte sich ein Leser darüber, dass in einer Geschichte aus dem 17. Jahrhundert Blumen erwähnt werden, die es zu dieser Zeit noch gar nicht in Europa gegeben habe.«³³

Mehr als andere legten diese Leser*innen großen Wert auf Authentizität und Akkuratess. Gleichwohl dürfe der Unterhaltungswert eines Buches nicht zu kurz kommen. Um der Forderung nach historischer Genauigkeit Genüge zu tun, bedarf es beim Schreiben umfangreicher Recherche. Dafür hat sich eine eigene Dienstleistungsbranche aufgetan: Lektorats- und Beratungsbüros speziell für Verfasser*innen historischer Romane wie z.B. das »Lektorat-Büro textbaustelle Berlin GbR«, das mit folgender Werbung historisches Expertenwissen anbietet:

»*Unser Spezialwissen: Geschichte und Kultur des Mittelalters*

Seit etlichen Jahren herrscht ein regelrechter Boom historischer Romane und Mittelalterromane, der einige wunderschöne Beispiele dieses Genres hervorgebracht hat. Auf der anderen Seite entspringt so manches, was nach Mittelalter aussieht, modernen Vorstellungen davon und ist weit davon entfernt, authentisch zu sein. Sie als Autor eines Mittelalterromans stehen vor der Entscheidung, ob Sie mit den geschichtlichen Zusammenhängen frei umgehen oder Ihren Lesern einen präzise recherchierten historischen Hintergrund anbieten möchten. Im letzteren Fall können wir Ihnen als promovierte Mittelalterhistoriker das Expertenwissen dazu anbieten! Neben Recherche und Beratung kümmern wir uns gerne auch um Lektorat und Korrektur Ihres historischen Romans.«³⁴

33 Vgl. Gilbert, Susanna: »Deftiges aus dem Mittelalter«, in: Stern plus, 2004, URL: <https://www.stern.de/kultur/buecher/historische-romane-deftiges-aus-dem-mittelalter-3077292.html> (letzter Zugriff: 11.02.2022).

34 Lektorat-Büro textbaustelle Berlin GbR, URL: <https://www.berlinlektorat.com/arbeitsfelder/beratung-historischer-roman/> (letzter Zugriff: 11.02.2022).

Im Folgenden möchte ich die Entwicklung des historischen Erzählens am Beispiel eines historischen Ereignisses verdeutlichen, der Bartholomäusnacht in Frankreich 1572, den beteiligten Personen und den Geschehnissen, die zu ihr führten.

Die Bartholomäusnacht, die auch *Pariser Bluthochzeit* genannt wird (französisch: *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*), war, wie wir wissen, ein Pogrom an französischen Protestanten, den Hugenotten, das in der Nacht vom 23. zum 24.08.1572 stattfand. Admiral Gaspard de Coligny und weitere Führer der Hugenotten wurden dabei ermordet. Diese waren anlässlich der vermeintlich der Versöhnung dienenden Hochzeit des Protestanten Heinrich von Navarra (Henri de Navarre, des späteren Königs Heinrich IV.) mit der katholischen Königstochter Margarete von Valois in Paris versammelt. In derselben Nacht wurden tausende Protestanten in Paris und in den Folgetagen frankreichweit ermordet. Es wird von bis zu 5000 Toten berichtet. Das Pogrom ist ein zentrales Ereignis der Hugenottenkriege. Es ist mit vier weiteren Ereignissen verknüpft: einem ersten fehlgeschlagenen Attentat auf Admiral de Coligny am 22.08.1572, der zwei Tage später erfolgten Ermordung der Hugenottenführer einschließlich de Colignys, dem danach einsetzenden Pogrom in den Straßen von Paris sowie einer Welle von Gewalt, die sich kurz darauf über fast ganz Frankreich ausbreitete.

Die Bartholomäusnacht ist ein zentrales Datum in der Geschichte Frankreichs im 16. Jahrhundert und tief im kollektiven Gedächtnis der Franzosen verankert. Sie ist auch ein häufig in der Literatur und der bildenden Kunst dargestelltes Sujet. Um die in den historischen Romanen zirkulierenden Elemente wiederzuerkennen, werfen wir zunächst einen Blick auf die immer wiederkehrenden Versatzstücke des historischen Narrativs:

Trotz reichlicher Quellen lässt sich nicht abschließend klären, wo die Verantwortlichkeiten für das Massaker liegen: Noch während sich die Gräueltaten in den Straßen von Paris abspielten, entstanden die ersten Briefe, die Bezug auf die Geschehnisse nahmen. Erst am 26.08. jedoch sprach der König Charles IX vor dem Parlament und übernahm die Verantwortung für die Morde, denn die Hugenottenführer hätten sich verschworen und so den König zum Eingreifen genötigt. Dennoch sind mehrere Versionen dieser ersten Stellungnahme vorhanden, einerseits solche, die von einem jahrelang geplanten Unternehmen sprechen, andererseits solche, die für eine spontane Handlung plädieren. In den Schreiben, die in den Wochen und Monaten nach der Bartholomäusnacht entstanden, wird dennoch ein allgemeiner Konsens deutlich: Der König habe zwar den Anschlag auf Coligny sehr bedauert; da allerdings die Hugenotten gegen den König konspirierten, habe er sich verteidigen müssen und daher den Befehl zur Tötung des Admirals und seiner Anhänger gegeben – das allgemeine Morden sei jedoch ein spontanes Pogrom der Bevölkerung gewesen.

Die Vorgeschichte des Pogroms zeigt eine ambivalente Haltung der Regierung in der Religionsfrage. Das Land wurde provisorisch von Katharina von Medici regiert, der Mutter des unmündigen Königs Charles IX. Sie schwankte zwischen den Fronten der Religionskriege hin und her. Nach dem sogenannten ›Blutbad von Vassy‹ im März 1562, als in dem Champagne-Städtchen katholische Söldner einen hugenottischen Gottesdienst überfielen und Dutzende ermordeten, eskalierte die Situation. Katharina gab ihre Vermittlungspolitik auf und hielt es fortan mit der Familie de Guise, deren Oberhaupt Henri gleichzeitig Führer der katholischen Partei war. Die Gegenseite repräsentierte der Admiral Gaspard de Coligny. Nach etlichen Kriegszügen und Angriffen kam es 1570 zu einem Friedensschluss zwischen den Parteien. Danach schwand der Einfluss von Henri de Guise, während Coligny in Paris den jungen König Charles beeinflussen konnte und die Hochzeit des Königs mit Marguerite de Valois vorbereiten half. Die Hugenottenführer glaubten daher an eine Versöhnung mit dem einstigen Gegner.

