

Anmerkungen zu den Filmen Sisi und er Kaiserkuß und der Sprinter von Christoph Böll : Fassaden des Arrangements

Autor(en): **Kremski, Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **34 (1992)**

Heft 181

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867348>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Anmerkungen
zu den Filmen

SISI UND DER
KAISERKUSS
und

DER SPINTER
von Christoph Böll

Fassaden des Arrangements

SISSI, das war in den fünfziger Jahren ein gut kalkulierter Schuss der Traumfabrik mitten ins Herz eines kleinbürgerlichen Publikums: das Märchen vom grossen Glück als sentimentale Mythologisierung der deutsch-österreichischen Geschichte, ein ewiges Kaiserreich als grosse Illusion, die K. & K.-Operette als schillernde Projektionsfläche für die Sehnsucht nach der verlorenen Heimat, als narratives

Vehikel für eine rückwärtsgewandte, konservative Utopie. Christoph Bölls SISI UND DER KAISERKUSS (ursprünglicher Titel: SISI) zielt als Gegenschuss zur Marischka-Version weder auf historische Richtigstellung und biographische Authentizität noch auf eine Demythifikation durch eine schrille Travestie der Mittel. Böll ist Satiriker, der mit den Versatzstücken des Genres spielt, die Figuren ironisiert, die

Mythen neu deutet. Zwar hat er sich sowohl von den historischen Personen als auch von den Marischka-Filmen inspirieren lassen, aber das kann kaum mehr als der Effekt eines Musenkusses gewesen sein, der eine freudianisch motivierte freie Fantasie in Gang gesetzt hat, in der Sissi und Franz Joseph, das berühmteste Paar der deutschen (eigentlich ja österreichischen) Filmgeschichte, zu reinen

Kunstfiguren und Ideenträgern funktionalisiert werden.

Marischkas Version, obwohl der Ideologie der fünfziger Jahre verhaftet und auch in ihren Handlungsstationen der klassischen Biographie von Conte Corti (1934) nur in grossen Bögen folgend, suggeriert durch ihre Entstehung in originalen und originalgetreuen Dekorationen an bayerisch-österreichischen Schauplätzen eine grössere historische Glaubwürdigkeit an der Oberfläche. Böll dagegen setzt in seinem durchkonzipierten Spiel um Liebe und Lüge, Intrige und Zufall weitgehend auf Künstlichkeit. Marischkas grossangelegte, als Trilogie vorzeitig beendete *Sissi-und-Franz-Joseph*-Biographie war ein gut budgetierter Ausstattungsfilm, ein populäres geschichtsmythologisches Epos, das auf einer Ebene gesehen werden kann mit Hollywoods ebenso sentimentaler, geschichtsmythologischer *Südstaaten-Operette* um Scarlett O'Hara und Rhett Butler, dem populärsten Paar der amerikanischen Filmgeschichte. Bölls Film ist als Ausstattungsfilm unterfinanziert, kann schon deshalb nur ein Kommentar zum Genre sein und nicht das Genre repräsentieren, was aber ohnehin nicht intendiert war. Böll verzichtet, und er muss verzichten, an Schauplätzen in Bayern, Österreich oder gar Ägypten (wie ursprünglich geplant) zu drehen. Er erzählt die bayerisch-österreichische Heimatgeschichte an Schauplätzen im Ruhrgebiet und in der Lüneburger Heide nach. Die Schauplätze werden zu *Schauspielern*, die andere Regionen darstellen, vortäuschen, imitieren. Und in diesem Rollenspiel auf allen Ebenen liegt letztendlich nicht nur der

Reiz des ganzen Films, sondern auch sein Sinn.

Sissi und Franz Joseph sind heute längst nicht mehr die Protagonisten einer Geschichte, die für eine konkrete regionale Heimat festgeschrieben ist. Die Geschichte von Sissi und Franz Joseph ist durch ihre mediale Verbreitung in gewissem Sinn zum Wandermärchen geworden. Possenhofen, Ischl, die Wiener Hofburg sind *überall* – entkonkretisiert zu Allgemeinplätzen, die die Zuschauer weihnachtlicher Fernsehprogramme, ganz gleich in welchen Regionen sie leben, *in ihren Köpfen beheimatet* haben.

