

Julia Lebe

## **„Sissi! – Franz!“. Besinnliche Überlegungen zur Geburt des („neueren“) westdeutschen Kinos.**

*Dieser Artikel versucht die Geburtsstunde des neueren Westdeutschen Kinos an einer Filmreihe festzumachen: Die SISSI-Trilogie war zweifelsfrei ein kommerzieller Erfolg, allerdings wird ihr ein politischer und kultureller Beitrag in der Nachkriegszeit nach wie vor abgesprochen. Ohne die SISSI-Filme – so meine These – wären einige Motive des Nazi-Kinos nicht aufgearbeitet und umbesetzt worden, die den Weg hin zum neueren Westdeutschen Kino erst bereitet haben. Vielleicht greifen sie sogar einer Entwicklung vor, die der allgemeinen Meinung nach erst mit den Kritischen Heimatfilmen in den 70ern einsetzt.*

„Edelkitsch für schlichte Gemüter“ heißt es im Lexikon des internationalen Films. Anderswo wird von „(r)omantisch-gefühlvolle(r) Unterhaltung im Stil anspruchsloser Heimatfilme“ gesprochen.<sup>1</sup> Die SISSI-Trilogie (1955, 1956, 1957) von Ernst Marischka war und ist ein kommerzieller Erfolg und spaltet jährlich zur Weihnachtszeit die Gemüter in hoffnungslose Schwärmerei und genervtes Augenrollen.

In der Forschung wird die Reihe bislang kaum und wenn überhaupt wenig kontrovers diskutiert. Das hat vor allem zwei Gründe.

Zum einen „kränkelte“ das westdeutsche Kino der Nachkriegszeit bis in die 50er und 60er Jahre und versank in vermeintlicher Bedeutungslosigkeit.<sup>2</sup> Der erneute Anstieg der Zahl kleiner Produktionsgesellschaften sowie die Reprivatisierung der UFA ab 1945 und zahlreiche Berufsverbote ehemaliger NS-regimetreuer Schauspieler, Regisseure und Kameramänner erweckten nur oberflächlich-politisch den Eindruck eines Neuanfangs des westdeutschen Kinos – ein Reset oder die Stunde Null. Tatsächlich waren die Berufsverbote nicht umfänglich genug oder nur von

---

<sup>1</sup> Lexikon des internationalen Films (CD-ROM Ausgabe), München 1997 u. <https://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=14214>.

<sup>2</sup> Vgl. Elsaesser, Thomas: *Der Neue Deutsche Film*. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. München 1994, S. 32f.

kurzer Dauer, da es schlicht an personellen Alternativen zur Neubegründung des westdeutschen Kinos fehlte. Bis in die 60er Jahre waren noch knapp die Hälfte der in Westdeutschland tätigen Regisseure ehemalige parteitreue NSDAP-Mitglieder.<sup>3</sup> Zudem wurden Verleiher von amerikanischen Gesellschaften durch finanzielle Mittel und Verträge kontrolliert. Zwar verschaffte das einigen wenigen wie Fassbinder und Herzog durchaus internationale Beziehungen, allerdings endete der aussichtslose Kampf gegen das Monopol Hollywoods in einem widerstandslosen Rückzug der Filmemacher auf den heimatlichen Markt.<sup>4</sup> So ist es wenig verwunderlich, dass „neoimperialistische Heimatfilme wie SISSI“ und „bayrische Alpenmusikfilme mit Bier und Lederhosenklamauk“ dem deutschen Nachkriegskino international wenig Bewunderung einbrachten.<sup>5</sup> Die SISSI-Trilogie scheint das wenig innovative und anspruchslose Ergebnis der Umstände und gescheiterter Entnazifizierung zu sein. Der für alle drei Teile angeheuerte Kameramann Bruno Mondt beispielsweise drehte während der NS-Zeit u. a. Filme wie OPFERGANG (1944), KOLBERG (1945) und JUD SÜß (1940) mit Veit Harlan, bis er nach einem vergleichsweise kurzen Berufsverbot (ab 1945) bereits 1946 wieder zu arbeiten begann. Inhaltlich bewegen sich die Filme auf politisch unverfänglichen Boden, da von längst vergangenen spanischen Hofzeremoniellen, Monarchien und Österreich-Ungarn erzählt wird. Auch Sissi alias Romy Schneider wirkt hauptsächlich erfrischend und jung, als sie ihrer Schwiegermutter Erzherzogin Sophie im ersten Teil trotzig an den Kopf wirft: „Meine Zähne sind weißer denn je!“

Zum anderen tarnen die imposanten Kulissen und Kostüme sowie die unschuldigen und bunt-fröhlichen Farbbilder ihren kritischen Gehalt geschickt.