Katharina, die Königinmutter, setzte sich jedoch mit ihren drei italienischen Beratern zusammen, weihte ihren jüngeren Sohn Herzog Heinrich von Anjou sowie Henri de Guise ein. Man wollte die günstige Gelegenheit ausnutzen, dass alle Hugenottenführer an einem Ort versammelt waren, um in der Nacht zum 24.08.1572 einen koordinierten Massenmord anzuzetteln. Die Akteure trugen als Erkennungszeichen eine weiße Schleife am Hut und malten nachts heimlich mit Kreide weiße Kreuze an bestimmte Häuser, in denen Hugenotten wohnten. Der psychisch labile König Charles IX wurde erst kurz zuvor informiert. Anfangs zögerlich, stimmte er schließlich zu, begeisterte sich geradezu für das unheilvolle Unternehmen.

Ein Bürger aus Straßburg, der besuchsweise in der Stadt weilte, schildert die Szenerie:

»Da setzte überall in Paris ein Gemetzel ein, dass es bald keine Gasse mehr gab, auch nicht die aller kleinste, wo nicht einer den Tod fand, und das Blut floss über die Straßen, als habe es stark geregnet.«³⁵

Ein Augenzeuge berichtet: »Hier wurde einem Greise das graue Haupt an den Steinen zerschlagen, dort starke Männer, die in vielen Schlachten ruhmvoll gekämpft hatten, von elenden Buben zu Tode gemartert.«³⁶ In einer anderen Quelle lesen wir:

»Mit der Kraft der Verzweiflung wehrte sich dort eine Mutter; umsonst! Ihr Kind wurde ihr aus den Armen gerissen und vor ihren Augen an der Mauer zerschmettert. Leichname wurden aus den Fenstern hinabgeworfen und durch die Straßen

35 Zitiert nach Flocken, Jan von: »Das Blut floss, als habe es stark geregnet«, in: Welt Geschichte, 2016, URL: <https://www.welt.de/geschichte/article145183487/Das-Blut-floss-als-habe-es-stark-geregnet.html> (letzter Zugriff: 11.02. 2022).

36 Ebd.

gezerzt; schreiende Wickelkinder wurden in kleinen Rollwagen fortgeführt und in die Seine geworfen.«³⁷

Das Gemetzel zog sich stundenlang hin. Charles IX soll mit seiner Mutter Katharina aus einem Fenster des Louvre zugesehen haben und angeblich soll er persönlich mit einer Flinte auf Fliehende geschossen haben. Sein Kammerherr Pierre de Brantôme berichtet, dem König habe der Anblick von Leichenhaufen großes Vergnügen bereitet. Es können allerdings keine genauen Angaben zum Ursprung des Plans gemacht werden, nur dass die Entscheidung vermutlich von der königlichen Familie und einigen Mitgliedern des Hofes getroffen wurde. Dass der König von seiner Mutter Katharina von Medici oder sonstigen Personen überredet wurde, lässt sich ebenfalls nicht beweisen.

Der protestantische Bräutigam Henri de Navarre entkam den Mördern, die ihn durch sämtliche Gemächer des Louvre jagten, wurde jedoch gefangen genommen und zur Konversion gezwungen. 39 Monate später gelang ihm die Flucht in sein Königreich Navarra, wo er den Katholizismus wieder ablegte. 1610 wird er dann der erste Bourbonische König Frankreichs als Henri IV. Die anderen Akteure sterben wenige Jahre später, meist auch gewaltsam: König Charles IX starb 1574 erst 23-jährig, vermutlich durch Giftmord, andere Quellen sprechen von Schwindsucht. Henri de Guise wurde 1588 ermordet, nachdem er sich mit dem König entzweit hatte. Heinrich von Anjou starb 1589, im gleichen Jahr wie Katharina von Medici, bei einem nächtlichen Gang zur Toilette unter den Dolchstößen eines Attentäters.

Dieser Stoff weist eine reiche Bearbeitungsgeschichte in Roman, Erzählung und Film auf, aus der ich im Folgenden zwei deutsche und zwei französische Texte hervorheben möchte, um näher auf sie einzugehen. In chronologischer Reihenfolge ist da zunächst die historische Erzählung von Prosper Mérimée zu nennen: *Chronique du règne de Charles IX* (1829).³⁸ 1845 erscheint in Frankreich der umfangreiche historische Roman *La Reine Margot*³⁹ von Alexandre Dumas, der die Stoffdarstellung entscheidend prägt. Ein Bestseller seiner Zeit wird auch die Erzählung *Das Amulett* (1873) des Schweizer Schriftstellers Conrad Ferdinand Meyer.⁴⁰ In der

37 Ebd.

38 Mérimée, Prosper: *Chronique du règne de Charles IX*, Paris 1829. Die erste Ausgabe bei Alexandre Mesnier trug den Titel: 1572. *Chronique du temps de Charles IX*, par l'auteur du »Théâtre de Clara Gazul«. 1832 erscheint die zweite Ausgabe bei Fournier jeune in Paris unter dem Titel: 1572. *Chronique du règne de Charles IX*. Der heutige Titel ohne die einleitende Jahreszahl ist erst seit 1842 gängig. Im Folgenden zitiert nach der deutschen Ausgabe: Die Bartholomäusnacht, Leipzig/Weimar 1980.

39 Dumas, Alexandre: *La Reine Margot*, Paris 1845, in Folgenden zitiert nach der deutschen Ausgabe: Bartholomäusnacht – Die Königin Margot, 9. Aufl. Berlin 2005.