In Bölls im Ruhrgebiet gedrehten und dort auch handlungsmässig angesiedelten Film *DER SPRINTER* (1983/84), in dem das Ruhrgebiet keine Rolle spielt, sondern es selber ist, nennt die schwergewichtige Kugelstösserin Brigitte ihren greisen Vater im Altersheim einmal "Papili" – also genauso wie die ungleich grazilere Sissi ihren herzoglichen Vater in dem Marischka-Film apostrophiert. Papili, eine Anrede, die dem von Josef Meinrad gespielten Gendarmerie-Major Böckl in dem Marischka-Film von 1955 noch wie ein verdächtig exotischer Name vorkam, hinter dem er einen kroatischen Attentäter vermutete, ist in deutsch-

sprachigen Gegenwartswohnstuben, in die die alten Sissi-Filme als fester Bestandteil des Weihnachtsfests hineinflimmern, offenbar längst als ein angemessener Vaternamen adaptiert worden. Durch ein gesäuselt "Papili" erhebt sich eine nicht gerade aristokratisch anmutende Ruhrgebiets-Brigitte in den Stand einer zarten wittelsbachischen Märchenprinzessin, und ein ins Altersheim abgeschobener, dortselbst dahinvegetierender Vater wird durch diese Selbstaufwertung und Lebenslüge zum vitalen, das Leben bis zur Neige auskostenden Bonvivant-Fürsten hochgestapelt, von dem er das krasse Gegenteil ist. Diese Dissonanz von Bewusstsein und Wirklichkeit resultiert aus einem im Grunde lächerlichen Transfer der *Ein-Bildung*, der zeigt, wie das Bild der Märchenprinzessin geradezu dafür gemacht ist, dem Kleinbürgertum als Wunschprojektion zu dienen. In solcherart groteskem Missverhältnis verbirgt sich die satirische Ironie, mit der Böll arbeitet.

Die Basis für Bölls Rollenspiele ist der im kleinbürgerlichen Bewusstsein fest verankerte Kitsch. Bölls Figuren, die sich selbst was vormachen, indem sie sich selbst verkitschen, sind Gefangene eines falschen Bewusstseins, aus dem sie nicht ausbrechen können, und somit sind sie in der Realität Sozialfälle – natürlich ohne dass es ihnen bewusst wird. Die vom Kleinbürger internalisierten Ideologeme des Kitsches haben Dauerbeschädigungen fürs Leben zur Folge. Vielleicht aber auch nicht: das ist ein Streitpunkt und eine Frage der Position, je nachdem, ob man es philosophisch mit Albee hält, der für ein



Karlheinz Böhm als Kaiser Franz Joseph mit Romy Schneider als Sissi in *SISSI* von Ernst Marischka (1955) und Vanessa Wagner als Sisi in *SISI UND DER KAISERKUSS*

Leben ohne Illusionen plädiert, oder aber mit Pinter, der ein Leben ohne Illusionen für unmöglich hält.

*

Bölls Kaiser Franz Joseph ist ein ätherischer Traumtänzer wie Wieland Dietrich, der gleichaltrige Protagonist in Bölls DER SPRINTER. Beide tragen ihr Haar schulterlang, was ihre feminine Ausstrahlung betont; der Kaiser bändigt das seine zwischendurch mit einer Haarspange zum Zopf. Mit ihren vierundzwanzig Jahren noch nicht der Spätpubertät entwachsen, in ihrer Persönlichkeit unterentwickelt und unemanzipiert, stolzieren sie wie einsame und unberührbare Märchenprinzen an der Realität vorbei – als Opfer dominanter Mutterfiguren (machtbewusst und kalt die eine, gluckenhaft, sentimental und selbst unterdrückt die andere). Bölls Balladen über Wieland Dietrich und Franz Joseph sind – in Anlehnung an den wittelsbachischen Ludwig als dem klassischen Archetypen – Requiems für jungfräuliche Märchenprinzen.