Kann die Unbedarftheit der Erzählung und die märchenhafte Aufmachung schon der alleinige Grund der jährlichen Ausstrahlung sein? Die folgenden Überlegungen reißen kurz an, was neben der dominanten Liebesgeschichte in der Trilogie verhandelt wird.

Beinahe unbemerkt vollzieht die SISSI-Trilogie nämlich auch einen Streifzug durch gewisse Propagandafilme der NS-Zeit, während sie dabei

---

<sup>3</sup> Vgl. ebd. S. 28.

<sup>4</sup> Vgl. ebd. S. 33.

<sup>5</sup> Ebd. S. 33f.

geläufige Propagandamotive umbesetzt, ihre Überblendungstechniken gezielt einsetzt und phasenweise die *Mise en Scène* übernimmt.

Leni Riefenstahl inszeniert in *TRIUMPH DES WILLENS* (1934) Hitlers politischen Auftritt als Spektakel, indem sie nicht nur die bloße Größe der Teilnehmer inszeniert, sondern auch deren enthusiastische Gesichtsausdrücke und Emotionen. Das Individuum verschmilzt mit der Masse und wird zu einem einzigen rhythmisch inszenierten Ornament. Soldaten formen in einer Einstellung sogar ein Hakenkreuz, das sich dreht. Der Einzige, der hinter diesen fast schon musikalischen Bildern als Individuum sichtbar bleibt, ist die Führerfigur Hitler.

In *SISSI-SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN* (1957) wird die Masse nur einmal als Ornament inszeniert. Auf dem Markusplatz in Venedig landen Tauben auf dem Boden, bis der Schriftzug Sissi zu lesen ist. Diese Szene bricht mit der propagandistischen Ästhetik der Masse. Die Masse ist nicht auf eine einzelne Person ausgerichtet, sondern sie formt einen einzelnen Namen: „Sissi“. „Hinter“ der Masse aus Tauben steht nichts und vor allem niemand mehr außer ein abstrakter Begriff. Die Masse wird so zum reinen Ornament und nicht zum geführten Volk. Sie ist nur noch auf sich bezogen, sie vergleichbar mit dem semiotischen Dreieck in der Linguistik die Referenz zwischen Ding und Begriff aufrechterhält. Solche Relationen ermöglichen Abstraktionen und innerhalb der Gesellschaft, die Verständigung auf gemeinsame Werte.

In der NS-Propaganda folgte die Masse keinen gemeinsamen Werten, sondern einem Personen- oder Führerkult, der lediglich die vormals bestehenden Werte der Gesellschaft aushöhlt und neu besetzt. Innerhalb der Propaganda macht man sich so nicht den Begriff und seine Relation zu Nutze, sondern lediglich die Fähigkeit eines Begriffs, Relationen zu bilden.

Neben der anders gearteten Abstraktion legen die Tauben auch eine anders gelagerte Dynamik der Masse frei. Die rhythmischen Bewegungen des Schriftzugs innerhalb der Einstellung entstehen nicht durch einzelne koordinierte Bewegungen, sondern durch nicht zu kontrollierende Flügelschläge eines Tieres. Da Tauben gerade einmal so lange in ihrer Formation verweilen, wie sie Futter haben, legen sie so durch die Auflösung des Schriftzugs den kurzweiligen Charakter der Massenformation frei. Ein Aspekt, den Riefenstahl nie filmisch inszeniert hat.