40 Meyer, Conrad Ferdinand: *Das Amulett*, Leipzig 1873, im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Stuttgart 2002.

neueren Literatur werfe ich einen Blick auf die intermediale Adaptation des Romans von Jean Teulé mit dem Titel *Charly 9* (2011)⁴¹ durch Richard Guérineau, der daraus eine *graphic novel* macht, deren Titel – wohl etwas ironisch – auf die historische Wahrheit der Geschichte verweist: *Charly 9. L'Histoire véridique de Charly 9 adaptée en bande dessinée* (2013).⁴² Der Comic wurde für den Preis als bestes Comicalbum 2014 auf dem Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême nominiert und hat viel Lob der Kritik und ein großes Publikum erreicht. 2015 ist die deutsche Übersetzung im Splitter-Verlag unter dem Titel *Charly 9* erschienen.⁴³

Die Bartholomäusnacht hat auch im Film viele Umsetzungen erfahren, von denen ich hier nur jene nennen möchte, die das Imaginarium der historischen Erinnerung bis heute geprägt haben: beginnend mit dem politischen frühen Film *INTOLERANCE* von David Ward Griffith (USA 1916), ein Stummfilm, der pazifistische Tendenzen verbreiten wollte und als einer der einflussreichsten Filme der Stummfilmzeit gilt,⁴⁴ über die italienisch-französische Koproduktion von Jean Dréville: *LA REINE MARGOT* (dt.: *BARTHOLOMÄUSNACHT*, F/I 1954), einer Verfilmung des Romans von Alexandre Dumas u.a. mit Jeanne Moreau, bis zur gleichnamigen Neuverfilmung des Romans durch Patrice Chéreau (F/I/D 1994) mit einer Starbesetzung, zu der Isabelle Adjani, Daniel Auteuil und Jean-Hugues Anglade gehören. Es handelt sich dabei um ein opulentes Kostümdrama, das in Frankreich schnell zum nationalen Ereignis wird und das kollektive Gedächtnis nachhaltig beeinflusst hat. Vor allem die düsteren, apokalyptischen Bilder des Massakers beeindruckten das Publikum und die Kritik. Gérard Corbiau setzt in seinem Film *SAINT-GERMAIN, OU LA NÉGOCIATION* (F 2002; dt.: *VERRAT IM NAMEN DER KÖNIGIN*) nach dem gleichnamigen Roman des belgischen Autors Francis Walder von 1958 den Akzent auf die Intrigen am Hof vor dem Massaker und zeigt ebenfalls einen Kostümfilm mit prunkvoller Ausstattung, der auch im Fernsehen ausgestrahlt wird und so ein noch größeres Breitenpublikum erreicht. Für das deutschsprachige Publikum ist noch der Historienfilm von Jo Baier *HENRI 4* (D/F/E/A 2010) zu nennen, der auf den beiden Romanen *Die Jugend des Königs Henri Quatre* (1935) und *Die Vollendung des Königs*

41 Teulé, Jean: *Charly 9*, Paris 2011.

42 Guérineau, Richard: *Charly 9. L'Histoire véridique de Charly 9 adaptée en bande dessinée*, Paris 2013. Einige weitere bekannte Bearbeitungen des Stoffs, auf die ich hier nicht eingehen kann, sind: Huna, Ludwig: *Die Bartholomäusnacht*. Roman, Leipzig 1932; Mann, Heinrich: *Die Jugend des Königs Henri Quatre*, Amsterdam 1935, und ders.: *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*, Amsterdam 1938; Erlanger, Philippe: *Le Massacre de la Saint-Barthélemy*, Paris 1960 (dt.: *Bartholomäusnacht*, München 1966), Merle, Robert: *Paris, ma bonne ville* [aus der Reihe: *Fortune de France*, Bd. 3] Paris 1992 (dt.: *Die gute Stadt Paris*, Berlin 1980).

43 R. Guérineau: *Charly 9*, dt. Bielefeld 2015.

44 Vgl. Rapold, Nicholas: »Birth of Another Spectacle, and Its Life«, in: *The New York Times*, 26.07.2013, online seit 04.02.2016, URL: <https://www.nytimes.com/2013/07/28/movies/film-forum-shows-d-w-griffiths-vast-intolerance.html> (letzter Zugriff: 11.02.2022).

Henri Quatre (1938) von Heinrich Mann beruht. Hier steht Henri de Navarre, der spätere Henri IV, im Mittelpunkt und mit ihm – und dem Autor Heinrich Mann – die Botschaft von Toleranz und Friedenspolitik. Dennoch werden Liebesleben und Religionskriege auch hier üppig und blutig inszeniert, was der Kritik eher missfallen hat. Durch die Ausstrahlung in der ARD 2012 und vielfache Wiederholungen auf anderen Kanälen prägte der Film dennoch, zusammen mit Chéreaus Monumentalfilm, die Vorstellung von der Bartholomäusnacht und ihrem Kontext in jüngerer Zeit.

Man kann festhalten, dass die verschiedenen literarischen Verarbeitungen und Filmdarstellungen unterschiedliche Gewichtungen der Geschehnisse und der Bedeutung der historischen Akteure vornehmen, unterschiedliche Ideen (im Sinne der Romantik) herausarbeiten, aber immer wieder dieselben Versatzstücke verwenden. Diese sind teils überlieferte Zitate und Berichte, teils Spekulationen und Gerüchte von langer Dauer, oder auch Versatzstücke aus den fiktionalen Darstellungen in Narrativik und Film, die sich intertextuell und intermedial fortschreiben. Solche zirkulären Elemente sind in Bezug auf die Figuren:

- die intrigante Königinmutter Katharina von Medici;
- der labile, später blutrünstige König Charles IX, seine Alpträume aus Reue und der vermutete Giftmord an ihm;
- das inszenierte Morden unter Beteiligung von Henri de Guise, dem Führer der Katholiken, und von Soldateneinheiten;
- die gute und schöne Königin Margot (Marguerite de Navarre) und ihr Bräutigam, der aufgeklärte politisch und pragmatisch denkende Henri de Navarre;
- der unschuldige und von den Ereignissen überraschte Hugenottenführer Admiral Gaspard de Coligny.

Weitere zirkuläre Elemente, Gegenstände oder Motive sind:

- weiße Kreuze oder Tücher als geheimes Zeichen der Katholiken bzw. der Mörder;
- Hinweise auf frühere Giftmorde Katharinas, besonders ihre »parfümierten Handschuhe«;
- Jagd und Jagdfieber bei Charles IX und dem Hof;
- die grausame Zurschaustellung des kopflosen Leichnams von Coligny und der »Ausflug« des Hofes dorthin;
- die Blutflüsse in den Straßen oder die rot gefärbte Seine in Paris;
- verzweifelte Mütter und getötete Kinder (zivile Opfer);
- Zeichen oder Objekte von Aberglauben und/oder Reliquienglauben (Amulette, Schutzzeichen, Liebeszauber etc.).

Im Folgenden werden wir diese zirkulierenden Elemente in den untersuchten literarischen Werken wiederfinden.

