

„Ein ewiges Räthsel bleiben will ich mir und anderen“

Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von Österreich
und des Königs Ludwig II. von Bayern

Marina Willinger



University
of Bamberg
Press

30 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx

Band 30

„Ein ewiges Räthsel bleiben will ich mir und anderen“

Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von
Österreich und des Königs Ludwig II. von Bayern

Marina Willinger

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Dissertation vorgelegen.
Gutachterin: Prof. Dr. Andrea Bartl
Gutachter: Prof. Dr. Jörn Glasenapp
Tag der mündlichen Prüfung: 19. Mai 2020

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC-BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: docupoint Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Umschlagbilder: Elisabeth in Krönungsrobe als Königin von Ungarn. Reproduktion nach Gemälde von Georg Raab nach einer Porträtfotografie von Emil Rabending von 1866; Ludwig (Louis) II, King of Bavaria, (1845-1886)

University of Bamberg Press, Bamberg 2020
<http://www.uni-bamberg.de/ubp>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-747-9 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-748-6 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-480006
DOI: <http://dx.doi.org/10.20378/irb-48000>

DANKSAGUNG

Mein herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Andrea Bartl, die diese Dissertation betreut hat, für ihre konstruktive Kritik und die zahlreichen Denkanstöße. Außerdem danke ich Prof. Dr. Jörn Glasenapp für die hilfsbereite Betreuung als Zweitgutachter. Prof. Dr. Mark Häberlein danke ich für den Vorsitz der Prüfungskommission, Prof. Dr. Sabine Freitag für ihre Teilnahme an meiner Disputation und Karsten Becker für die Protokollführung.

Dr. Roja Dehdarian verdanke ich den reibungslosen Ablauf des Verfahrens seitens des Promotionsbüros. Weiterer Dank gebührt Dr. Marion Hacke und Dr. Elisa Kriza für die Beratung zu den Möglichkeiten der Promotion und die Betreuung und die Beantwortung aller außerfachlichen Fragen während der Promotion. Ich danke außerdem meiner Lektorin Sophie Kurbjuhn, die mit ihrem professionellen Lektorat wesentlich zum erfolgreichen Abschluss der Arbeit beigetragen hat.

Mein persönlicher Dank gebührt meinen Eltern für ihr uneingeschränktes und unerschütterliches Vertrauen in meine Entscheidungen und die hohe Wertschätzung von kultureller Bildung in meiner Familie, in der Neugierde und Wissensdurst stets gefördert wurde. Vor allem möchte ich meiner Mutter danken, die mir gezeigt hat, wie bereichernd und wunderbar die Welt der Bücher und wie wertvoll ein gut geschriebenes Buch ist. Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei meiner Schwester und meinem Freund für ihren bestärkenden Zuspruch, die vielen aufmunternden Worte und ihren unermüdlichen Beistand.

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Im Zeichen des <i>visual turns</i> . Die Mythen um Sisi und Ludwig II.	9
1.1.	Eingrenzung und Einordnung des Themas	14
1.2.	Methodisches Vorgehen und Aufbau der Arbeit	16
1.3.	Forschungsstand	22
2.	Der moderne Mythos	27
2.1.	Das Mytheminventar: Methoden der Mythisierung	30
2.2.	Der Film als mythisches Trägermedium	33
3.	Mythos und Geschlecht	41
3.1.	Männliche Verunsicherung, erstarkender Feminismus: Differenzierte Geschlechterrollen im 20. Jahrhundert	42
3.2.	Auswirkungen auf den Sisi- und Ludwig-Mythos	45
4.	Faszination Sisi. „Kaiserin wider Willen“?	51
4.1.	Selbstinszenierung und Imagearbeit zu Lebzeiten	52
4.2.	Postume Mythisierung	59
5.	Faszination Ludwig II. Der verrückte märchenkönig?	66
5.1.	Selbstinszenierung und Imagearbeit zu Lebzeiten	67
5.2.	Postume Mythisierung	75
6.	„Ein ewiges Räthsel bleiben will ich mir und anderen.“ Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von Österreich und des Königs Ludwig II. von Bayern	82
6.1.	Mythos Sisi. Zwischen Märchenkaiserin und Feministin	85
6.1.1.	Kitsch und Kult: Die Sissi-Trilogie von Ernst Marischka (BRD 1955–1957)	88
6.1.2.	Eine andere Sisi: Elisabeth von Österreich in LUDWIG II. von Luchino Visconti (BRD, F, I 1972)	118

6.1.3.	Sisi im Zeichen der Postmoderne: Mediale Repräsentationen ab 1990.....	137
6.1.3.1.	„Die Welt sucht vergebens den Sinn meines Lebens!“: ELISABETH von Michael Kunze und Silvester Levay (1991)	144
6.1.3.2.	„Ich bin vorerst einmal ein freier Mensch.“: SISI von Xaver Schwarzenberger (A, D, I 2009)	154
6.2.	Mythos Ludwig II. Götterdämmerung und Filmkönigtum	166
6.2.1.	Unverständener Spätromantiker und unverbesserlicher Pazifist: LUDWIG II. GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS von Helmut Käutner (BRD 1955)	170
6.2.2.	„Es war ein Triumph!“: LUDWIG II. von Luchino Visconti (BRD, F, I 1972)	194
6.2.3.	Annäherung in der Postmoderne: Ludwig als moderner (Anti-)Held	211
6.2.3.1.	„Ich habe meine Rolle als König schlecht gespielt.“: LUDWIG II. REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG von Hans-Jürgen Syberberg (BRD 1972)	213
6.2.3.2.	Der moderne Medienmensch: LUDWIG 1881 von Donatello und Francesco Dubini (D 1993)	222
6.2.3.3.	Ein ungelöstes Rätsel: LUDWIG II. von Peter Sehr und Marie Noëlle (D 2012).....	231
7.	Vorbilder, Leitfiguren, Hoffnungsträger. Sisi und Ludwig II. im Vergleich	246
7.1.	Die Bedeutung der Mythen für die Nachwelt	252
7.2.	Vom Herrscherlob zum Personenkult: Die Mythen als Quellen der Inspiration und Identifikation.....	258
8.	„Sissi [and Ludwig II.] sells.“ Die Mythen auf dem Weg in eine neue Zeit.....	266
9.	Bibliographie	277
9.1.	Filmographie.....	277
9.2.	Sekundärliteratur und Internetquellen	278

1. Im Zeichen des *visual turns*. Die Mythen um Sisi und Ludwig II.

Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.¹

Walter Benjamin

Was fällt uns ein, wenn wir an Sisi und Ludwig II. denken?² Ist es das extravagante Verhalten der beiden, die zeit ihres Lebens der Öffentlichkeit zu entfliehen versuchten? Ist es ihr tragischer Tod, der für Schlagzeilen sorgte und der, wie in Ludwigs Fall, auch mehr als 130 Jahre später noch Rätsel aufgibt? Oder ist es die unzeitgemäße politische Einstellung der beiden Herrscher,³ die sich am liebsten in eine andere Zeit und einen anderen Ort gewünscht hätten – Ludwig in die Zeit des Absolutismus an den französischen Hof seines Namensvetters Louis XIV.,⁴ und Sisi als heimliche Republikanerin in die Schweiz, wohin sie im Lauf der Zeit einen Großteil ihres Geldes transferierte und so Vorbereitungen für eine mögliche spätere Emigration traf?⁵ Wie Walter Benjamin in dem eingangs erwähnten Zitat so prägnant festgestellt hat, ist es alles in allem wohl ein gemischtes Potpourri an Eindrücken, Anekdoten und Meinungen, die sich in großflächigen, farbenfrohen und anziehenden Bildern zu Sisi und Ludwig II. mit der langen zeitlichen Distanz zu den Lebzeiten der historischen Personen herausgebildet haben. Dieses Potpourri speist sich aus Zeitungsartikeln, die im 19. Jahrhundert zu Lebzeiten der Perso-

¹ Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1983, Bd. 1, S. 596.

² An dieser Stelle muss ich in aller Kürze auf die Verwendung der Begrifflichkeiten wie die Bezeichnungen der mythischen und der historischen Figuren eingehen: Bei der Erwähnung der Namen „Elisabeth von Österreich“ und „Ludwig II. von Bayern“ handelt es sich stets um die historischen Figuren, die tatsächlich gelebt haben. Wenn jedoch die Namen Sisi und Ludwig fallen oder von den Begriffen „Sisi-Mythos“ oder „Mythos Ludwig“ die Rede ist, handelt es sich stets um die mythischen Figuren oder deren Mythen.

³ Wenn sich der Begriff Herrscher oder Monarch im Plural auf beide historische Figuren Elisabeth von Österreich und Ludwig II. von Bayern bezieht, wird nur die maskuline Form genannt und schließt die weibliche Form mit ein.

⁴ Vgl. Oliver Hilmes: Ludwig II. Der unzeitgemäße König. München 2013, S. 256, 283. Im Folgenden zitiert als: Hilmes: Ludwig II., mit Seitenangabe.