Die erste Einstellung in DER SPRINTER zeigt Wieland mit weit aufgerissenen Augen auf seinem Bett liegend, während aus dem Off die Brief-Worte seiner Mutter als moralischer Appell zu ihm dringen, die aber nur ein Nachhall in ihm selbst sind – als längst verinnerlichtes Eltern-Ich: «Fange dich, werde normal, und lass dir endlich die Haare schneiden.» Wenig später auf der Strasse sieht er – wieder mit weit aufgerissenen Augen, also durchaus im Sinne einer Vision, eines Erkenntnisschocks aufgrund eines unterbewussten Schuld-Komplexes – eine Stadtstreicherin, die sich als frustrierte Mutter zu erkennen gibt und alle

Schuld an ihrem Zustand dem Sohn anlastet, was Wieland in einer typisch katholischen Selbstbeziehung auf sich selber projiziert.

Bölls SISI-Film beginnt ganz ähnlich – mit einer langsamen Kamerazufahrt auf den in seinem Gemach auf einer Feldpritsche liegenden Franz Joseph. Nebelschwaden charakterisieren die Situation als traumhaft, elegische Mahler-Musik unterstreicht den Eindruck des Unwirklichen. Aber die Kamerafahrt bricht in der Totalen abrupt ab: Franz Joseph bleibt unnahbar fern, als Person unidentifizierbar. Diese Einstellung, in der Handlungs-dramaturgie ohne konkreten Bezug zu den folgenden Szenen, ist ein rein emblematischer Prolog, der im Mittelteil des Films wieder aufgegriffen und erst dann szenisch ausgeführt und in einen Sinnzusammenhang gestellt wird – ein dramaturgischer Kniff, wie ihn auch Kieslowski in KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE anwendet. Dann erst sieht man, wie Franz Joseph mit weit aufgerissenen Augen und mit einer Hand vorm Mund wie ein ängstliches Kind auf seiner Pritsche liegt. Er sieht (visionär), wie ihm aus den Traumnebeln seine Mutter Erzherzogin Sophie erscheint und ihm ihre Brüste entblösst.



Die Flucht des Muttersöhnchens Franz Joseph vor den weiblichen Brüsten, die ihn überall am Wiener Hof (zum Teil mit fellinesker Prallheit) umgeben und bedrohen, ist ein Leitmotiv des Films. Auch die Baronin von Wrangel und Sisis Schwester Néné offerieren ihm ihre Brüste, setzen sie wie Waffen ein (insbesondere Néné). Wenn Franz Joseph am Ende seine Verlobung mit Sisi bekanntgibt, ist er der weiblichen Bedrohung entronnen, denn Sisi erinnert mit ihrem unausgereiften Körper, ihrer Flachbrüstigkeit und Burschikosität eher an einen Jungen (Sisis erster Auftritt – nach dem emblematischen Schlaf-Bild vom Kaiser – zeigt sie im Wilhelm-Tell-Kostüm, also in einer Männerrolle: als Schützen mit Jägerhut und Armbrust, aktiv, zielstrebig, dynamisch – im Gegensatz zum schläfrigen Dornröschen-Kaiser).

Die Beziehung zwischen Franz Joseph und Sisi ist wie die zwischen Wieland und Brigitte kindlich, leidenschaftslos, asexuell. Der einzige Kuss zwischen Wieland und Brigitte hat zur Konsequenz, dass dem armen Jungen gleich der Fuss amputiert werden muss (allerdings ist die Heterosexualität auch gegen seine Natur). Den Verlobungskuss, den Franz Joseph seiner Sisi aufdrückt, scheint diese eher ungerührt, der Konvention zuliebe über sich ergehen zu lassen. (Oder ist es nur jungmädchenhafte Unschuld?)