Prosper Mérimée (1803-1870) ist einer der ersten, der im 19. Jahrhundert eine historische Erzählung über die Bartholomäusnacht verfasst, die im Stil Walter Scotts verfährt. 1826 wurde Scott in Frankreich triumphal empfangen, seine Romane waren Kult. Mérimée verfährt in seiner Erzählung ganz im Sinne Scotts: Er stellt den Religionskonflikt in einer Familienkonstellation dar. Die historischen Gestalten wie Coligny oder Katharina von Medici sind nur Randfiguren. Dazwischen steht Hauptmann George Mergy als ein »mittlerer Held«, der als Augenzeuge auftritt. Dennoch erreicht Mérimée eine realistische Zeichnung der Ereignisse, die er typisiert darstellt.

Der Inhalt ist schnell zusammengefasst: Als der junge Landadlige Bernard de Mergy sich im Jahr 1572 zu Pferd erstmals der Hauptstadt Paris nähert, verfügt er über keinerlei Kampf- oder Duell-Erfahrung. Bernard, aus protestantischem Hause, soll sich nach dem Willen des Vaters dem nächsten Feldzug Admiral Colignys nach Flandern anschließen. In Paris trifft er nach sieben Jahren seinen älteren Bruder wieder, den Hauptmann George de Mergy, der konvertiert ist. George erzählt, eines Liebeshandels wegen habe er die Konfession gewechselt. Zwischen den beiden Brüdern spielt sich die Spaltung der religiösen Parteien ab, obwohl beide wegen Liebesgeschichten in die Ereignisse verstrickt werden.

Die Bartholomäusnacht war für Mérimée weniger das Ergebnis eines religiösen Streites als vielmehr ein von Machtinteressen motiviertes Verbrechen. Mérimées Auseinandersetzung mit Geschichte dient dem Versuch, seine eigene Zeit zu verstehen und den gesellschaftlichen Stillstand der 1820er zu kritisieren.⁴⁵ In seinem 1829 verfassten Nachwort erläutert Mérimée seine Sicht auf die Massaker der Bartholomäusnacht:

»Die Bartholomäusnacht scheint mir das Ergebnis eines Volksaufstandes, der nicht vorausgesehen werden konnte, sondern der improvisiert war. [...] Die Bevölkerung von Paris war zu damaliger Zeit außerordentlich fanatisch. Die Bürger waren militärisch organisiert und bildeten eine Art Nationalgarde, die beim ersten Schlag der Sturmglocken zu den Waffen greifen konnte. [...] es genügte, daß ein Führer sich an die Spitze dieser Fanatiker stellte und ihnen zurief: ›Schlagt zu!‹, so stürzten sie sich auf ihre andersgläubigen Volksgenossen und erwürgten sie.«⁴⁶

45 Vgl. Wesemann, Eberhard: »Nachbemerkung«, in: Mérimée, Prosper: Die Bartholomäusnacht, aus dem Franz. übertragen von Gertrud Ouckama Knoop, Leipzig/Weimar 1980, S. 190-192, hier S 192.

46 P. Mérimée, Bartholomäusnacht, S. 10f.

Mérimée betont aber auch die historisch unterschiedlichen Bewertungen von Handlungen, Personen und Ereignissen, er formuliert ein klares Bewusstsein von historischer Differenz:

»Mir scheint es interessant, jene Sitten mit den unseren zu vergleichen und in den letzteren den Verfall kraftvoller Leidenschaften zugunsten der Ruhe und vielleicht des Glücks zu beobachten. Ob wir besser sind als unsere Vorfahren, bleibt fraglich, und es ist nicht so leicht, darüber zu entscheiden; denn die Begriffe über die gleiche Handlung haben sich je nach den Zeiten sehr verändert. So flößten ein Mord oder eine Vergiftung um 1500 nicht den gleichen Abscheu ein, den sie heute erregen. [...] Es scheint mir also auf der Hand zu liegen, daß menschliche Handlungen aus dem 16. Jahrhundert nicht nach unsren [sic!] Begriffen des 19. beurteilt werden dürfen.«⁴⁷

Der Autor schmälert oder entschuldigt jedoch nicht die Gewalt, wenn er unterstreicht: »Die Wut des Volkes war aber entfesselt, und sie ließ sich nicht durch ein wenig Blut stillen. Sie forderte mehr als sechzigtausend Opfer.«⁴⁸ Dennoch deutet er historische Unterschiede in der Bewertung von Pogromen und Gewalt an: »Die Bartholomäusnacht war auch für ihre Zeit ein großes Verbrechen; ich wiederhole aber, daß ein Blutbad im sechzehnten Jahrhundert nicht das gleiche Verbrechen ist wie im neunzehnten.«⁴⁹

Mérimée kritisiert vorhandene Widersprüche bei der Deutung historischer Gestalten, insbesondere Katharinas von Medici, kennzeichnet seine Deutungen jedoch auch als subjektive Annahmen:

»Ich persönlich bin vollkommen davon überzeugt, daß das Blutbad keine vorgefaßte Absicht war, und es ist mir unbegreiflich, wie Schriftsteller eine gegenteilige Meinung vertreten können, die zugleich darin einig sind, Katharina zwar als ein böses Weib, aber auch als einen der politischsten Köpfe ihres Jahrhunderts hinzustellen.«⁵⁰

Zugleich betont er jedoch die inneren Widersprüche in der Person Charles IX und in den Gerüchten um ihn und wägt diese ab:

»Die einen machen aus Karl IX. ein Ungeheuer von Verstellung; die anderen schildern ihn als einen launenhaften, ungeduldigen und mürrischen Menschen. Bricht er lange vor dem 24. August in Drohungen gegen die Protestanten aus, so erblickt man darin den Beweis, daß er ihren Untergang von langer Hand erwog. Schmeichelt er ihnen, so beweist es seine Verstellung. [...] Wir wollen nun untersuchen,

47 Ebd., S. 5f.

48 Ebd., S. 12.

49 Ebd., S. 7.

50 Ebd., S. 8.

ob Karl IX. fromm war; denn eine übertriebene Frömmigkeit hätte ihm möglicherweise eine seinen Interessen zuwiderlaufende Maßregel eingeben können. Alles deutet aber im Gegenteil darauf hin, daß er, wenn auch kein Freigeist, so doch jedenfalls kein Fanatiker war.«⁵¹

Bei Prosper Mérimée kann man ein beginnendes historisches Bewusstsein, das Abwägen von Wissen, Fakten und Fiktion erkennen, insbesondere in dem Nachdenken über Geschichte im Vorwort von 1829, wobei seine moralische Tendenz auf eine Kritik des Fanatismus hinausläuft. Erst wenige Jahre nach Napoleons Kriegen und kaum 30 Jahre nach der Französischen Revolution mit der folgenden *Terreur* ruft der erst 26-jährige Autor mit diesem Frühwerk zu besonnener Analyse und Mäßigung im Handeln auf, was in der Julirevolution von 1830 nur teilweise umgesetzt wurde.