⁵ Brigitte Hamann: Elisabeth. Kaiserin wider Willen. Überarb. Neuausg. München 2008., S. 327 und 433. Im Folgenden zitiert als: Hamann: Elisabeth, mit Seitenangabe.

nen gedruckt wurden, und Zeitzeugenberichten ebenso wie aus Biografien und persönlichen Hinterlassenschaften der Personen selbst. Nach und nach hat sich so die Öffentlichkeit eine Meinung über die Charaktere der beiden Herrscher bilden können, die mal mehr, mal weniger schmeichelhaft ausfällt. Die Faszination, die von den beiden Personen ausgeht, ist jedoch gleichbleibend und unbestritten hoch: Selbst im 21. Jahrhundert geben Sisi und Ludwig II. noch Rätsel auf, die die Menschen gleichermaßen faszinieren wie unterhalten. So ist erst kürzlich die Graphic Novel *Sisi. Frau, Rebellin, Kaiserin* von Giorgia Marras zu Elisabeth von Österreich erschienen, die sich auf differenzierte Weise mit der Kultfigur⁶ Sisi und darüber hinaus mit der Rolle der Frau im 19. Jahrhundert auseinandersetzt.⁷ Dass sich das Genre der Comic-Biographie für das Porträtieren der nach wie vor faszinierenden Kaiserin anbietet, wird deutlich, wenn man einen Blick auf die Medien wirft, die die Mythen um königliche Personen seit jeher befeuern: Neben all den literarischen Erzeugnissen, die mythische Figuren prägen, sind es doch vor allem die Bilder, die jeden Zeitungs- und Zeitschriftenartikel auflockern, die die Bildbände über das Leben dieser Personen füllen und die nicht zuletzt aufgrund dieser Umstände stets im Gedächtnis verhaftet bleiben, wenn der Name Sisi fällt oder vom Märchenkönig Ludwig II. die Rede ist. Es sind die gemalten und fotografierten Portraits, die im Lauf ihres Lebens im offiziellen und privaten Rahmen von ihnen entstanden sind und die nun auf Postkarten und Kaffeetassen als Souvenirs feilgeboten werden. Es sind die Bilder von den Schlössern, die die beiden gebaut und bewohnt haben und die bis heute von Millionen Besuchern aus aller Welt besichtigt werden: Ludwigs Schlösser Neuschwanstein, Herrenchiemsee und Linderhof in Oberbayern zählen heute immer noch zu den größten Touristenattraktionen in

⁶ Die Begriffe Kultfigur, Ikone und Legende werden in dieser Arbeit als Synonyme für den Begriff Mythos nach der Definition des Duden verwendet, der als solcher Personen bezeichnet, die glorifiziert werden oder bestimmte Werte, Vorstellungen oder Lebensgefühle verkörpern. Dementsprechend ist auch der Begriff Kult nicht als Form religiöser Verehrung zu verstehen, sondern bezieht sich auf die übergroße Verehrung, die der Person aufgrund ihrer Popularität entgegengebracht wird. Vgl. Duden: Ikone. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ikone>; Duden: Legende. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Legende>. Oder: Duden: Kult. In: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kult> (alle Quellen aufgerufen am 16.10.2019).

⁷ Giorgia Marras: *Sisi. Frau, Rebellin, Kaiserin. Die Comic-Biografie*. München 2019.

Deutschland, Sisis Villa Achilleion auf Korfu, ihre Hermesvilla im Lainzer Tierpark sowie ihre Appartements im Schloss Schönbrunn sind im Ausland nicht minder beliebt. Aber vor allen Dingen und mehr als all die Zeitzeugnisse, Biografien, Dokumentationen, Museumsausstellungen und Souvenirs sind es wohl die Filme, die das öffentliche Bild von Sisi und Ludwig bis heute prägen. Sie entführen die ZuschauerInnen in eine andere Zeit, bringen ihnen Persönlichkeiten näher, die ihre Fantasie anregen und geben so einen Einblick in das Leben von Königen und Kaiserinnen, als ihr Leben noch glorifiziert und ihr Ruf unantastbar war. Was läge daher näher, als über die schöne Kaiserin ein Bilderbuch für Erwachsene zu gestalten, das Sisis Leben in eine neue Perspektive rückt?

Das filmische Bild, das im Lauf der vergangenen Jahrzehnte von den beiden historischen Figuren erschaffen wurde, überlagert schon seit langem das tatsächliche: So wird es unmöglich, von Elisabeth von Österreich zu sprechen, ohne auf Romy Schneider zurückzukommen und ebenso wenig lässt sich O. W. Fischers Darstellung als pazifistischer Märchenkönig von dem realen Bild Ludwigs II. trennen. Das hat auch in nicht unerheblichem Maße mit der Art und Weise der Vergangenheitsauseinandersetzung zu tun, die sich in den letzten Jahrzehnten von einer Geschichtsverdrossenheit in den 1970er Jahren hin zu einem anhaltenden Geschichtsboom um die Jahrtausendwende entwickelt hat. Vor allem der prägende Einfluss der inoffiziellen, nichtwissenschaftlichen Vermittlungsformen auf die individuellen und kollektiven Vorstellungen von der Vergangenheit darf dabei nicht unterschätzt werden. Schließlich prägen Massenmedien und populärkulturelle Produkte wie Spielfilme und Serienformate in besonderem Maße unser Bild von der Vergangenheit.⁸ Diese komplexe Wechselbeziehung offenbart auch das eingangs vorangestellte Zitat von Walter Benjamin: Es zeigt, dass Geschichte ohne Bilder

⁸ Vgl. Lisa Häfner: *Familiengeheimnisse, Herrenhäuser, Spurensuchen. Populäre metahistorische Frauenromane im Kontext der Geschichtskultur der Jahrtausendwende*. Bamberg 2017 (Bartl u. a. (Hg.): *Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien*; Bd. 20), S. 7–9. Im Folgenden zitiert als: Häfner: *Populäre metahistorische Frauenromane im Kontext der Geschichtskultur der Jahrtausendwende*, mit Seitenangabe.

kaum zu denken ist und betont die enorme Bedeutung der visuellen Inszenierung für das Erinnern.⁹ Dabei sind Bilder von der Vergangenheit immer nur Bilder, die von den zur Verfügung stehenden Quellen oder den Bedürfnissen der Gegenwart hervorgebracht werden und deshalb nicht als repräsentativ für die Vergangenheit gelten dürfen. Aber der Wunsch, der Vergangenheit näher zu kommen, in ihr Sinn und Orientierung für die als krisenhaft empfundene Gegenwart und Zukunft zu suchen und so die Vergangenheit unmittelbar zu verstehen, ist größer als das Wissen um die lediglich emotionale Annäherung an die Geschichte. Die Filme befriedigen dabei dieses Bedürfnis nach direkter Geschichtsvermittlung, um die Vergangenheit auf dieser Basis für das eigene Leben nutzen zu können.¹⁰ Auch aufgrund dessen sind visuelle Medien in den vergangenen Jahrzehnten zu den fast wichtigsten Mitteln der Verständigung über die Welt geworden: „Bilder erzeugen Geschichten und die Informationen, welche Bilder liefern, werden in unserem Kopf zu einer neuen Erzählung montiert.“¹¹ Doch immer häufiger werden auch Stimmen laut, die kritisieren, dass in Filmen vollzogene Rekonstruktionen der Wirklichkeit zu einer Verwechslung mit ihrem Abbild geführt haben und diese Filme daher kaum qualifizierte Aussagen zur Vergangenheit und Geschichte treffen können.¹² Umso wichtiger ist es daher, diese populärkulturellen Geschichtspräsentationen trotz der Massentauglichkeit, die Ernst Marischkas *SISSI-Trilogie* oder Helmut Käutners *LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS* ja durchaus bewiesen haben, nicht als reine Unterhaltungsmedien abzustempeln, sondern deren geschichtskulturelle Bedeutung zu entdecken. Erfolg, Resonanz und die große Reichweite sprechen für sich, verraten vieles über ZuschauerInnen und RezipientInnen und machen sie daher zu lohnenswerten Untersuchungsge-

⁹ Vgl. Gerhard Paul: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung. In: Paul Gerhard (Hg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen 2006, S. 7–36, hier S. 13. Im Folgenden zitiert als: Paul: *Visual History. Eine Einführung*, mit Seitenangabe.

¹⁰ Vgl. Häfner: *Populäre metahistorische Frauenromane im Kontext der Geschichtskultur der Jahrtausendwende*, S. 119–121.

¹¹ Günter Riederer: *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*. In: Paul Gerhard (Hg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen 2006, S. 96–113, hier S. 96. Im Folgenden zitiert als: Riederer: *Film und Geschichtswissenschaft*, mit Seitenangabe.

¹² Vgl. ebd., S. 97.

genständen. Die Filme legen darüber hinaus herrschende Geschichtsbilder in der Gesellschaft und deren Bedürfnisse im Umgang mit Geschichte und Vergangenheit offen.¹³

So gesehen befindet sich die Gesellschaft im Augenblick in einem *visual turn*, der visuelle Repräsentationen der Vergangenheit als Sinn produzierende Medien des kulturellen Gedächtnisses in den Fokus ihres Interesses rückt.¹⁴ Diese visuellen Repräsentationen haben nur allzu oft einen Protagonisten, dessen Leben im Zentrum des Filmes steht und der bereits eine relative Bekanntheit vor Erscheinen des Films genießt. Die beiden historischen Figuren Elisabeth von Österreich und Ludwig II. von Bayern wären solche, in Spielfilmen immer wieder gern vor die Kamera zitierte Protagonisten: Beide haben der Nachwelt als Außenseiternaturen ihrer Zeit Rätsel aufgegeben, haben mit ihrer Exzentrik Politiker und einflussreiche Persönlichkeiten vor den Kopf gestoßen und bewegen trotzdem seit mehr als 100 Jahren die Herzen der Menschen unterschiedlichster Abstammung. Doch bei näherer Betrachtung der Bilder der historischen und der imaginierten Figuren fällt oft eine große Diskrepanz auf: Die postumen Darstellungen Elisabeths und Ludwigs unterscheiden sich oft nur allzu deutlich von denen, die zu Lebzeiten von beiden kursierten. Ihre Bilder sind einem steten Wandel unterworfen und werden von gesellschaftlichen Veränderungen genauso beeinflusst wie von kulturellen Strömungen. In der Vielfalt der beiden Mythen, die im gesamten 20. Jahrhundert zu medialen Verarbeitungen eingeladen und die auch in der Gegenwart für Regisseure wie Autoren nicht an Anreiz verloren haben, wird diese Faszination erkennbar.