Das Verlobungs-Happy-End in DER SPRINTER ist eindeutig zynisch. Brigitte ist «ja so glücklich», aber ihre hochgegriffenen Worte, mit denen der Film endet, kontrastieren auf widerwärtige Weise mit dem erbärmlichen Bild, das der am Ende verkrüppelte



SISI UND DER KAISERKUSS – das "Gemach" des Kaisers ist eine riesige Halle ohne jegliche Wärme oder Privatheit



SISI UND DER KAISERKUSS: Böll ist Satiriker, der mit den Versatzstücken des Genres spielt, die Figuren ironisiert, die Mythen neu deutet

Wieland abgibt, der hilflos auf seiner Krankenhauspritsche liegt: kahlköpfig wie Kinskis Nosferatu, fussamputiert (der blutige Stumpf liegt frei) und mit einem Seufzer der Pein schliesslich in Ohnmacht fallend. Brigitte ist glücklich, weil ihr Wieland vor seinem Malheur noch einen Verlobungsring überreicht hat.

Auch die Verlobung zwischen Sisi und Franz Joseph ist wohl (gerade auf dem Hintergrund von Bölls erstem Film) nicht als Preislied auf die bürgerliche Ehegemeinschaft zu verstehen. Franz Joseph verlobt sich aus der Not heraus, lieber bliebe er "zöllibatär". Da aber seine ganze Umgebung auf seine Verlobung hinarbeitet, versucht er sein Unglück so klein wie möglich zu halten und sich mit dem für ihn akzeptabelsten Ergebnis aus der Breddouille zu ziehen. Was als Happy-End erscheint, ist die Fassade eines Arrangements. Wenn man von den niedlichen Film-Verlobten eine Verlängerungslinie zieht in die biographische Zukunft des historischen Kaiserpaars, zeigt sich, dass der unbeholfene Franz Joseph und die irgendwann frigide Elisabeth tatsächlich schon sehr bald ein asexuelles Leben, getrennt von Tisch und Bett, geführt haben. Hinter Bölls vordergründig heiterem Spiel um die Verlobung des zukünftigen Kaiserpaars scheint im Sinne eines Palimpsests die äusserst tragische Geschichte der historischen Personen durch.

Ob es erlaubt ist, eine Verlängerung auf die historischen Personen vorzunehmen, bleibt natürlich insofern fraglich, als sich Böll zwar auf die in der Analyse bestechende *Kaiserin-Elisabeth*-Biographie Brigitte Hamanns beruft, die Bezüge zu dieser



Vorlage aber in seinem Film so gut wie gar nicht sichtbar werden. Bölls Franz Joseph und Bölls Sisi sind auf keinen Fall gleichzusetzen mit den historischen Personen, sondern sie sind Kunstfiguren, Phantasieprodukte, Böllsche Erfindungen also.

SISI UND DER KAISERKUSS ist sicher nicht so *eindeutig* wie DER SPINTER; die satirische Ironie ist hier anscheinend milder, vielleicht aber auch nur klebrig-verzuckerter und somit verdeckter. Möglicherweise auch hat das Buch nach diversen Bearbeitungen, vorgenommen aus der Produzentensorge, sonst unter Umständen kommerziell so erfolglos zu bleiben wie mit DER SPINTER, an Deutlichkeit und Schärfe eingebüsst.