Die Erzählung *Das Amulett* von Conrad Ferdinand Meyer knüpft, wie er selbst schreibt, an Mérimée an. Der 1873 publizierte Text ist Meyers erste Prosanovelle. Ihr Erfolg in Deutschland war eher gering, gelobt wurden vor allem die »überzeugende Treue in der Darstellung des Zeitbildes«⁵² und seine historische Expertise:

»Der Schweizer Novellist und Lyriker lebte von 1825-1898. Er entstammte einer alten Zürcher Patrizierfamilie, trieb in seiner Jugend eingehende Studien zur französischen, italienischen und deutschen Geschichte, verbunden mit den entsprechenden Reisen. Das befähigte ihn später, eine ganze Reihe von historischen Dichtungen, insbesondere Novellen, zu schreiben, die von genauester Sachkenntnis zeugen.«⁵³

Hans Schadau ist Protagonist und Erzähler der Geschichte. Wegen des Todes seiner Eltern wächst er bei einem Oheim auf. Als Protestant wurde er nach calvinistischer Lehre erzogen. Nach einer Schlägerei auf einer Hochzeit hält es Schadau nicht länger aus und zieht nach Paris. Wie sein Vater möchte er unter Admiral Coligny dienen, den er abgöttisch verehrt. Unterwegs trifft er auf Gasparde, die Tochter des verstorbenen Bruders des Admiral Coligny, und verliebt sich in sie. Und er gewinnt auch einen katholischen Freund namens Boccard. Aus einem Duell mit seinem Rivalen bei Gasparde geht Hans nur deshalb siegreich hervor, weil Boccard ihm heimlich das Amulett der Muttergottes – ein katholisches Zeichen – in das Wams geschoben hat. In den Ereignissen der Bartholomäusnacht verbirgt Boccard

51 Ebd., S. 7 und 9.

52 C.F. Meyer: *Das Amulett*, S. 76.

53 Schaub, Bernhard: »Conrad Ferdinand Meyer, *Das Amulett*. Einführung und Anmerkungen«, 2015, URL: [MeyerConrad-Ferdinand-Amulett.pdf\(bernhard-schaub.com\)](http://MeyerConrad-Ferdinand-Amulett.pdf(bernhard-schaub.com)), S. 2 (letzter Zugriff: 11.02.2022).

seinen calvinistischen Freund zunächst im Louvre, verhilft ihm dann mit Gaspard zur Flucht, wird aber in den Wirren der Nacht selbst erschossen.

An die Stelle der Familienkonstellation werden in der Konstellation von Meyer – erneut in der Manier Walter Scotts – zwei Freunde mit unterschiedlichen bzw. gegnerischen Konfessionen in den Mittelpunkt gerückt. Freundschaft und Opferbereitschaft triumphieren letztlich über die Frage der Religion. Die Ich-Erzählung von Hans – dem ›mittleren Helden‹ – gibt sich als Beichte und therapeutisches Erzählen gegen die traumatischen Eindrücke aus, wenn er notiert:

»Das Schicksal Wilhelm Boccas war mit dem meinigen aufs engste verflochten, zuerst auf eine freundliche, dann auf eine schreckliche Weise. Ich habe ihn in den Tod gezogen. Und doch, so sehr mich dies drückt, kann ich es nicht bereuen und müsste wohl heute im gleichen Falle wieder so handeln, wie ich es mit zwanzig Jahren tat. *Immerhin setzte mir die Erinnerung der alten Dinge so zu, dass ich mit mir einig wurde, den ganzen Verlauf dieser wundersamen Geschichte schriftlich niederzulegen und so mein Gemüt zu erleichtern.* (Herv. GF)«⁵⁴

Vordergründig wird von C.F. Meyer ein Thema aufgegriffen, das zur Zeit der Abfassung des Textes in dieser Form längst nicht mehr in diesem Maße virulent ist, nämlich das Problem der fanatischen religiösen Intoleranz unter Christen verschiedener Konfessionen. Doch auf einer tieferen Ebene geht es um ein allgemeineres Problem: das der Erkenntnis und der fanatischen Verblendung, die gerade die Erkenntnis verhindert. In einem Traum sieht Schadau zwei mythologische Gestalten, die sich über den religiösen Fanatismus der Menschen wundern wie über »eine ungeheure Dummheit«.⁵⁵ Zwar wird mit keinem Wort erwähnt, ob Schadau daraus eine Lehre zieht und zu einer höheren Erkenntnis gelangt, doch zeigt der Traum, dass, wenn sein Verstand einmal nicht arbeitet, aus einer tieferen Schicht seiner Persönlichkeit Erkenntnisse aufsteigen. Das Ziel der historischen Novelle ist bei Meyer eine moralische Reflexion gegen den Fanatismus und ein Bekenntnis zur Freundschaft, auch und gerade nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 und der blutigen Niederschlagung der *Commune* in Paris.

Auch die innerschweizerischen Kontexte der religiösen Differenzen (die im damaligen Deutschland eher nicht verstanden wurden) spielten wohl eine Rolle für den Autor bei der Wahl des Stoffs: Der ›Kulturkampf in der Schweiz‹ war eine Auseinandersetzung zwischen dem Staat und der katholischen Kirche unter Papst Pius IX. zur Zeit des Ersten Vatikanischen Konzils von 1870, nachdem die innere Einigung der Schweiz als demokratischer Rechtsstaat schon 1848 gelungen war. Bereits 1871 erhoben sich starke Proteste gegen die Dogmen des Ersten Vatikanischen Konzils. Einer der Protagonisten dieses Protests war Professor und National-

54 C.F. Meyer: Das Amulett, S. 6f.

55 Ebd., S. 60.

rat Walther Munzinger, der am 18.09.1871 in Solothurn den ersten schweizerischen Katholikenkongress organisierte, der die Keimzelle der Christkatholischen Kirche bildete. Erst 1878 legten sich allmählich die Kulturkampf-Auseinandersetzungen. Meyer plädierte mit seiner historischen Novelle für eine tolerante Haltung.