Doch was hat es mit diesen Mythen auf sich, denen im gesamten 20. Jahrhundert Frauen wie Männer und Junge wie Alte verfallen sind? Dieses Interesse zu ergründen und der Faszination für beide Mythen auf den Grund zu gehen, hat sich dieses Dissertationsprojekt zum Ziel gesetzt: Dabei geht es im Folgenden weniger um einen Abgleich der historischen mit den imaginierten Bildern Elisabeths und Ludwigs, sondern vielmehr um die Fragen, wieso sie zu allen Zeiten im vergangenen Jahrhundert, besonders jedoch in der politisch heiklen und gesellschaftlich

¹³ Vgl. Riederer: Film und Geschichtswissenschaft, S. 122.

¹⁴ Vgl. Paul: Visual History. Eine Einführung, S. 13.

brisanter zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nichts von ihrer Aktualität verloren haben und wie sie es schaffen, relevante Entwicklungen nachzuzeichnen. Dabei ist es interessant, zu beobachten, wie es den Figuren selbst gelingt, sich gesellschaftlichen Problemen anzunehmen und sich als Sprachrohre der Gesellschaft zu etablieren. Auch der Frage, inwieweit Elisabeth und Ludwig die späteren Mythen schon zu Lebzeiten mittels Selbstinszenierung und Imagearbeit beeinflusst haben, wird sich diese Arbeit annehmen. Bei der Erforschung der beiden Mythen soll ein besonderer Schwerpunkt auf die Frage gelegt werden, wie die medialen Repräsentationen zur Mythenbildung beigetragen haben. Die Nachskizzierung gesellschaftlicher Strömungen soll, wie bereits der Blick auf den *visual turn* und die Bedeutung medialer Repräsentationen für die Geschichtswissenschaft angedeutet haben, anhand von medialen, vor allem filmischen Inszenierungen vorstattengehen. Die beiden Herrscher sind schließlich nach wie vor in den Medien und der Kultur präsent: Dieses permanente Verweilen im kulturellen Gedächtnis und die immer wiederkehrenden Rückgriffe auf die beiden Mythen, um sich gegenwärtigen Problemen anzunehmen und emanzipatorischen Forderungen Ausdruck zu verleihen, sind es, was diese Arbeit erforschen möchte.

1.1. Eingrenzung und Einordnung des Themas

Dabei kann die vorliegende Untersuchung keinen Gesamtüberblick über alle künstlerischen Repräsentationen der Figuren Sisi und Ludwig II. leisten, da dieses Thema mehrere Bände füllen würde. Die große Bekanntheit und Beliebtheit der modernen Mythen haben im Lauf der Jahrzehnte viele mediale und künstlerische Verarbeitungen nach sich gezogen. Und obwohl bereits Forschungen zu einzelnen Themengebieten existieren, wie Carolin Maiklers Studie zur Entstehung des literarischen Mythos von Kaiserin Elisabeth, der Aufsatz von Susanne Barbara Schmid zur Darstellung Ludwigs II. im Film oder die kürzlich erschienene Untersuchung von Nicole Karczmarczyk zu den medialen Repräsentationen des Sisi-Mythos, gibt es noch keine gesamtübergreifende, vergleichende Forschung zu den medialen Repräsentationen der mythischen Figuren Sisi und Ludwig seit 1950. Zwar existiert eine Vielzahl von Untersuchun-

gen zu den einzelnen Filmen, doch eine vergleichende Gegenüberstellung beider Figuren hat bislang ebenfalls nicht stattgefunden. Dabei ist es durchaus sinnvoll, die Mythen beider Figuren zueinander in Bezug zu setzen, schließlich waren die historischen Personen – wie an späterer Stelle diskutiert wird – bereits zu Lebzeiten (seelen-)verwandtschaftlich verbunden. Darüber hinaus weisen die mythischen Figuren eine ähnliche mythische Entwicklung auf, sprechen ein ähnliches Publikum an und wurden im Ludwig-Mythos selbst oft als unglückliches Liebespaar inszeniert. Dass Sisi und Ludwig seit ihren Lebzeiten und in ihrem Mythos weit darüber hinaus eine einzigartige Beziehung verbindet, macht sie deshalb für einen Mythenvergleich umso anziehender. Aus diesem Grund konzentriert sich die Arbeit auf die filmischen Repräsentationen der beiden historischen Figuren, deren Mythosentwicklung erstmalig miteinander verglichen wird: Die Entwicklung beider mythischer Figuren wird anhand von exemplarischen Filmen betrachtet, wodurch neben Aussagen über die Struktur und Entfaltung der Mythen auch solche über den Niederschlag des Zeitgeistes in den Filmen als auch die Inszenierung und Vielfalt der mythischen Figuren getroffen werden können. Dass die Untersuchung beider Mythen in einem Vergleich zweier bekannter, historischer Figuren angesiedelt ist, macht die Arbeit umso spannender, ist die Beziehung zwischen Elisabeth und Ludwig zwar oft ein viel diskutiertes Thema in ihren beiden Biographien, die mythischen Figuren wurden hingegen bisher kaum zueinander in Beziehung gesetzt. Somit hat sich dieses Dissertationsprojekt zum Ziel gesetzt, bisher bestehende Lücken innerhalb der filmischen Mythenforschung insbesondere dieser beiden Figuren zu schließen und entzieht sich aus diesem Grund auch einer klaren disziplinären Zuordnung: Um alle Aspekte umfassend zu behandeln, einen tiefgreifenden Blick auf dieses weitreichende Thema zu erhalten und keine Forschungssparte zu vernachlässigen, greift diese Arbeit auch auf die Literatur-, Medien-, und Geschichtswissenschaft zurück, wodurch sich vielfältige Anschlussmöglichkeiten ergeben, die zu einer weiterführenden Untersuchung einladen.

Dass diese Untersuchung zeitgemäß und überfällig ist, hat sich demnach bereits an der Einordnung in das Forschungsfeld gezeigt: Dennoch bietet es sich an dieser Stelle an, die Relevanz des Themas aufzuzeigen und die Problemstellung kurz zu umreißen. Moderne Mythen spielen in

der heutigen Gesellschaft nach wie vor eine wichtige Rolle, sei es wegen ihrer orientierungsstiftenden Rolle, sei es wegen ihrer starken Präsenz in Kunst und Kultur. Umso wichtiger ist es daher, nach wie vor aktuelle Mythen nicht als selbstverständlich wahrzunehmen, sondern die fest im kulturellen Gedächtnis unserer Gesellschaft verankerten Mythen weiterhin zu hinterfragen und vor dem Hintergrund des aktuellen Zeitgeschehens neu zu bewerten. Es ist ein Irrtum, zu glauben, in der Moderne gebe es keine Mythen mehr, die Trost und Hoffnung spenden: Rituale, wie die jährliche Ausstrahlung der Sissi-Trilogie von Ernst Marischka an Weihnachten,¹⁵ oder der Besuch des beliebtesten Reiseziels Deutschlands, Ludwigs Schloss Neuschwanstein zeigen,¹⁶ dass die mythischen Figuren Sisi und Ludwig II. nach wie vor in den Köpfen der Menschen verankert sind. Umso wichtiger ist es daher, ihre Mythen einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen, da sich die Selbstinszenierung der historischen Figuren und deren Image nach ihrem Ableben stark voneinander unterscheiden. Diese Diskrepanz verrät ebenso viel über die Entwicklung der gesellschaftlichen Sehnsüchte wie über den herrschenden Zeitgeist und ist deshalb auch für die Ergründung heutiger Sehnsüchte nicht irrelevant. Im Zuge dessen bietet es sich außerdem an, zu ergründen, wie stark die beiden Figuren selbst diese mythischen Bilder förderten, indem sie sich aus der Öffentlichkeit zurückzogen: Beide schweben schließlich zwischen Privatheit und Öffentlichkeit und erschließen sich den RezipientInnen auch Jahrzehnte nach ihrem Ableben nicht vollständig.

1.2. Methodisches Vorgehen und Aufbau der Arbeit

Um diese Ziele zu erreichen, widmet sich die Dissertation der Analyse mehrerer exemplarisch ausgewählter Filme, die den gesamten Untersuchungszeitraum zwischen 1950 und der Gegenwart abdecken. Jeder Film

¹⁵ Vgl. Julia Lebe: „Sissi!“ – „Franz!“. Besinnliche Überlegungen zur Geburt des („neueren“) west-deutschen Kinos. In: Bernd Scheffer (Hg.): Medienobservationen (11.02.2019). <https://www.medien-observationen.de/beitraege/kino/> (aufgerufen am 11.07.2019), S. 1.

¹⁶ Vgl. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen: Pressemitteilung – Schloss Neuschwanstein beliebtestes Reiseziel Deutschlands. In: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (19.08.2014). <https://www.schloesser.bayern.de/deutsch/presse/archiv14/allgemein/top100.htm> (aufgerufen am 07.07.2019).

hat dazu beigetragen, dass sich die Menschen im vergangenen Jahrhundert in wiederkehrenden Abständen mit den historischen Personen beschäftigt haben, sodass immer wieder ein neues Bild der mythischen Figuren entstand. Die filmischen Medien sind bei der Etablierung der verschiedenen Inszenierungen im kulturellen Gedächtnis zweifelsohne am erfolgreichsten: Als Sprachrohr der Gesellschaft erreichen sie die Massen wie kaum ein zweites Medium im 20. Jahrhundert, schließlich wird in den teilweise skandalisierenden und boulevardisierenden Darstellungen der Nerv der Zeit getroffen und Gefühle wirksam vermittelt.¹⁷ Diese Filme begleiten teilweise ganze Generationen bis in die heutige Zeit und transportieren als Momentaufnahmen zeitgenössische Ansichten und Vorstellungen, wie es keiner Biographie oder keinem Theaterstück gelingen konnte. Daher darf an dieser Stelle ein Blick auf die Auswahl der Untersuchungsgegenstände nicht fehlen, macht ein solcher schließlich deutlich, wieso die ausgewählten Werke für die Mythosforschung relevant sind.