Die auffälligste Variation im Vergleich zum Propagandakino ist die Art, wie von der Figur Herzog Max in Bayern (Sissis Vater) erzählt wird. Üblicherweise werden Vater-Sohn/Kind Beziehungen im Dritten Reich wie in *HITLERJUNGE QUEX* (1933) gedacht. Es findet sich eine heranwachsende Generation, die sich von ihren schwachen Vätern löst und Halt in der Gemeinschaft der Hitlerjugend findet. Herzog Max hingegen wird von Sissi angehimmelt. Über alle Teile hinweg verkörpert Herzog Max für Sissi das Ideal eines weisen Vaters fast ausschließlich während langen Waldspaziergängen. Zur Jagd kommt es nie, da er sich bereitwillig von Sissi stören lässt. Vielleicht findet sich hier die Urszene des danach oft dargestellten Försters. Auch wenn Herzog Max vermeintlich nicht der Herr im Haus ist und sich dem Willen seiner Frau beugt und am Hof durch Erzherzogin Sophie die größte Abneigung erfährt, ist es Kaiser Franz Joseph, der seine Sonderstellung begreift: „Komisch – von allen ist es gerade Herzog Max, der mir in Erinnerung geblieben ist.“<sup>6</sup>

Franz Joseph durchbricht damit eine Ebene, die im Folgenden *Hof* genannt wird und von Herzogin Ludovika und Erzherzogin Sophie verkörpert wird. Filmisch wird der *Hof* durch Überblendungen markiert. Zuvor ist auch das Nazi-Kino von Überblendungen geprägt gewesen, die eine irrealen Atmosphäre erzeugen und so den eigenen Illusionismus selbst ausstellen.<sup>7</sup> Oft werden unzählige Bilder schwindelerregend schnell hintereinander überblendet, bis der Handlungsraum, den der Zuschauer wahrnimmt, völlig *delokalisiert* ist. In der *SISSI*-Trilogie hingegen wird die Überblendung nur genutzt, um eine Illusion eindeutig zu *lokalisieren*. Es finden sich nicht mehr unzählige Überblendungen, sondern lediglich sechs im ersten und vier Überblendungen im letzten Teil. Der zweite Teil arbeitet ausschließlich mit Auf- und Abblenden, die ein chronologisches Erzählen ohne Verwirrung gewährleisten. Somit unterscheidet sich die Atmosphäre in den *SISSI*-Filmen von der im Propagandakino grundsätzlich. Die erste Überblendung im ersten Teil findet sich zwischen dem Kennenlernen von Prinzessin Helene und Franz in Ischl und dem Fort-

---

<sup>6</sup> *SISSI* (1955).

<sup>7</sup> Exemplarisch für Überblendungen im Film der NS-Zeit seien lediglich herausgegriffen: *GROßSTADTMELODIE* (1943), *GROßE FREIHEIT NR. 7* (1944), *LA HABANERA* (1937), *TRIUMPH DES WILLENS* (1934), *OPFERGANG* (44), *JUD SÜß* (1940), *VERWEHTE SPUREN* (1938), *ZU NEUEN UFERN* (1937), *DURCH DIE WÜSTE* (1935) uvm.

gang der Erzählung auf Schloss Schönbrunn. Nicht die ganze SISSI-Reihe wird zum Märchen, sondern genau genommen nur der *Hof* mit seinen Regularien und Repräsentationsstrukturen. Die eindeutige Kennzeichnung der Illusion im Film wird konsequent durchgehalten. Es wird beispielsweise erneut überblendet als sich Sissi und Sophie streiten – sozusagen als Heraustreten der Illusion, da Sissi Hierarchien untergräbt, indem sie trotzig wird – und beim Wiedereintreten in die Ordnung am *Hof* als das Bankett eröffnet wird. Die kitschige Illusion gipfelt in den rauschhaften und zahlreichen Überblendungen der Kirche und ihrer Glocken während der königlichen und märchenhaften Hochzeit am Ende des ersten Teils.