Der Roman *La Reine Margot* (1845) von Alexandre Dumas dem Älteren (1802-1870), ist zweifellos der berühmteste historische Roman über die Bartholomäusnacht und auch mit fast 800 Seiten der am breitesten ausgearbeitete Text. Er ist zunächst als Feuilleton-Roman in der Tageszeitung *La Presse* erschienen. Zwar ist er ganz im Stil Walter Scotts gestaltet, jedoch verwendet er ebenso Neben- und Hauptfiguren der Geschichte und verwebt private Liebesgeschichten und Schicksale mit dem historischen Geschehen. Aufgrund des Umfangs ist es nicht verwunderlich, wenn der Roman mit sehr vielen historischen Details aufwartet, die aber durchaus recherchiert und belegbar sind. Ziel des Romans ist eine glaubwürdige Darstellung der Ereignisse, die mit fiktionalen Ergänzungen und klaren (von Dumas getroffenen) Entscheidungen im Fall von Ambivalenzen und Gerüchten arbeitet.

Bei Dumas ist Katharina die heimliche Herrscherin und intrigante Anstifterin zum Massaker, sie ist eine Giftmörderin, die die Mutter von Henri de Navarre getötet hat und im Roman auch auf ihn mehrere Anschläge verübt, die jedoch alle fehlschlagen. Die Titelheldin Marguerite bzw. la Reine Margot ist nicht nur wunderschön, sondern erweist sich zur Überraschung ihrer Mutter Katharina als kluge und treue Unterstützerin ihres Gatten Henri de Navarre, dem sie mit einem untrüglichen Machtinstinkt immer wieder aus der Gefahr hilft. Charles IX ist bei Dumas ein schwacher, aber keineswegs wahnsinniger König, der wenn nicht Reue, so doch Bedauern empfindet und vor allem an seiner Einsamkeit (der Macht) leidet. Es ist die Nacht zum 24.08.1572. Anlässlich der Hochzeit von Henri de Navarre mit Marguerite, der Schwester von König Charles IX, sind Tausende von Hugenotten nach Paris gekommen. Doch Katharina von Medici, die Königinmutter, spinnt im Hintergrund die Fäden, und so wird diese Nacht zum blutigen Gemetzel an den Hugenotten.

Die Ereignisse des Massakers selbst werden ausführlich und mit oft wortgenauen Zitaten aus zeitgenössischen Quellen erzählt. Dadurch erscheint später oft der Roman von Dumas wie eine Kompilation aller Motive und Bilder, die dann wiederum von da aus weiter zirkulieren und in den Verfilmungen zu einprägsamen Bildern kristallisieren.

Im kriegerischen Durcheinander lernen sich die Edelmänner Hannibal de Coconnas und La Môle kennen, Katholik der eine, Hugenotte der andere. Nach anfänglicher Sympathie entbrennt ein großer Hass zwischen ihnen, der aber in tiefe Freundschaft umschlägt, nachdem sie im gleichen Zimmer von ihren Verletzungen gesund gepflegt werden. Diese Figuren bilden die mittleren Helden im Sinne Walter Scotts, wobei Le Môle durchaus eine historische Figur ist, nicht

jedoch wohl Coconnas, der auch eher die Karikatur eines Landadligen darstellt. Die Motive der Freundschaft – wie bei C.F. Meyer – und der Bruderliebe über die Konfessionen hinweg bilden hier die zentrale Grundlage für das Lob der Toleranz als idealer moralischer Haltung. Mit der durchaus eher komisch-heldenhaften Haltung der beiden Figuren erhalten die Leser*innen ein Identifizierungsangebot diesseits des Heroischen.

Aber auch der Treuepakt zwischen dem protestantischen Henri und der katholischen Margot steht für (langfristigen politischen) Erfolg durch Toleranz. Bei Dumas wird der König Charles IX von seiner eigenen Mutter vergiftet, irrtümlich, da er ein eigentlich für Henri de Navarre bestimmtes vergiftetes Jagdbuch an sich genommen und gelesen hat. Nachdem er dies erkannt hat, versucht er, eine weitere Regentschaft seiner Mutter zu verhindern, und ernennt Henri de Navarre zu seinem Nachfolger (was aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht realisiert wird). Außerdem vertuscht er selbst den Giftmord und liefert eine natürliche Todeserklärung. Seine Schwester Margot zwingt er zu einem öffentlichen Auftritt trotz des Todes ihres Geliebten La Môle mit dem Hinweis auf die königlichen Pflichten und um ihr den Weg zum Thron freizuhalten. Kurz: König Charles IX erweist sich bei Dumas angesichts des Todes – auch entgegen anderer Gerüchte und historischer Spekulationen – als souveräner und voraus denkender Herrscher, der Pflicht über Leidenschaft stellt.

Jedoch steht dem authentisch wirkenden historischen Roman das Abenteuerliche und spätromantisch Melodramatische, das heute noch bei Neuauflagen betont wird, etwas entgegen:

»Dieses schaurige Mantel- und Degenstück in den düsteren Gängen des Louvre wird durch starke Leidenschaften erhellt. Die leichtlebige Marguerite – bald Königin Margot genannt –, deren Schönheit und Bildung alle zeitgenössischen Dichter besungen haben, macht sich zunächst gar nichts aus Henri, diesem Naturburschen aus den Pyrenäen, der »auf zehn Schritt nach Knoblauch stinkt«; sie liebt den edlen La Môle, einen Protestanten, den sie aus dem Massaker gerettet hat. Ihr königlicher Gemahl, der die Blutnacht zwar überstanden hat, dem die Giftmischerin Katharina aber nach wie vor nach dem Leben trachtet, ist gleichzeitig für die junge Charlotte de Sauves entbrannt – die wiederum Ehrendame Katharinas ist. Solche Leidenschaften schaffen dramatische Verwicklungen, und doch sind sie historisch verbürgt.«⁵⁶

Zusammenfassend kann man feststellen, dass sich schon 1845 mit dem neuen Medium der Zeitung ein am breiteren Publikumsgeschmack orientierter melodramatisch und abenteuerlicher historischer Roman etabliert. Die von Mérimée fest-

56 Präsentationstext in Dumas, Alexandre: Die Bartholomäusnacht (Königin Margot), aus dem Französischen von Christine Hoepfener, Berlin 2013, S. 2.

gestellte notwendige Deutung der geschichtlichen Ereignisse erfolgt bei Dumas durch eine Auflösung von Ambivalenzen. Diese haben ebenso wie die fiktionalen Hinzufügungen die Funktion von Kohärenzstiftung in der Erzählung, aber auch im Geschichtsverlauf. Die Popularisierung des Genres verlangt ein positives Ende, also eine Rückkehr in die Ordnung, die durch das Opfer des unschuldigen Todes der beiden Liebhaber und Freunde möglich wird.