Am erfolgreichsten war in Bezug auf den Sisi-Mythos die bereits eingangs erwähnte Trilogie *SISSI* des österreichischen Regisseurs Ernst Marischka,¹⁸ dem in den 1950er Jahren eine Wiederbelebung und Neueta-blierung des Sisi-Mythos gelang. Für Romy Schneider war diese Rolle jedoch gleichzeitig Fluch und Segen: Erst 1972 in Luchino Viscontis Epos *LUDWIG II.* durfte sie ihr *SISSI*-Trauma verarbeiten und die historische Figur vom *SISSI*-Kitsch reinwaschen.¹⁹ Auch aus diesem Grund wendet sich diese Arbeit gleich zweifach Viscontis Film zu, wenn es darum geht, den Sisi- und Ludwig-Mythos zu erforschen. Und obwohl dieser Film eher das Leben des bayerischen Märchenkönigs als das seiner kaiserlichen Cousine in den Blick nimmt, bekommen die RezipientInnen des Films nichtsdestotrotz einen tieferen Einblick in Elisabeths Charakter, die im Vergleich zur *SISSI*-Trilogie nun als deutlich ältere, melancholische und

¹⁷ Die Prämisse für die These, dass Medien das Sprachrohr der Gesellschaft sind, ist, dass Medien fundamental an der Kommunikation beteiligt sind bzw. diese selbst kreieren. Vgl. Benedikt Steierer: *Odysseus' Heimkehr? Medien und Mythos im Film*. Würzburg 2013 (Oliver Jahraus u. Stefan Neuhaus (Hg.): *Film – Medium – Diskurs*; Bd 47), S. 18. Im Folgenden zitiert als: Steierer: *Medien und Mythos*, mit Seitenangabe.

¹⁸ Zur Trilogie zählen folgende Filme: *SISSI* (BRD 1955, R: Ernst Marischka), *SISSI – DIE JUNGE KAISERIN* (BRD 1956, R: Ernst Marischka) und *SISSI – SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN* (BRD 1957, R: Ernst Marischka).

¹⁹ *LUDWIG II.* (BRD, F, I 1972, R: Luchino Visconti).

zurückgezogene Kaiserin auftritt. Sie ist zwar immer noch im Besitz ihrer Schönheit, ihres Charmes und Intellekts, gleichwohl trägt sie keine politischen Ambitionen oder romantischen Vorstellungen der unbedarften Prinzessin mehr in sich.

Ebenfalls entscheidenden Einfluss auf die Wahrnehmung der Kaiserin knapp 100 Jahre nach ihrem spektakulären Tod hat das 1991 uraufgeführte Musical *ELISABETH* von Michael Kunze und Sylvester Levay,²⁰ das Sisis Leben komplett nachskizziert und nicht, wie es in den weiteren hier untersuchten Medien zum Mythos Sisi der Fall gewesen ist, nur einen Teilausschnitt ihres Lebens beleuchtet. Eine wichtige, wenn nicht sogar die einflussreichste Rolle in Elisabeths Leben spielt im Musical der (männliche) Tod, dessen Liebe zur schönen Elisabeth so groß ist, dass sie ihm nach ihrem unglücklichen Leben bei ihrer, für sie persönlich höchst willkommenen Ermordung glücklich in die Arme sinkt. Hier wird als eine der wenigen Male der Tod mit Elisabeth direkt verknüpft, in den früheren und auch in nachfolgenden Inszenierungen werden schließlich nur zeitlich begrenzte Lebensstationen Elisabeths näher betrachtet, deren tragische Ermordung zwar öfter angedeutet, aber nichtsdestotrotz ungezeigt bleibt. Umso wichtiger ist es daher, diese international bekannte Musicalinszenierung – nach eigenen Angaben ist es das erfolgreichste deutschsprachige Musical aller Zeiten –²¹ in dieser Arbeit in den Blick zu nehmen, die Elisabeths gesamtes Leben zwar fiktiv, aber dennoch um historische Wahrheit bemüht, dramatisch umreißt und auch ihren Tod als nach wie vor schöne, aber gebrochene Frau nicht außer Acht lässt. Ganz anders geht die jüngste und bereits im 21. Jahrhundert konzipierte Sisi-Inszenierung mit der Thematik um, schließlich kehrt der Zweiteiler *SISI* von Xaver Schwarzenberger,²² der 2009 im ZDF ausgestrahlt wurde, wieder eher zu den Wurzeln des Sisi-Hypes zurück und orientiert sich sowohl vom zeitlichen Rahmen als auch von der Verortung wie von der

²⁰ *Elisabeth* (1991, R: Michael Kunze u. Sylvester Levay).

²¹ Vgl. Semmel Concerts: Startseite. In: <http://www.elisabeth-das-musical.com/> (aufgerufen am 20.02.2018). Bereits 2007 berief sich Birgit Rommel auf die Angaben als erfolgreichstes deutschsprachiges Musical. Vgl. Birgit Rommel: Aus der „Schwarzen Möwe“ wird „Elisabeth“. Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über Kaiserin Elisabeth von Österreich. Hamburg 2007, S. 84. Im Folgenden zitiert als: Rommel: „Elisabeth“, mit Seitenangabe.

²² *SISI* (A, D, I 2009, R: Xaver Schwarzenberger).

Handlung her am Meilenstein *SISSI* von Marischka. *Back to the Basics* geht diese Inszenierung, die Sisis Verlobung, Hochzeit, Mutterschaft, Krankheit und schließlich Krönung zur Königin von Ungarn in den Blick nimmt und dabei den Sprung in die moderne Zeit wagt, indem Sisi als deutlich emanzipierte und karriereorientierte Politikerin auftritt. Diese filmische Bearbeitung des Sisi-Mythos macht aus Sisi die moderne Traumfrau, der der Spagat zwischen Familie und Karriere scheinbar mühelos gelingt. Dabei spannt *SISSI* den Bogen zwischen den 1950er Jahren zur Gegenwart und bildet auch aus diesem Grund das passende Medium, um die Untersuchung des Sisi-Mythos in dieser Arbeit abzuschließen.

Im Anschluss an die Sisi-Untersuchung folgt die Analyse der Filme über Ludwig II., die mit dem Film *LUDWIG II. – GLANZ UND ELEND EINES KÖNIGS* von Helmut Käutner (BRD 1955) eingeleitet wird,²³ der im selben Jahr wie Marischkas *SISSI* in die Kinos kommt. Ähnlich wie dieser erste Teil der herzerwärmenden Trilogie zeigt Käutner den jungen Ludwig II. von Bayern als pazifistischen Märchenkönig, der angesichts seines Unvermögens, Wagners Ausbeuterei, kommende Kriege sowie die starre, vernunftorientierte Politik seiner Minister aufzuhalten, den Verstand verliert. Es folgt sein Rückzug in die Innerlichkeit und auf seine Schlösser in den bayerischen Alpen. Dieser Film zeigt ganz dem Zeitgeist der 1950er Jahre entsprechend den melancholischen Ludwig par excellence, der sein Leben in die höheren Dienste des Friedens und der Kunst stellen wollte und an seinen hehren Zielen scheiterte. Um diesem Kitsch-Image die Realität entgegenzusetzen, hat sich Visconti mit dem dritten und letzten Teil seiner deutschen Trilogie in *LUDWIG II.* bemüht: Wie sich schon an der Darstellung der Sisi-Figur gezeigt hat, versucht Visconti den bayerischen König in seinem Fünfteiler zu desillusionieren und stattdessen ein realistischeres Bild des Königs zu entwerfen, dessen Weg in die Verzweiflung und Einsamkeit bereits in den Sequenzen seiner Einführung in die filmische Handlung und der anschließenden Krönung ersichtlich wurde. Beinahe zeitgleich erschien der Film *LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG* von Hans-Jürgen Syberberg, der sich bereits der frühen Postmoderne zuordnen lässt und deshalb in diesem übergeordneten Kapitel gemeinsam mit den Filmen *LUDWIG 1881* von Donatello und Fosco Dubini aus dem Jahr 1993 und *LUDWIG II.* von Peter Sehr und

²³ *LUDWIG II. – GLANZ UND ELEND EINES KÖNIGS* (BRD 1955, R: Helmut Käutner).