Wieland und Brigitte in DER SPINTER sind Freaks, die den bürgerlichen Horror augenfällig werden lassen; Sisi

und Franz Joseph sind dagegen auf den ersten Blick normaler: ein nettes Teenager-Paar. Beide Filme enden mit einer bürgerlichen Verlobung als Höhepunkt: bei dem einen springt die Dissonanz sofort ins Auge, bei dem anderen möchte man dem Paar das Happy-End gönnen, weil die Verlobung hier auch wie eine geglückte Rebellion gegen die Zwänge der gesellschaftlichen Umgebung, gegen den Eltern- und Erwachsenen-Dogmatismus, gegen eine Fremdbestimmung erscheint, also auch die Bedeutung einer erstmaligen Selbstentscheidung und damit Befreiung aus der Unmündigkeit hat. Aber das ist eben eine Illusion, wie sie jedes Hollywood-Happy-End vorgaukelt, denn ein Gefängnis wird nur durch ein anderes ersetzt. Und wenn man jetzt nicht nur einen Bogen zum historischen Kaiserpaar, sondern innerhalb Bölls eigenem Œuvre (seiner eigenen Mythologie) auch einen Bogen zu dem Horror-Paar Wieland und Brigitte schlägt, wirkt das Happy-End von SISI UND DER KAISERKUSS auf einmal doppelt zweifelhaft, und man hat das Gefühl, einem Märchen aufgesessen zu sein, was die Geschichte von Sissi und Franz Joseph schliesslich ja auch ist.

Im Abspann lässt Böll dann noch sein Traumpaar einen Walzer drehen. Aber auch das ist eine Illusion. Das Paar bewegt sich nicht, es wird bewegt. Eine Drehscheibe, auf der das Paar ausdruckslos und in gepflegter Distanz wie festgewurzelt steht (als lebloses Denkmal seiner selbst), führt die monotone Karussell-Bewegung aus. Die Kreisbewegung transportiert ein Bild vom Glück, das sich nur im Stillstand behaupten kann. Aber der Still-

stand steht im Widerspruch zum Leben, das dem Lauf der Zeit unterworfen ist. Und das Bild vom Glück steht somit im Widerspruch zur Realität, entlarvt sich selbst als Trugbild der Traumfabrik Kino. Die eigentliche Tragödie des Kaiserpaars fängt ja erst nach diesem fragwürdigen Glücksmoment an und müsste jetzt allmählich sichtbar werden, würde das Glück nicht an dieser Stelle eingefroren.

Sisi und Franz Joseph erscheinen hier zuletzt wie ein Tanzpaar auf einer Spieldose, also wie ein Kitsch-Emblem auf einem Instrument, das unentwegt die gleiche Harmonie verspricht; sie erscheinen als Wunschprojektion eines Kleinbürgertums, dessen Vorstellung vom Glück eben dieser Happy-End-Harmonisierung entspricht. (Der Drehscheiben-Bewegung bedient sich Böll – wenn auch sehr viel raffinierter! – auch bei seiner Inszenierung der Familien-Tischrunde in Bad Ischl, einer der besten Szenen des Films, in der dieser Effekt ein besonders hohes Mass an Irritation bewirkt.)

*

Die Sehnsucht nach Harmonisierung, die Verlobung als erträumtes Happy-End, der Zwang zur Anpassung an gesetzte Normen, das Erwachsenwerden als Weg in die Verbürgerlichung. Auch "Märchenprinz" Wieland versucht, sich zu arrangieren, sich von seiner gesellschaftlich sanktionierten Homosexualität zu lösen und sich der Norm anzupassen. Aber seine merkwürdige, aseptische, unwirkliche Beziehung zu der brunhildenhafte "Sissi" Brigitte erweist sich als falsches Zugeständnis an eine kleinbürgerliche Erwartungshaltung, von

der er sich nicht freimachen kann. Seine Anstrengungen, tanzen zu lernen, Sport zu treiben und schliesslich eine Beziehung zu einer Frau einzugehen, sind nicht Ausdruck von Lust, sondern verinnerlichtes Postulat der Pflicht, haben ihren Zweck nie in sich selbst, sondern immer in etwas anderem, ausserhalb ihrer selbst, zielen nur darauf ab, durch Konventionserfüllung Einlass in die normierte Gesellschaft zu finden.