Dumas befindet sich wie seine Leserschaft in einer Phase der Restauration: In der Julimonarchie 1830 kam der als liberal geltende Louis-Philippe aus der Nebenlinie Orléans des Hauses Bourbon auf den französischen Thron. Als sogenannter ›Bürgerkönig‹ führte er seine vom Großbürgertum gestützte Regierung zunächst liberal, gab dann aber seiner Politik eine zunehmend reaktionäre Richtung, bis hin zum Beitritt Frankreichs in die Heilige Allianz, ein ursprünglich von Preußen, Russland und Österreich gegründetes, der Restauration verpflichtetes Staatenbündnis. Ende der 1830er Jahre war die Lage in Frankreich innenpolitisch sehr instabil und außenpolitisch durch die Rheinkrise aufgeheizt. Louis-Philippe wurde mehrfach bedroht durch Revolutionsversuche und ein Attentat, jedoch erst durch die Februarrevolution 1848, die zur zweiten Französischen Republik führte, gestürzt. Der historische Roman Dumas' zeigt mit seinem geordneten Ende und der Durchsetzung der politischen Interessen der Macht die Restauration bestärkende Tendenzen.

Wenden wir uns zuletzt noch einem aktuellen Beispiel der Bearbeitung des Stoffs aus dem 21. Jahrhundert zu. Wie der ironisch wirkende Titel des Romans von Jean Teulé (*1953): *Charly 9* (2011) und auch des darauf beruhenden Comics bzw. der *graphic novel* von Richard Guérineau (*1969) verdeutlichen, geht es hier um den Blick auf den jugendlichen König Charles IX, der in der amerikanisierenden Jugendsprache als ›Charly 9‹ apostrophiert wird. Der historische Stoff erfährt so einerseits eine Adaptation an heutige Medien und eine Transformation durch die Jugendsprache, zweifellos um als Leserschaft auch aktuelle jugendliche Leser*innen anzusprechen und zugleich auf die labile Adoleszenz des jungen Königs hinzuweisen. Andererseits erfährt der Stoff durch die Konzentration auf die Figur Charly 9 eine Psychologisierung, die früheren historischen Romanen nicht zu eigen war.

Der Comic beginnt mit einem ganzseitigen frontalen Bild des Gesichts von Charly 9 in recht düsteren Blau- und Brauntönen, der quasi die Leser*innen nach einem Toten fragt, von dem man dem König wohl berichtet haben mag: »Un mort?«⁵⁷ Es folgen Sequenzen, die immer mehr anvisierte Morde aufführen und

57 R. Guérineau: *Charly 9*, S. 3. Der historische Roman von Jean Teulé beginnt ebenso kommentar- und einführungslos mit der Frage »Un mort?« und einem Dialog des Königs mit seinen Berichterstatern, dort S. 9.

Charly 9 zunächst als skrupelhaften und zögerlichen König zeigen. Die Intervention der Königmutter Katharina von Medici und weiterer Berater werden ebenfalls abgebildet. Die anfänglichen Zweifel – ausgedrückt durch wortlose Bilder, in denen der König stumm herumgeht,⁵⁸ – weichen allmählich. Das letzte Bild der Sequenz zeigt einen befehlenden entschlossenen Charly, diesmal wieder in Großaufnahme als Gesicht mit einem anklagenden Zeigefinger, der die Leser*innen böse anstarrt. Am Ende dieses ersten Kapitels wird der König in einem Bluttausch gezeigt, der die Seiten rot und schwarz werden lässt. Die wild gezackten Sprechblasen lassen ihn ausrufen: »TOUS! TOUS! Les hommes, les femmes, les enfants, les infirmes, les vieillards! / Tuez-les, mais tuez-les TOUS! Qu'il n'en reste pas un seul pour un jour me le reprocher! (Herv. i.O.)«⁵⁹

Das eigentliche Massaker der Bartholomäusnacht wird ebenfalls ohne Worte dargestellt, als sei der Schrecken zu groß um ausgesprochen zu werden. Auf rotem Hintergrund setzt Richard Guérineau schwarze und wenige graue und weiße Akzente. Die symbolischen Farben Schwarz und Rot werden für die wortlose Darstellung der Szene im Louvre in einer Sequenz von acht Bildern auf der Planche verwendet, in der der König das Massaker abwartet. Vor dem roten Himmel fliegen Krähen, und eine stößt direkt auf das Fenster zu, hinter dem Charly steht, und hinterlässt einen großen Blutfleck.⁶⁰ Das ganzseitige Bild der Seine in roter Farbe und mit Leichen, dem düsteren Louvre im Hintergrund und einem roten Himmel, der voller Krähen ist, greift das zirkulierende Motiv der Ströme von Blut bzw. der rot gefärbten Seine wieder auf. Guérineau übersieht das Bild geradezu mit schwarzen Krähenvögeln, die als Unglücksboten gelten.⁶¹ Die folgende Seite ist ganzseitig rot,⁶² wie schon der Beginn des Kapitels II eine ganz schwarze Seite zeigt, auf der lediglich das Datum der Bartholomäusnacht steht.⁶³ Auch die Szenerie des Galgenspektakels, bei dem der geköpfte Coligny von Charly 9 und den Höflingen betrachtet wird, ist in den Symbolfarben Schwarz und Rot, verbunden mit Braun, dargestellt.⁶⁴ Das letzte Bild dieser Sequenz⁶⁵ zeigt ein schwarzes Totenkreuz auf einem braun-roten Trümmerfeld, im Hintergrund die Umrisslinie von Paris, im Mittelgrund der dreistöckige Galgen, mehrere Rauchsäulen, Krähen am

58 Vgl. R. Guérineau: Charly 9, S. 6.

59 Ebd., S. 16. »ALLE! ALLE! Männer, Frauen, Kinder, Kranke, Alte! Tötet sie, aber tötet sie ALLE! Damit kein einziger zurückbleibt, der mir das eines Tages vorwerfen könnte!« (Herv. i.O., Übersetzung GF). Auffällig ist auch die dramatisierende Verwendung von Ausrufezeichen im ganzen Text.