Marie Noëlle von 2012 betrachtet wird. Das REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG ähnelt dabei einem Theater, das die ZuschauerInnen mit seinen assoziativ aneinander gereihten Sequenzen eher auf Ludwigs höhere Bewusstseinsebene zu heben versucht, statt ihm einen tiefgreifenden Einblick in sein Leben zu geben.²⁴ Deutlich weniger prätentios und leisere Töne anschlagend erscheint der Film LUDWIG 1881 der Dubini-Brüder,²⁵ der – ganz im Gegensatz zu den Sisi-Darstellungen – als einziger der hier untersuchten Ludwig-Filme lediglich einen Teilausschnitt von Ludwigs Leben in den Blick nimmt. Hier wird Ludwigs Reise mit dem Schauspieler Joseph Kainz zum Vierwaldstätter See in die Schweiz im Jahr 1881 in den Mittelpunkt des Films gestellt. Doch auch andere Themen wie Ludwigs Faszination für moderne Technik und seine Besessenheit von der künstlichen Nachbildung der Natur kommen in dem Film zur Sprache. Dadurch erschafft der Film in Ludwig einen Technikpionier der ersten Stunde, dessen tragisches Ende an dieser Stelle allerdings unerzählt bleibt. So wird der Fokus stattdessen auf seinen komplexen Charakter, seine fantastischen Ideen und seine Unfähigkeit, als König zu regieren, gelenkt als auf eine mögliche Geisteskrankheit oder den geheimnisumwitterten Tod im See. Den Abschluss der Untersuchung stellt der 2012 erschienene Film LUDWIG II. von Peter Sehr und Marie Noëlle dar,²⁶ dessen schlichter, geradezu klassischer Titel bereits das Ziel verrät, das der Film verfolgt: Eine lebensreue, historisch belegte Nacherzählung von Ludwigs Zeit als König, die vom aufgeklärten Standpunkt der Gegenwart betrachtet wird: So wird nach Viscontis Werk erstmals Ludwigs Homosexualität in den Blick genommen und versucht, Ludwig vom Vorwurf der Geisteskrankheit reinzuwaschen. Inwiefern dem Film diese angestrebte Annäherung an die Realität gelingt und ob Ludwig als homosexueller und geistig kranker König im Jahr 2012 endlich rehabilitiert wird, wird die Untersuchung zeigen.

Um die Ernsthaftigkeit der hier untersuchten Thematik nicht zu gefährden und die Ergebnisse der Arbeit nicht zu verfälschen, wurde auf

²⁴ LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG (BRD 1972; R: Hans-Jürgen Syberberg).

²⁵ LUDWIG 1881. DIE REISE DES BAYERISCHEN MÄRCHENKÖNIGS LUDWIG II. AN DEN VIERWALDSTÄTTERSEE (CH, D 1993; R: Donatello und Fosco Dubini).

²⁶ LUDWIG II. (A, D 2012; R: Peter Sehr und Marie Noëlle).

Untersuchungen von anderen populären Darstellungen der beiden Figuren allerdings bewusst verzichtet, so zum Beispiel auf die parodistische Sisi-Bearbeitung *LISSI UND DER WILDE KAISER* von Michael Bully Herbig aus dem Jahr 2007, die Sisi als fröhlich-naive Kaiserin ein Abenteuer in den Bergen erleben lässt und Ludwig II. als „Kini“ mit Zahnschmerzen darstellt, der zurückgezogen auf seinem Schloss „Neuzahnstein“ lebt. Auch das Musical *LUDWIG*²⁷, das seit 2016 in Füssen gespielt wird, eignet sich kaum als Vergleich zu den hier in den Blick genommenen Filmen. Die weit größere Reichweite, Resonanz und der Erfolg der Ludwig-Filme können sich zwar mit dem Erfolg des Musicals *ELISABETH* messen, nicht jedoch mit den nur mäßig erfolgreichen musikalischen Ludwig-Inszenierungen. Da derzeit bereits der vierte Versuch läuft, ein Musical über Ludwig II. dauerhaft in Füssen zu etablieren, wäre es darüber hinaus schwierig, zu entscheiden, welchem dieser bisher vier Versuche man in dieser Arbeit Platz einräumt, zumal nicht von allen Musicals Tonträger erhältlich sind.²⁷ Aus diesen Gründen wird in der vorliegenden Arbeit darauf verzichtet, ein Musical über Ludwig II. zu analysieren, da die hier vorgestellten Filme die reichweitenstärksten mit dem Thema Ludwig II. darstellen und so am ehesten einen Eindruck über die Entwicklung der mythischen Figur geben können. Daher kann an dieser Stelle mit der Fokussierung auf die vorgestellten medialen Inszenierungen, obgleich viele weitere (dokumentar-)filmische Repräsentationen Elisabeths und Ludwigs im untersuchten Zeitraum entstanden sind, weiterhin gewährleistet werden, dass jedem Thema genügend Raum zur Interpretation und Untersuchung gegeben wird, während die Ergebnisse der Arbeit gleichzeitig repräsentativ und für den untersuchten Zeitraum signifikant sind. Aus diesem Grund sind beide Analysekapitel chronologisch aufgebaut: Zum einen, da spätere filmische Inszenierungen auf früheren Werken basieren, diese zitieren oder auf sie zurückgreifen, zum anderen, um Sisis und Ludwigs Weiterentwicklung ins 21. Jahrhundert nachzuzeichnen. Der chronologische Aufbau bietet darüber hinaus auch den Vorteil, gesellschaftspolitische Strömungen – allen voran im Bereich der Emanzipation

²⁷ Vgl. Stefan Mayr: König Ludwig-Musical: Wie es diesmal etwas werden soll. In: Süddeutsche Zeitung (26.02.2016). <https://www.sueddeutsche.de/bayern/fuessen-koenig-ludwig-musical-auf-ein-neues-1.2879915>, 26.02.2016 (aufgerufen am 07.07.2019).

von Frauen und Homosexuellen – zu skizzieren und anhand der beiden Mythen verständlich zu machen.

1.3. Forschungsstand

Unabdingbar für die nachfolgende Untersuchung und die Gewinnung neuer Erkenntnisse ist dabei jedoch eine breitgefächerte Basis an Forschungsliteratur, ohne die die wissenschaftliche Bearbeitung dieser populären Thematik nicht möglich ist. Bevor sich diese Arbeit daher der Theorie des modernen Mythos widmet, muss zunächst ein Blick auf die verwendete Forschungsliteratur geworfen werden. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass trotz des bereits eingangs erwähnten Mangels an historischen Forschungsarbeiten zum Sisi-Mythos erheblich mehr Studien zur mythischen Inszenierung der Kaiserin verfasst wurden als zu der von König Ludwig II. Ein Blick auf die Liste an Publikationen über Elisabeth von Österreich beweist dies und macht ebenfalls deutlich, dass sich vor allem in jüngerer Vergangenheit ein steigendes Interesse am Sisi-Mythos beobachten lässt. Erst 2017 ist schließlich eine Studie von Nicole Karczmarzyk mit dem Titel *Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von Österreich: Sissi in Film, Operette und Presse des 20. Jahrhunderts* erschienen, die den Sisi-Mythos vorrangig in den ersten beiden Dritteln des 20. Jahrhunderts erforscht und sich dabei auf mediale Inszenierungen der Kaiserin konzentriert.²⁸ Ebenfalls wegweisend erscheint der Aufsatz *Sissi: Popular Representations of an Empress* von Sylvia Schraut, die sich mit dem Prozess der Legendenbildung um Sisi in Filmen und Theaterstücken befasst und auch das aktuelle Sisi-Bild nicht außer Acht lässt.²⁹ Weitere kurze, aber fundierte Aufsätze finden sich im von Susanne Walther herausgegebenen Ausstellungskatalog *Elisabeth von Oesterreich*:

²⁸ Nicole Karczmarzyk: *Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von Österreich. Sissi in Film, Operette und Presse des 20. Jahrhunderts*. Paderborn 2017 (Szenen/Schnittstellen; Bd. 2).

²⁹ Sylvia Schraut: *Sissi. Popular Representations of an Empress*. In: Sylvia Paetschek (Hg.): *Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries. Cultural Meanings, Social Practices*. Oxford, New York 2011 (New German Historical Perspectives; Bd. 4), S. 155–171. Im Folgenden zitiert als: Schraut: *Popular Representations*, mit Seitenangabe.

Einsamkeit, Macht und Freiheit wieder, der anlässlich einer Sonderausstellung zur österreichischen Kaiserin herausgegeben wurde:³⁰ Darin untersucht Otto Brusatti unter anderem die musikalische Komponente des Sisi-Mythos, angefangen mit der Übersiedelung Elisabeths 1854 nach Wien bis hin zur Filmmusik von Viscontis LUDWIG II.,³¹ während Ursula Storch auf Kaiserin Elisabeth als Dramengestalt im Zeitraum von 1930 bis 1979 eingeht.³² Umfassendere Publikationen liegen darüber hinaus bislang vor allem im Bereich der Germanistik vor: Juliane Vogel hat mit ihrer Studie *Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur* ein Zeichen gesetzt, beschreibt sie schließlich als eine der ersten ForscherInnen den Prozess der Mythenbildung anhand literarischer Zeugnisse und künstlerischer Darstellungen, beginnend mit Elisabeths Eintritt in die Öffentlichkeit 1854 bis in die Zeit des *Fin de siècle*.³³ Ebenfalls wegbereitend und auf Vogels Erkenntnisse aufbauend ist die Arbeit *Kaiserin Elisabeth von Österreich: Die Entstehung eines literarischen Mythos 1854–1918* von Carolin Maikler, die den literarischen Mythos um Elisabeth anhand von mehr als 50 Texten untersucht.³⁴ Die vorliegende Studie schließt im Hinblick auf den Sisi-Mythos allerdings sowohl zeitlich als auch thematisch an die Arbeit Nicole Karczmarzyks an, deren Forschung Sisi-Inszenierungen aus dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts vernachlässigt: So beleuchtet sie zwar noch sehr ausführlich die Sissi-Trilogie Marischkas, nachfolgende mediale Inszenierungen wie Viscontis LUDWIG II. oder das Musical ELISABETH, die ebenfalls im 20. Jahrhundert

³⁰ Susanne Walther (Hg.): *Elisabeth von Oesterreich. Einsamkeit, Macht und Freiheit*. 99. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, 22. März 1986 bis 22. März 1987. Wien 1986.

³¹ Otto Brusatti: Von der heiligen Elisabeth zur „Liebesleid-Sissy“. Die Kaiserin in der Musik. In: Susanne Walther (Hg.): *Elisabeth von Oesterreich. Einsamkeit, Macht und Freiheit*. 99. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 22. März 1986 bis 22. März 1987. Wien 1987, S. 102–104.