Der zweite Teil kommt deshalb ohne Überblendungen aus, da Sissi nicht aus der Rolle der Regentin fällt. Sie kann den Regularien, die vorsehen, dass die Erziehung ihres Kindes der Erzherzogin obliegt, und, die so einen Eingriff in das Patriarchat darstellen, bis zum Ende des Films nicht entfliehen. Die Illusion des *Hofes* gilt für den ganzen Film, selbst während des Kurzurlaubes bei Sissis Eltern und in den österreichischen Alpen, da auch hier die Tochter weiter bei Sophie bleibt. Interessant ist hierbei die Diskursgeschichte: Seit der Antike bedeutet ein Eingriff des Tyrannen in das Patriarchat Revolution, um die demokratische Ordnung wiederherzustellen. Der Eingriff in das Patriarchat von Herzog Max, dergestalt dass Ludovika und Helene ohne sein Wissen und Einverständnis zur geplanten Verlobung fahren, scheint folgenlos zu bleiben oder aber den Wunsch nach einer neuen Vaterfigur widerzuspiegeln. Dagegen scheint es gerade der Eingriff in das Patriarchat zu sein, der in der SISSI-Reihe eine Revolution auslöst.

Sissis *erduldeter* Eingriff in das Patriarchat wird *noch* im Modus der Illusion erzählt und macht sie zur Rebellin, wenngleich ohne kämpferisches Vorgehen. Die Überblendungen markieren für Sissi kein Märchen, sondern eher einen Alptraum, der sie zur Nihilistin und im Film in kongenialer Weise zum gefährlichsten Feind der Monarchie werden lässt. Bevor Sissi im ersten Teil nämlich Kaiserin wird, verdächtigt sie der Oberst fälschlich als Attentäterin, worauf Sissi antwortet, sie sei keine „Nihilistin“. Passend zur zerrütteten europäischen Nachkriegssituation wird die zerbrechliche und bürgerkriegsähnliche letzte Phase Österreich-Ungarns zur Erzählschablone. Zur „richtigen“ Nihilistin und somit zur Bedrohung der Ordnung am *Hof* wird Sissi nämlich erst durch den Eingriff in das Patriarchat während des zweiten Teils der Reihe. In diesem

Teil erobert sie die ungarische Krone ohne das Militär und lädt ungarische Aufständische zum Ball. Sissi ordnet außerdem eine Damenwahl entgegen des Hofzeremoniells an, um den vorzeitigen Abgang der ungarischen Abgeordneten und einen Bruch der neuen diplomatischen Beziehungen zu verhindern. Sissi ist forciert fröhlich in diesem schwermütigen Melodram, vergleichbar Zarah Leander in *ZU NEUEN UFERN* (1937). Der Regisseur Sierck war bis zu seiner Emigration (Douglas Sirk) bekannt dafür, das Offensichtliche filmisch darzustellen. Im Modus der Melancholie lässt er das aufkeimende Bewusstsein über das NS-Regime in den Film einsickern. Allerdings ist Sissis Melancholie keine end- und ziellose Sehnsucht, wie sie im Dritten Reich propagiert und von Christina Söderbaums weiblichen Filmrollen mit endloser und blinder Opferbereitschaft verkörpert wird.<sup>8</sup> Ein anderer Film von Sierck, *LA HABANERA* (1937), legt dieses Phänomen beinahe parodistisch frei. Zarah Leander spielt an einem ambivalenten Ort zwischen Leben und Fiebertraum eine unglückliche Ehefrau, die im goldenen Käfig gefangen ist und sich nach einem wilden Tyrannen sehnt. Kaum ist sie von ihm befreit, sehnt sie sich während der Heimreise auf einem Schiff wieder zu ihm zurück.

Sissi lebt eben diese Sehnsucht nach Wildheit in Ungarn auf einem Fest in einer intimen Situation mit Graf Andrassy aus. Als sie schließlich die Gelegenheit hätte, ihren Sehnsüchten vollends nachzugehen, entscheidet sie sich abrupt dafür, nach Hause zu reisen.

Obwohl Sissi auf Madeira kurzzeitig eine aufkeimende Todessehnsucht verspürt, die der propagierten Todessehnsucht und Verherrlichung des Todes im Dritten Reich ähnelt, überwindet Sissi diese gerade mithilfe ihrer Mutter. Auch diese Sehnsucht bleibt im Vergleich zur Todessehnsucht der Söderbaum Figuren durch ein erstarktes Matriarchat endlich. Die bekannte Schlusszene des dritten Teils ist nach dieser Argumentation schließlich nicht der Gipfel des Kitsches, sondern ein erneuter Bruch des Hofzeremoniells, der gleichzeitig den Konflikt mit Lombardo-Venetien beilegt.