60 Vgl. ebd., S. 20.

61 Vgl. ebd., S. 19.

62 Ebd., S. 21.

63 Ebd., S. 17.

64 Vgl. ebd., S. 30.

65 Vgl. ebd., S. 31.

bräunlichen Himmel; quasi aus dem Off, ohne sichtbare Verbindung zu einer Person, erscheint eine Sprechblase, die Äußerung des Königs (oder der Geschichte selbst, der Nachgeschichte?), und fordert auf, angesichts des ungeheuren (roten) Blutvergießens zu einer leeren (weißen) Geschichtsseite überzugehen: »A défaut de pouvoir laver tout ce rouge, nous le recouvrerons de blanc!«⁶⁶

Im Folgenden erzählt der graphische Roman entsprechend der literarischen Vorlage Teulés zunehmend den Wahn und den Bluttausch des Königs nach dem Massaker. Dazu wird er einmal in karikaturaler Manier als Vogel Strauß gezeichnet, der sich seiner Verantwortung entziehen will, indem er den Kopf im Sand bzw. – auf derselben Planche – im Bauch eines erlegten Jagdtieres versteckt. Aus dem Boden steigen Sprechblasen auf mit der kindlichen Negation beim Versteckspiel: »je ne suis pas là!«.⁶⁷ Zum anderen kommt er bei einem Schnitt in seinen Finger wörtlich genommen auf den Geschmack von Blut, was in einem Mini-Triptychon aus drei Großaufnahmen erzählt wird: Er schneidet sich, führt die Hand zum Mund, leckt seine Finger ab.⁶⁸ Der Jagdwahn und der Tötungsrausch des Königs nehmen zu, er greift auf die Kaninchen im Louvre über,⁶⁹ schließlich jagt Charly 9 ländliche Nutztiere wie Hühner und Esel statt edler Hirsche.⁷⁰ Die Sprechblasen von Charly enthalten nur Unartikulierte, er schreit: »RAAAH! (Herv. i.O.)«⁷¹ bzw. wiederholt die Formel »Töte!« (»Tue!«),⁷² die gleichsam dem triebhaften Unbewussten des Königs entspringt.

Bei Teulé und Guérineau stirbt der König jung an Blutschweiß und Auszehrung, d.h. symbolisch gesehen an den Schuldgefühlen und dem psychotischen Wahn, der ihn nach der Bartholomäusnacht ergreift. Charly 9 sagt selbst: »Qu'aurais-je à dire? Que tout ce sang autour de moi n'est pas celui que j'ai répandu?«⁷³ Gesicht und Körper des ausgemergelten Charly 9 sind gänzlich blutrot; fast alle weiteren Seiten sind nun in rot und schwarz gehalten, der Tod wird durch eine komplett geschwärzte Seite dargestellt.⁷⁴ Es folgt die Beerdigung, in der in der Menschenmenge neue Massaker losbrechen; der Roman hat also kein optimistisches Ende wie etwa bei Dumas mit dem Ausblick auf einen guten König Henri IV.

66 Ebd.: »Da wir das ganze Rot nicht abwaschen können, werden wir es mit Weiß bedecken!« (Übersetzung GF).

67 Ebd., S. 67. »Ich bin nicht da!« (Übersetzung GF).

68 Vgl. ebd., S. 29.

69 Vgl. ebd., S. 52f.

70 Vgl. ebd., S. 60.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 Ebd., S. 114. »Was hätte ich zu sagen? Dass das ganze Blut um mich herum nicht das sei, welches ich vergossen habe?« (Übersetzung GF).

74 Ebd., S. 121.

Der Blick auf diese Serie von historischen Erzählungen zur Bartholomäusnacht zeigt eine Entwicklung zur Popularisierung: Sie geht aus vom Fakten sammeln und Geschichtsdeutungen vergleichenden Verfassen eines Romans als Sittenrekonstruktion mit moralischer Botschaft und Wissen um die historische Differenz wie in der Romantik, bei Prosper Mérimée und auch noch bei Conrad Ferdinand Meyer – mit klarem Interesse an ›mittleren Helden‹ in der Nachfolge von Walter Scott, der damit eine Öffnung zum Breitenpublikum geschaffen hat. Weiter führt die Linie der Popularisierung über die melodramatische abenteuerliche Lebendigkeit bei Alexandre Dumas mit historischer Detailgenauigkeit, aber auch viel Unterhaltungswert, mit historischen Vereindeutigungen von Gerüchten, Ambivalenzen, Rollenzuschreibungen etc., die ideologisch gesehen den restaurativen Tendenzen Tribut zollen, und mit einer Präferenz für die Frauenfiguren wie Margot oder Katharina, was wiederum spätere Cineasten zur Verfilmung reizt, die ihrerseits ebenfalls den Abenteuercharakter und das Melodram der Leidenschaften im kollektiven Imaginarium der Zuschauer*innen unterstreichen. Die heutigen Popularisierungen zeigen Aktualisierungen und Medienwechsel in Bild-Text-Medien auf der Basis von Jugendsprache und einer radikalen Psychologisierung der Figuren mit karikaturalen und pathologischen Zügen sowie mit einem eindeutigen Fokus auf den König, eine Männerfigur. Männlichkeit und patriarchale Macht werden hier massiv demontiert. Die zeitliche Differenz bzw. das Bewusstsein der Alterität der frühen Neuzeit geht dabei eher verloren. An die Stelle von reflexivem Bewusstsein treten Affekte wie Schauer, Grusel, Ekel, die durch die Gestaltung in den drastischen Bildern des Comics genretypisch provoziert werden. Der Wechsel zum *roman graphique* produziert einen stärker fiktionalen Charakter u.a. durch die gestalterische Nähe zu Comics mit dystopischen Darstellungen. Bei aller Skepsis gegenüber der Popularisierung des Historischen gilt jedoch anzuerkennen: Diese Medien werden vielfach gelesen, auch und gerade von einer jugendlichen Leserschaft, und so rücken auch historische Themen mehr in das Blickfeld einer oft allzu geschichtsvergessenen Gegenwart.