³² Ursula Storch: Wie in einem Spiegel. Kaiserin Elisabeth als Dramengestalt. In: Susanne Walther (Hg.): *Elisabeth von Oesterreich. Einsamkeit, Macht und Freiheit*. 99. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 22. März 1986 bis 22. März 1987. Wien 1987, S. 111–117. Im Folgenden zitiert als: Storch: Dramengestalt, mit Seitenangabe.

³³ Juliane Vogel: *Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur*. Mit einem kunstgeschichtlichen Exkurs von Gabriela Christen. Mit 56 Abbildungen. Wien 1992. Im Folgenden zitiert als: Vogel: Kunstfigur, mit Seitenangabe.

³⁴ Carolin Maikler: *Kaiserin Elisabeth von Österreich. Die Entstehung eines literarischen Mythos 1854–1918*. Würzburg 2011 (Achim Aurnhammer u. a. (Hg.): *Klassische Moderne*, Bd. 17). Im Folgenden zitiert als: Maikler: Literarischer Mythos, mit Seitenangabe.

veröffentlicht wurden, nimmt sie allerdings weniger ausgeprägt ins Visier. Aus dieser Entscheidung heraus, mit einem Anschluss an Karczmarcyks Forschung die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts im Hinblick auf den Sisi-Mythos näher zu beleuchten, hat sich auch die Fokussierung des Ludwig-Mythos auf denselben Zeitraum herauskristallisiert, zumal nur so ein Vergleich der beiden Mythen möglich wird. Im Bereich der Forschungsliteratur über den Mythos um Ludwig II. hat sich vor allem der Katalog zur Bayerischen Landesausstellung des Hauses der Bayerischen Geschichte aus dem Jahr 2011 mit dem Titel *Götterdämmerung. Ludwig II. und seine Zeit* einen Namen gemacht, der von Peter Wolf im Zuge der gleichnamigen Ausstellung herausgegeben wurde, die in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Schlösserverwaltung anlässlich des 125. Todesjahrs von Ludwig II. organisiert wurde.³⁵ Dieser Band mit einem eigenen Kapitel zum Nachleben und Mythos Ludwigs II. beleuchtet in unterschiedlichsten Aufsätzen neue Sichtweisen der Moderne auf den König. Unter anderem wirft Katharina Sykora in ihrem Aufsatz *Souvenir, Souvenir* einen Blick auf die Erinnerungspraktiken an Ludwig II.,³⁶ während Carolin Sternberg die Selbstinszenierung des Königs zu Lebzeiten in dem Beitrag *Ludwig II. und die Portraitfotografie* in den Blick nimmt.³⁷ Darüber hinaus gibt es zwar viele weitere historische Forschungswerke, die im Titel die Worte „Mythos Ludwig II.“ tragen, jedoch befassen sich nur die wenigsten mit dem tatsächlichen Mythos um den König. Vielmehr versuchen die Autoren, einen Blick hinter den Mythos auf den Privatmenschen Ludwig zu werfen und sein Bild zu entzaubern. Zu nennen wäre in diesem Fall beispielsweise Wilhelm Kaltenstadlers Monografie *Ludwig II. König der Herzen. Traum – Mythos – Wirklichkeit*.³⁸ Aus diesem

³⁵ Peter Wolf u. a. (Hg.): *Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit*. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur; Bd. 60).

³⁶ Katharina Sykora: *Souvenir, Souvenir. Erinnerungspraktiken an Ludwig II. von Bayern*. In: Peter Wolf (Hg.): *Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit*. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur), S. 227–235.

³⁷ Carolin Sternberg: *Ludwig II. und die Portraitfotografie*. In: Peter Wolf (Hg.): *Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit*. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur), S. 203–209.

³⁸ Wilhelm Kaltenstadler: *Ludwig II. König der Herzen. Traum – Mythos – Wirklichkeit*. Grafenau 2014.

Grund haben sich bei der Analyse der Ludwig-Filme vor allem die Werke als hilfreich erweisen, die sich grundlegend mit dem Mythos Ludwig auseinandersetzen: Dazu zählen unter anderem *Ludwig II. Tod und Memoria*, herausgegeben von Bernhard Lübbers und Marcus Spangenberg,³⁹ oder „*Ein Bild von einem Mann*“ – *Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos* herausgegeben von Katharina Sykora.⁴⁰ Wegweisend auf dem Gebiet der filmischen Mythosforschung um Ludwig II. waren darüber hinaus Susanne Barbara Schmidts Aufsatz *Der Kini und das Kino. Ludwig II. im Film*, der in dem Sammelband *Adeligkeit, Katholizismus, Mythos* von Markus Raasch herausgegeben wurde,⁴¹ sowie der Beitrag Bernd Kiefers *Vom Traum-König zum Illusions-Künstler. Das Nachleben Ludwigs II. in Literatur und Film* in dem bereits oben erwähnten Sammelband *Götterdämmerung*.⁴² Es zeigt sich demnach, dass es sowohl in Sisis als auch in Ludwigs Fall an einschlägigen Monographien zum Thema Mythisierung mangelt: Oft sind es Aufsätze oder Beiträge von wenigen Seiten Länge, die sich dem Thema nur unzureichend widmen können. Umso wichtiger ist es daher nun, mit dieser systematischen wissenschaftlichen Analyse einen Beitrag zur Mythosforschung dieser bekannten Mythengestalten zu leisten.⁴³

³⁹ Bernhard Lübbers u. Marcus Spangenberg (Hg.): *Ludwig II. Tod und Memoria*. Regensburg 2011 (Katalog und Schriften der Staatlichen Bibliothek Regensburg; Bd. 4).

⁴⁰ Katharina Sykora: „*Ein Bild von einem Mann*“ – *Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos*. Frankfurt/M. u. a. 2004.

⁴¹ Susanne Barbara Schmid: *Der Kini und das Kino. Ludwig II. im Film*. In: Markus Raasch (Hg.): *Adeligkeit, Katholizismus, Mythos. Neue Perspektiven auf die Adelsgeschichte der Moderne*. München 2014 (Elitenwandel in der Moderne; Bd. 15), S. 357–394.

⁴² Bernd Kiefer: *Vom Traum-König zum Illusions-Künstler. Das Nachleben Ludwigs II.* In: Peter Wolf (Hg.): *Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit*. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur), S. 246–256.

⁴³ An dieser Stelle darf außerdem nicht unerwähnt bleiben, dass ich mit meinem Dissertationsprojekt auf früheren Forschungen meinerseits aufbaue: So stützt sich diese Arbeit auf die Ergebnisse meiner Masterarbeit zum Thema „*Mythos Sisi. Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von Österreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*“, die ich im Frühjahr 2018 vollendet, jedoch nicht veröffentlicht habe. In dieser Untersuchung baue ich auf den Erkenntnissen meiner Vorarbeit auf und ziehe meine Studien zu Elisabeth von Österreich in großen Teilen als Basis dieses Dissertationsprojekts heran. Wie sich im Zuge der Untersuchung der medialen Inszenierungen Elisabeths gezeigt hat, fehlt eine qualifizierte, vergleichende Perspektive auf beide Mythen, um die Wirkmächtigkeit der beiden mythischen Figuren aufzuzeigen. Diese Lücke zur filmischen Mythosforschung soll für beide mythischen Figuren mit dieser Arbeit nun geschlossen werden. Schließlich existieren zwar

Die Arbeit gliedert sich daher in drei große Abschnitte: Auf die Schaffung einer theoretischen Basis folgen die Untersuchung des Sisi-Mythos und daran anschließend diejenige zum Mythos Ludwig II. Dem Hauptteil vorgelagert sind unter anderem ein Kapitel zum modernen Mythos, um mit einem Blick auf die Mythentheorien von Claude Lévi-Strauss und Roland Barthes die theoretische Basis für die weiterführende Studie zu schaffen. Daran schließt sich ein Vergleich zum Thema Mythos und Geschlecht an, der in aller Kürze aufzeigen soll, inwiefern die Gender-Thematik innerhalb der Mythosentwicklung und -inszenierungen eine Rolle spielt. Daraufhin folgt ein Blick auf die Selbstinszenierung und Imagearbeit der beiden historischen Figuren zu Lebzeiten sowie ein Überblick über die Entwicklung ihrer Mythisierungen bis hin zum Zweiten Weltkrieg, an den sich der hier untersuchte Zeitraum anschließt. Im Weiteren folgt schließlich die chronologisch aufgebaute Filmanalyse, wobei sich die Arbeit erst dem Sisi-Mythos widmet, während daran anknüpfend der Mythos Ludwig II. unter die Lupe genommen wird. Die Zielsetzung und der methodische Ansatz sind bei dieser Analyse stets klar umrissen: Es geht einerseits um die Nachbildung des Prozesses der medialen Mythenbildung, andererseits jedoch auch um die Nachskizzierung des gesellschaftlichen Wandels von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart. Schließlich stellt ein Vergleich beide Mythen einander gegenüber, reflektiert die Mythenrezeptionen und zeigt Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Mythosentwicklung der Figuren Sisi und Ludwig auf. Das abschließende Fazit hingegen fasst die Ergebnisse der Untersuchung zusammen und leistet einen Ausblick auf weiterführendes Forschungspotential.

zu beiden Mythen Werke, die sich mit dem mythischen Weiterleben der Figuren beschäftigen, doch keine Arbeit hat sich mit der Mythenentwicklung der beiden Figuren bis zur Gegenwart beschäftigt geschweige denn die Mythosentwicklung von Sisi und Ludwig miteinander verglichen.