Anders als die trotzige Heroisierung des Untergangs in *KOLBERG* (1945) liefert die Sissi-Reihe – bei gleicher Farbkomposition der Bilder von Königin Luise und Sissi – einen Ausweg aus dem bevorstehenden Untergang: Durch Aufhebung der Dekadenz. Begleitet von Überblen-

---

<sup>8</sup> Z.B. *OPFERGANG* (1944) oder *VERWEHTE SPUREN* (1938).

dungen, die das Ende der Illusion des *Hofes* und somit des erduldeten Eingriffs in das Matriarchat darstellen, begrüßt Sissi ihre Tochter noch vor dem Bischof und stellt so ein intaktes Matriarchat her. „Viva la Mamma!“

Die SISSI-Trilogie greift die Situation der bürgerlichen Dekadenz nach dem Sturz der Monarchie und vor der Machtergreifung Hitlers auf und bietet einen anderen Ausweg als den Faschismus. In Europas Stunde Null 1945 und der darauffolgenden Neuordnung, kann der neuere westdeutsche Film nicht automatisch seine Geburtsstunde neu erleben. Hierfür bedurfte es neben der Entnazifizierung und der Reprivatisierung der Filmunternehmen einer Aufarbeitung und Umkodierung der geläufigen Art, Filme zu machen. Die SISSI-Trilogie scheint hierfür Kracauer beim Wort zu nehmen, wenn er sagt: „Alte Filme sehen, heißt auch einen Kontrollgang durch seine eigene Vergangenheit zu machen.“<sup>9</sup>

Die SISSI-Filme dekonstruieren im Wege des Heimatfilms fast unbemerkt das propagandistische Kino. Laut Forschung setzt diese Entwicklung frühestes mit Fassbinder ein, als er zwanzig Jahre später die Heimatfilme von Sierck aufgreift.<sup>10</sup> Seine Figuren werden darin zu Opfern, eben weil sie sich mit den Werten, die sie zu Opfern werden lassen, in völliger Übereinstimmung befinden.<sup>11</sup> Sissi hingegen stellt sich solchen Dynamiken im Wege der Rebellion. Mit SISSI sieht man nämlich gerade keinen Nachkriegsfilm, in dem sich Mütter, Väter und Söhne aneinanderschmiegen, um Schicksalsschläge zu überstehen, sondern die Positionierung der Familie im Vergleich zur geltenden Ordnung und die Wichtigkeit des Matriarchats – als Gegenentwurf zum Patriarchat – zur Überwindung der bürgerlichen Dekadenz. DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER (1980) fragt sogar dreißig Jahre später nach inszenierter Familienidylle und Nazi-Regime.

Die SISSI-Trilogie ist vermutlich alleine wegen ihrer Vorreiterstellung, ihrer lauten Naivität und leisen Kritik das wichtigste Bindeglied zwischen der Nazi-Ästhetik und der herbeigesehnten Stunde Null im westdeutschen Kino. Im Propagandakino wurde mit Riefenstahl zuerst

---

<sup>9</sup> Kracauer, Siegfried: Wiedersehen mit alten Filmen. In: dersl. Kleine Schriften zum Film. Band 6.3. 1933–1961. Hrg. v. Müller-Bach, Inka, Frankfurt am Main 2004, S. 226–228, S. 226.

<sup>10</sup> Vgl. Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren. München 1994, S. 192.

<sup>11</sup> Vgl. ebd.

die Ästhetik politisiert und dann die Politik ästhetisiert. Mit Sissi wird die Ästhetisierung zurück in die Kunst oder genauer gesagt Ästhetisierungsstrategien zurück in den Film geholt. Vielleicht erklären sich so die dringlichen Forderungen in den 70ern nach der Einordnung des Films als Kunstform und damit auch nach einer Änderung der Kulturpolitik.<sup>12</sup> Film als Kunst – und nicht als verstaatlichte Institution Propaganda zu betreiben – wäre demnach ebenso wie die Literatur und das Theater öffentlich förderungswürdig.

Umso schöner, dass jene Filmreihe an Weihnachten gezeigt wird, die die Geburtsstunde des westdeutschen Kinos eingeleitet hat.

---

<sup>12</sup>Vgl. ebd.