Sein Ziel hat "Sprinter" Wieland in dem Augenblick scheinbar erreicht, als er mit seiner Freundin, mit der er ein groteskes, gar nicht den bürgerlichen Idealvorstellungen entsprechendes Paar abgibt, zum konventionellen Elternbesuch empfangen wird, bei dem ihm sein Vater zur Besiegelung des Arrangements gleich die Verlobungsringe in die Hand drückt (Böll erzählt novellistisch knapp, anekdotisch pointiert, ohne epische Umschweife, kommt immer schnell zur Sache). Während dieses Rituals ist im Hintergrund dieselbe Tango-Musik zu hören wie zu Anfang des Films in der Tanzschule (gleich: die Gesellschaft), in die man Wieland nicht hatte aufnehmen wollen. Dass die Tango-Musik in der späteren Szene noch einmal zum Einsatz kommt, soll sagen: Jetzt



ist er endlich drin in der Gesellschaft, jetzt wird er nicht mehr rausgeschmissen, jetzt hat er der Konvention soweit Genüge getan, dass er bleiben darf (der Vater hatte vorher jeglichen Kontakt mit ihm abgebrochen). Doch, so will es die tragische Ironie, das dicke Ende kommt zum Schluss: Wieland hat sich – böse Erfüllung des wohlgemeinten Mutterwunsches vom Anfang – gefangen, die Haare sind ab, und nicht nur die, der Fuss noch dazu: Wieland ist "normal".

Auch Bölls jungfräulicher Kaiser Franz Joseph (er und nicht Sisi ist die eigentliche Hauptfigur von SISI UND DER KAISERKUSS) könnte latent homosexuell sein. Darauf deuten seine feminine Ausstrahlung, seine panische Angst und ständige Flucht vor Frauen, seine leidenschaftslose Beziehung zu der jungenhaften Sisi als letztes Zugeständnis an eine höfische Erwartungshaltung, der auch er sich nicht entziehen kann, und nicht zuletzt seine Parallelisierung mit dem explizit homosexuellen Wieland Dietrich, überhaupt die dramaturgischen Parallelen der beiden Filme.

Der sympathische Franz Joseph hat allerdings seine Abgründe. Seine Probleme haben sich zur Psychose verdichtet, die Böll dadurch ins Bild setzt, dass er Franz Josephs Gemach, also seinen persönlichsten und intimsten Raum, zur surrealistischen Seelenlandschaft dekoriert. Das "Gemach" des Kaisers ist eine riesige Halle ohne jegliche Wärme oder Privatheit. Durchwachsen ist es von einer ausufernden Dünenlandschaft, in der der Kaiser seine Sandkastenspiele zelebriert, die von martialischer Natur sind: Er steckt Papp-Soldaten



DER SPURNER – der einzige Kuss zwischen Wieland und Brigitte hat zur Konsequenz, dass dem armen Jungen gleich der Fuss amputiert werden muss

in die Dünen und formiert sie zu Schlachtreihen.

Das Gemach – ein Innenraum, noch dazu ein besonders privater – ist angefüllt mit Aussenszenarie, die aber völlig artifiziell ist. Der Kaiser lebt in einer künstlichen, wirklichkeitsfernen Welt. Ohne Bezug zur Realität, auch ohne Bezug zur Realität des Krieges exerziert er blasse Scheingefechte. Das falsche Schlachtfeld substituiert ihm das reale, das Kriegsspiel wird zum Ersatz für Erotik (beziehungsweise hat es seine eigene). Eine Intimsphäre gibt es nicht. Franz Josephs Bett ist folgerichtig eine Feldpritsche, und zwischendurch besteigt der Kaiser ein Pferd aus Stein (also ein falsches, ein künstliches), mit dem er zu einem Reiterstandbild verschmilzt (so wie er später mit Sisi zu einem nicht tanzenden Tanzpaar erstarrt). Aus dieser Perspektive verfolgt er mit dem Fernrohr die scheinbare Schlachtbewegung.