2. Der moderne Mythos⁴⁴

An eine Klärung des Begriffs des modernen Mythos – also explizit nachantike Mythen, die in der Moderne besondere kulturelle Relevanz erlangten⁴⁵ – haben sich in der jüngeren Vergangenheit einige ForscherInnen gewagt, auf eine einheitliche Definition musste aber bislang verzichtet werden.⁴⁶ Es haben sich zwar Definitionskriterien des Mythischen herauskristallisiert, doch sind die Eigenschaften eines Mythos nach wie vor leichter zu ergründen als die Frage, was denn nun letztendlich ein Mythos ist.⁴⁷ Die unterschiedlichen Annäherungsversuche von Roland Barthes und Claude Lévi-Strauss an den modernen Mythos machen dies deutlich: Während Barthes den Mythos als Aussage definiert, der zwar formale,

⁴⁴ Dieses Kapitel basiert in Ansätzen auf dem gleichnamigen Kapitel „Der moderne Mythos“ meiner unveröffentlichten Masterarbeit „Mythos Sisi – Mediale Repräsentationen von Kaiserin Elisabeth von Österreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, die ich am 03. April 2018 an der Universität Bamberg eingereicht habe.

⁴⁵ Vgl. Stephanie Wodianka: *Moderne Mythen. Organisationsformen eines inflationären Phänomens*. In: Brigitte Krüger u. Hans-Christian Stillmark (Hg.): *Mythos und Kulturtransfer. Neue Figurationen in Literatur, Kunst und modernen Medien*. Bielefeld 2013 (Metabasis; Bd. 14), S. 325–344, hier S. 333. Das Profil des modernen Mythos weist eine andere Struktur auf als das antiker Helden: Vor allem die Mythisierung moderner Personen (des Alltags) muss sich durch Offenheit bzgl. der Eigenschaften und Zusammensetzung des Mythos, durch Flexibilität in Bezug auf dessen mediale Gestaltung sowie durch die Fähigkeit zur Grenzüberschreitung und Vernetzung mit anderen modernen Mythen auszeichnen. Neben der notwendigen Haltbarkeit und Flexibilität eines Mythos sind es gerade diese Eigenschaften, die den modernen Mythos kennzeichnen. Sh. hierzu Wodianka: *Moderne Mythen*, S. 337; Vincent Fröhlich u. Annette Simonis: *Einleitung. Mythos und Film. Zu einer produktiven Liaison und ihrem Stellenwert im kulturellen Imaginären*. In: Vincent Fröhlich u. Annette Simonis (Hg.): *Mythos und Film. Mediale Adaptionen und Wechselwirkung*. Heidelberg 2016, S. 1–20, hier S. 2; sowie: Stephanie Wodianka: *Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifität der Mittelalterkonjunktur*. Berlin 2009 (Spectrum Literaturwissenschaft; Bd. 17).

⁴⁶ An dieser Stelle sei exemplarisch auf das Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe verwiesen, in dem zwischen sieben Mythos-Begriffen unterschieden wird. Dies zeigt bereits die Vielfalt der Mythenlandschaft auf und dient an dieser Stelle als Beispiel für die Vielzahl an Auffassungen, die innerhalb der Mythosforschung nebeneinander existieren. Vgl. Aleida u. Jan Assmann: *Art. Mythos*. In: Hubert Cancik u. a. (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart 1998, S. 179–200, hier S. 179–181.

⁴⁷ Vgl. Stephanie Wodianka: *Zur Einleitung. Was ist ein Mythos? Mögliche Antworten auf eine vielleicht falsch gestellte Frage*. In: Stephanie Wodianka u. Dietmar Rieger (Hg.): *Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform*. Berlin 2006 (Astrid Erll u. Ansgar Nünning (Hg.): *Medien und kulturelle Erinnerung*; Bd. 4), S. 1–13, hier: S. 6. Im Folgenden zitiert als: Wodianka: *Mythos*, mit Seitenangabe.

aber keine inhaltlichen Grenzen besitzt und ein subjektives Zeitbewusstsein aufweist, definiert Lévi-Strauss den modernen Mythos als ein System, das sich aus sogenannten Mythenen zusammensetzt. Beide Betrachtungsweisen nehmen eine entscheidende Rolle innerhalb der folgenden Mythosuntersuchung ein und werden daher im Folgenden in aller Kürze näher durchleuchtet.

Barthes' Definition zufolge ist alles potenzieller Mythos, was Teil des öffentlichen Diskurses ist. Diese These zieht die Schlussfolgerung nach sich, dass neben Objekten auch historische Personen von diesen Mythisierungsprozessen nicht ausgeschlossen werden können. Hier stellt sich die Frage, welche narrativen und visuellen Vermittlungsstrategien sich diese Mythen zu Eigen machen, insbesondere im Hinblick auf die Mythisierung Elisabeths von Österreich und Ludwigs II. von Bayern. An dieser Stelle lässt sich bereits eindeutig konstatieren, dass sich innerhalb der Mythisierung historischer Personen vor allem Filme als Trägermedien der Mythen etabliert haben.⁴⁸ Der Mythisierungsprozess selbst ist im Grunde nichts anderes als ein Verwandlungsprozess: Das historisch verbürgte Geschehen verwandelt sich in interpretierte und interpretierbare Geschichte. Diese Geschichte setzt sich wiederum aus vielen einzelnen Geschichten, den sogenannten Submythen, zusammen, die so die Vielfalt eines einzigen großen ‚Dach‘-Mythos garantieren. Diese Submythen wiederum setzen sich aus vielen einzelnen Geschichten, Anekdoten, Bildern, Ideen und Vorstellungen zusammen, die ihren Widerhall in Claude Lévi-Strauss' systemischer Betrachtungsweise finden,⁴⁹ die die Feststellungen von Roland Barthes' ergänzt, dass der Mythos als „entpolitisierte Aussage“ das Ziel hat, „das Reale zu entleeren“.⁵⁰

⁴⁸ Vgl. Katharina Kellermann: Heroinen der Technik zwischen 1918 und 1945. Selbstinszenierung – Funktionalisierung – Einschreibung ins deutsche kulturelle Gedächtnis. Bamberg 2017 (Andrea Bartl u. a. (Hg.): Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien; Bd. 19), S. 30, 46. Im Folgenden zitiert als: Kellermann: Heroinen der Technik zwischen 1918 und 1945, mit Seitenangabe.

⁴⁹ Vgl. Dietmar Rieger: Geschichte und Geschichtsmythos. Einige Überlegungen am Beispiel der Jungfrau von Orléans. In: Stephanie Wodianka u. Dietmar Rieger (Hg.): Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform. Berlin 2006 (Astrid Erll u. Ansgar Nünning (Hg.): Medien und kulturelle Erinnerung; Bd. 4), S. 17–30, hier S. 19. Im Folgenden zitiert als: Rieger: Geschichte und Geschichtsmythos, mit Seitenangabe.

⁵⁰ Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt/M. 1996, S. 130–131. Im Folgenden zitiert als: Barthes: Mythen des Alltags, mit Seitenangabe.

Laut Lévi-Strauss sind es vor allem die Mytheme, die einen Mythos ausmachen, weil sie als kleinste bedeutungskonstitutive Einheiten das Inventar des Mythos bilden und bei jeder Mythosaktualisierung neu selektiert und kombiniert werden.⁵¹ Dabei können und müssen sich Mytheme in Oppositionsbeziehung zueinander begeben, um den Mythos wandlungsfähig und somit haltbar zu machen. Mit dieser Tätigkeit der Bricolage, bei der aus dem Mytheminventar bestimmte Mytheme ausgewählt und verknüpft werden, wird die prinzipielle Unbegrenztheit der mythischen Erzählung gewährleistet: Je umstrittener der Mythos ist, je stärker die einzelnen Mytheme zueinander in Opposition stehen, desto flexibler und aktualisierbarer wird der Mythos, desto eher ist er dazu geeignet, sein Bedeutungsspektrum zu erweitern und sich neuen Kontexten anzupassen.⁵² Bezieht man diese Erkenntnisse auf den modernen Personenmythos, so fällt bei näherer Betrachtung auf, dass vor allem bewusst ausgewählte Charakteristika oder als signifikant erachtete Ereignisse aus deren Leben das Mytheminventar des Mythos dieser historischen Personen bilden. Die Bricolage der Mytheme macht schließlich die immer wieder neue Erfindung desselben Grundstoffes durch eine andere Anordnung oder Schwerpunktsetzung möglich.⁵³ Indem Mytheme sowohl durch die Neukombination mit einander ergänzenden Mythen einen Sinn erhalten als auch in oppositionelle Beziehungen zueinander treten, um in diesen semantischen Übersetzungen einen Ausgleich zwischen unvereinbar scheinenden Gegensätzen zu schaffen, gelingt es dem Mythos, sich an die jeweiligen zeithistorischen Kontexte anzupassen. Dieser Simplizität verdankt der Mythos seine Authentizität: Es ist daher zum großen Teil den Mythen zu verdanken, dass im Mythos laut Barthes eine „Welt ohne Widersprüche“⁵⁴ erschaffen wird. Das Ergebnis ist die Aufhebung der Dialektik zwischen öffentlicher und privater Person in ihrem Mythos, zu einer weiteren Verbreitung der Mythen ist eine Reduzierung der Komplexität der Figuren unerlässlich.⁵⁵

⁵¹ Vgl. Maikler: Literarischer Mythos, S. 19.

⁵² Vgl. Wodianka: Moderne Mythen, S. 330–331.

⁵³ Vgl. Maikler: Literarischer Mythos, S. 19.

⁵⁴ Barthes: Mythen des Alltags, S. 131.