Der Kaiser ist ein pathologischer Fall. Er führt ein Scheinleben, er ist ein künstlicher Mensch oder auch gar keiner, ein Bild aus Stein, unlebendig und unecht, so wie seine Soldaten (diejenigen, die er kennt) bloss aus Pappe sind (die richtigen verbluten an der Front).

Genauer besehen, ist die *Dünenlandschaft* in seinem Gemach, die seinen ganz persönlichen Kriegsschauplatz darstellt, allerdings eine *Busenlandschaft*, und das verleiht den Abgründen des Kaisers erst die richtige freudianische Tiefe, begründet des Kaisers (auch des historischen) Leidenschaft für das Martialische, die Zwanghaftigkeit seiner Kriegsführung mit verdrängter Sexualität. Daneben ist Franz Josephs Pervertierung natürlich auch das Produkt seines sozialen Umfelds und das Resultat seines Mutter-Komplexes.

Die künstlichen Busenformationen der Dünenlandschaft setzen sich fort in den prallen Dekolletés der realen Hofdamen, die Franz Joseph bei seinen Sandkastenspielen assistieren müssen und auf seinen phallischen Fingerzeig hin (auch das Fernrohr ist ein Phallus-Substitut) den Erdboden aus Sandbusen mit den Papp-Soldaten penetrieren. Die Erde ist in der Mythologie weiblich: der Mutter-schoss, aus dem man geboren ist und in den man zurückkehrt.

In diesem Neurosen-Gemach hat Franz Joseph auch die Alpträum-Vision von seiner sich ihm entblösenden Mutter. Dabei erinnert er, so wie er hier in Szene gesetzt wird, an Wieland Dietrich. Allerdings auch an eine leblose Mumie, von der Sisi ihrer-



DER SPRINTER



SISI UND DER KAISERKUSS

seits geträumt hat, dass sie sie geschenkt bekomme.

Gelegentlicher, aber wenig erwünschter Gast im "Gemach" des Kaisers ist die lustorientierte Baronin von Wrangel, die von Mutter Sophie entsandt wird, damit sie dem abstinenten Sohn zum Zwecke praktischer Sexualerziehung als Spielgefährtin diene und dieser endlich normal werde. Doch wenn die Baronin ihr Dekolleté öffnet, bleibt das für Franz Joseph ohne Reiz. Der jungfräuliche Kaiser täuscht ein Liebespiel für die vor der Tür lauschenden Ohren vor und dirigiert den gespielten Orgasmus der Baronin aus der Distanz.

Irgenwie ist alles Rollenspiel und alles falsch in *SISI UND DER KAISERKUSS*. Aber genau das scheint ein zentrales Thema des Films zu sein.

Peter Kremski

Die wichtigsten Daten zu *DER SPRINTER*:

Regie: Christoph Böll; Regie-Assistenz: Ingrid Mertner; Buch: Christoph Böll, Wieland Samolak; Drehbuch-Beratung: Nicole Schürmann; Kamera: Peter Gauhe; Schnitt: Helga Borsche; Ausstattung: Susanne Behrendt; Kostüme: Julia Strauss; Graphik: Bettina Bülow; Musik: Paul Vincent; Ton: Udo Steinke.

Darsteller (Rolle): Wieland Samolak (Wieland Dietrich), Gerhard Olschewski (Trainer Ricardo), Renate Muhri (Brigitte Sonnenberg), Dieter Eppler (Siegfried Dietrich), Miriam Spoerri (Magda Dietrich), Wichard von Roell (Dr. Adolf Klampf), Jürgen Mikol (Viktor), Walter Goehrke (Platzwart Toni), Isolde Freitag (Tanzschulsekretärin), Karl-Heinz Hess (Sponsor Albert Krupa), Jürgen Sippel (Dieter), Philipp Imdahl (Eduard), Meinhard Zanger (erster Verkäufer), Dirk Laasch (zweiter

Verkäufer), Jan Petersen (Marcus), Petra Afonin (Marcus' Mutter), Erwin Brockers (Athlet Hugo), Hildegard Wensch (Ricardos Mutter), Gerhard Winkeltau (Arzt), Günther Depke (Barkeeper), August Schwätzler (Brigitte's Vater), Renato Wohlrey (Oberbürgermeister), Ebba Imdahl (Haushälterin).

Produktion: Reinery Filmproduktion / NDR / Querenburg Entertainment; Herstellungsleitung: Peter Wohlgemuth-Reinery; Produktionsleitung: Michael Stricker; Redaktion: Eberhard Scharfenberg. BRD 1983 / 84. 35mm, Farbe; Dauer: 87 Min.

Die wichtigsten Daten zu *SISI UND DER KAISERKUSS*:

Regie: Christoph Böll; Regie-Assistenz: Ingrid Mertner; Coach: Françoise Henrichs; Buch: Christoph Böll unter Mitarbeit von Wieland Samolak; Kamera: Reinhard Köcher; Schnitt: Helga Borsche, Monika Schuchard; Ausstattung: Christian Bussmann; Requisite: Ingrid und Steffen Gnade; Bühnenmalerei: Ruth Düwel, Gundula Vietzke, Renate Langer, Bettina Bülow; Storyboard: Bettina Bülow; Kostüme: Bea Gossmann; Maske: Werner Püthe, Marlene Eilers; Musik: Gustav Mahler (4. Sinfonie, erster Satz), Ludwig van Beethoven (6. Sinfonie, erster Satz); Musikberatung: Alon Schmuckler; Ton: Andreas Mücke.

Darsteller (Rolle): Vanessa Wagner (Sisi), Nils Tavernier (Kaiser Franz Joseph), Jean Poiret (Herzog Max in Bayern), Sonja Kirchner (Nené), Kristina Walter (Erzherzogin Sophie), Bernadette Lafont (Baronin von Wrangel), Cleo Kretschmer (Herzogin Ludovika), Wichard von Roell (Generaladjutant Grünne), Joseph Ostendorf (Philippe), Volker Prechtel (Hias von Konnersreuth), Konstantin Graudus (Erzherzog Carl Ludwig), Hans Irie (Kuhn von Kuhnfeld), Peter Gavajda (Johann), Niklaus Schilling (Fürst Metternich), Jochen Regalien (Graf Hugo Lerchenfeld-Köfering), Peter Anders (Graf Alexander Hübner), Karin Nennemann (erste Zofe), Marta Nelle (zweite Zofe), Laurence Nerval-Kilberg (dritte Zofe), Annette Piscane (vierte Zofe), Anne Althoff (fünfte Zofe), Liane Flottmann (sechste Zofe), Manfred Böll (Graf Buol-Schauenstein), Gerd Hartig (tauber Diener), Claus Fuchs (Freiherr von Haynau), René Kohn (Gustl), Philipp Marx (Xaver), Felix Buse (Alois), Fifi Gamal (Bauchtänzerin), Rudolf Hoffmann (Erzherzog Franz Carl).

Produktion: Calypso Film (Uwe Franke, Werner Possardt) / Maran Film / New Deal Film, Paris / G&S Produktionsgesellschaft (Dietrich Grönemeyer, Rainer Seibel); Herstellungsleitung: Uwe Franke; Produktionsleitung: Hans Christian Hess; Redaktion: Ralph Ströhle. BRD / Frankreich 1990. 35mm, Farbe; Dauer: 90 Min. D-Verleih: Comet, Wesel.

Besetzung der entsprechenden Rollen in *SISSI* von Ernst Marischka, 1955:

Romy Schneider (Sissi), Karlheinz Böhm (Kaiser Franz Joseph), Magda Schneider (Herzogin Ludovika), Uta Franz (Nené), Gustav Knuth (Herzog Max in Bayern), Vilma Degischer (Erzherzogin Sophie), Erich Nikowitz (Erzherzog Franz Carl), Karl Fochler (Graf Grünne), Franz Böheim (Johann Petzmacher), Peter Weck (Erzherzog Carl Ludwig).