⁵⁵ Vgl. Miriam Meckel: Tod auf dem Boulevard. Ethik und Kommerz in der Mediengesellschaft. In: Miriam Meckel u. a. (Hg.): Medien-Mythos? Die Inszenierung von Prominenz

2.1. Das Mytheminventar: Methoden der Mythisierung

Darüber hinaus hat die Vermittlungsleistung der Mythen anhand der Bricolage der Mytheme vor allem das Ziel, kollektive Identität zu konstruieren und Identifikationspotential zu generieren. Ein Beispiel für ein solches mythisierendes Verfahren wäre im konkreten Fall der Mythisierungen der historischen Personen Kaiserin Elisabeth von Österreich und König Ludwig II. von Bayern der Ausgleich von kulturell geformten Antagonismen: So bringen die mythischen Gestalten Elisabeth und Ludwig als Trickster-Figuren innere Widersprüche in sich zum Ausgleich, was zur Folge hat, dass die an sie angeschlossenen Paradigmen miteinander vermittelt werden, auch wenn sich diese scheinbar ausschließen.⁵⁶ Die Entstehung und Ausbreitung der Mythen wird demnach mittels der selektiven Methode in die Wege geleitet: Die realen Figuren werden ästhetisiert und enthistorisiert, das heißt aus ihrem zeitlich-menschlichen Kontext gerissen und in eine überzeitliche Natur überführt. Deren historische Vielfalt wird reduziert und vereindeutigt, sodass an die Stelle der realgeschichtlichen Figuren zwei schöpferisch imaginierte Gestalten getreten sind. Das Ziel dieser Idealisierung historischer Persönlichkeiten ist das Angebot einer gemeinschafts- und identitätsstiftenden Orientierung, die die Person in ihrer Funktion als Vorbild in Zeiten des Übergangs, Umbruchs und sozialen Wandels leistet. Im gesamten 20. Jahrhundert fungieren sowohl Elisabeth von Österreich als auch Ludwig II. von Bayern in der einen oder anderen Form immer wieder als ideologische Stützen, die den Menschen Identifikationspotential bieten.⁵⁷ Ein extrem großes und auch teilweise widersprüchliches Mytheninventar ist die notwendige Voraussetzung, um eine solche Deutungsvielfalt einer einzigen historischen Person zu ermöglichen. Die Überfülle an (bearbeiteten) Bildern, die von

und Schicksal am Beispiel von Diana Spencer. Mit einem Beitrag von Anne Cooper-Chen. Opladen, Wiesbaden 1999, S. 11–52, hier S. 37. Im Folgenden zitiert als: Meckel: Tod auf dem Boulevard, mit Seitenangabe.

⁵⁶ Vgl. Nicole Karczmarzyk: *Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von Österreich. Sissi in Film, Operette und Presse des 20. Jahrhunderts*. Paderborn 2017 (Szenen/Schnittstellen; Bd. 2), S. 21–22. Im Folgenden zitiert als: Karczmarzyk: *Mediale Repräsentationen*, mit Seitenangabe.

⁵⁷ Vgl. Maikler: *Literarischer Mythos*, S. 19–20.

Elisabeth von Österreich und Ludwig II. von Bayern vorliegen, die widersprüchlichen, da entweder glorifizierenden oder abwertenden Aussagen von Zeitzeugen sowie die vielfältigen Rollenzuweisungen und Inszenierungen, die beide um sich selbst konstruierten, sind ideale Voraussetzungen für die Schaffung eines solch wandelbaren Mytheminventars, das in den Mythen um Elisabeth von Österreich und Ludwig II. vorzufinden ist. Durch die Kombination einzelner Mytheme kann der Mythos an den Zeitgeist angepasst werden und schafft so ein hohes Identifikationspotential für mehrere Generationen. Besonders eindeutig zeigt sich dieses Phänomen an einem konkreten Beispiel der Sissi-Trilogie von Ernst Marischka: Der Mythos (Sisi) in seiner Funktion als Stifter einer patriotischen Versöhnung (Heimatliebe) ist an bestimmte Trägerschichten wie Schauspieler (Romy Schneider) gebunden, der dann besonders erfolgreich ist, wenn die Narration von offiziellen Institutionen (Ministerien oder Schulwesen) übernommen wird. Durch Wiederholungen und Rituale (jährliche Ausstrahlung an Weihnachten) tragen diese Institutionen den Mythos dann in die Öffentlichkeit und etablieren ihn im kulturellen Gedächtnis.⁵⁸ Die mythischen Muster, die hier auf die Figur übertragen werden, sind nun nicht mehr wie in der historischen Wirklichkeit der Konvention verpflichtet, sondern wurden im Rückblick auf die Person übertragen. Indem das Augenmerk vor dem Hintergrund historischer Ereignisse gezielt auf die Person gelenkt wird, Geschichte sozusagen personalisiert wird, wird diese vor der Kulisse der Sakralisierung idealisiert und auratisiert. So gelingt es, Sisi wegen ihrer karitativen Tätigkeit und ihrer Funktion als Schutzpatronin aller zu Unrecht bestraften Menschen und ganzer Völker zu einer Heiligen zu überhöhen. Die Kaiserin wird zu einem realen Exempel idealer Weiblichkeit stilisiert und verkörpert so ein nachahmenswertes Vorbild für alle Frauen.⁵⁹ Dieses Beispiel lässt sich auch auf

⁵⁸ Vgl. Wulf Wülfing: *Mythen und Legenden*. In: Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen u. Ernst Schulin (Hg.): *Geschichtsdiskurs Bd. 3: Die Epoche der Historisierung*. Frankfurt/M. 1997 (*Geschichtsdiskurs in 5 Bänden; Bd. 3*) S. 159–172, hier S. 160. Im Folgenden zitiert als: *Wülfing: Mythen und Legenden*, mit Seitenangabe.

⁵⁹ Vgl. Maikler: *Literarischer Mythos*, S. 22, S. 373–375 sowie S. 457: Eine interessante Beobachtung zeigt an dieser Stelle, dass die Auratisierung der Kaiserin nicht auf ihrer hohen gesellschaftlichen Position beruht, sondern auf ihrer individuellen Persönlichkeit: Der Personenkult dominiert den Herrscherkult. Innerhalb ihrer Mythenbildung ist erkennbar, dass

den Mythos Ludwig II. übertragen: Auch er wird in Käutners LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS zum idealen Herrscher erhoben, der mittels seiner im Film angedeuteten Apotheose sakralisiert wird. Als König findet er zwar den Tod, kann sich jedoch als Vorbild für alle Menschen, die in Kriegszeiten entgegen ihres Gewissens handeln, im kulturellen Gedächtnis etablieren. Anhand dieser Rückbindung der Gegenwart an die patriotische Vergangenheit, welche an den historischen Akteur gebunden ist, bildet sich die vom Krieg mental und physisch beschädigte Nation neu und findet unter der Fahne dieser beiden Heiligen Schutz und Orientierung. Mythisierung will also vor allem folgende Ziele erreichen: Historische Prozesse und Situationen sollen durch die mythischen Vereinnahmungen Elisabeths und Ludwigs II. personalisiert werden, infolgedessen die historischen Personen in den Inszenierungen der Trägermedien idealisiert werden. Das alles wird eingepackt in einen (quasi-)religiösen Rahmen, innerhalb dessen die Geschichte ritualisiert wird.⁶⁰ Diese dreifachen Funktionen des Mythos werden dabei nur deshalb möglich, weil der Mythos sowohl als Erinnerung, also ein bestimmter Modus der Betrachtung vergangener Ereignisse, als auch als Gedächtnis(-inhalt) selbst, eben jenes Objekt der Erinnerung, fungiert.⁶¹

Die vergangene Zeit erweist sich demnach als passendes Ventil für aktuelle Sehnsüchte und Fantasien der Entstehungszeit der Filme: Dabei ist es gerade das populäre Genre des Films, das ideale Bedingungen für die mythisierenden Narrationen bietet und gleichzeitig eine Tendenz zur Idealisierung aufweist.⁶² Stärker noch als im Mythos Ludwig lässt sich dies im Sisi-Mythos beobachten, schließlich lässt Ludwigs tragischer Tod ein märchenhaftes Ende im Keim ersticken, da es zu eng mit den unmittelbar davor stattfindenden Ereignissen verknüpft ist, als dass man den

sich ihr Mythos vom traditionellen Herrscherlob zu Lebzeiten sukzessive hin zu einem modernen Personenkult nach ihrem Tod bewegt. Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch für den Mythos um Ludwig II. feststellen.

⁶⁰ Vgl. Wülfing: *Mythen und Legenden*, S. 163–167.

⁶¹ Vgl. Wodianka: *Mythos*, S. 5–6. Oder auch: Vincent Fröhlich u. Annette Simonis: Einleitung. *Mythos und Film. Zu einer produktiven Liaison und ihrem Stellenwert im kulturellen Imaginären*. In: Vincent Fröhlich u. Annette Simonis (Hg.): *Mythos und Film. Mediale Adaptionen und Wechselwirkung*. Heidelberg 2016, S. 1–20, hier S. 4. Im Folgenden zitiert als: Fröhlich/Simonis: *Mythos und Film*, mit Seitenangabe.

⁶² Vgl. Karczmazzyk: *Mediale Repräsentationen*, S. 24.

Tod im Film unerzählt lassen könnte. Der erste Teil der Sissi-Trilogie erzählt hingegen im Grunde nichts anderes als das Märchen vom *Aschenputtel* nach,⁶³ mit Sissi in der Rolle des armen Mädchens und Franz Joseph als Märchenkaiser: Der Film als Märchen endet zwar mit der Märchenhochzeit, das daraufhin einsetzende Medienmärchen mit Romy Schneider alias Sissi beginnt aber erst mit dieser.⁶⁴

2.2. Der Film als mythisches Trägermedium

Dennoch ist es ein Irrtum, anzunehmen, der Mythos um Elisabeth und Ludwig II. sei erst mit Anlauf der erfolgreichen Publikumsfilme der 1950er Jahre in den Kinos in die Medien gekommen: Bereits zu Lebzeiten sahen sie sich beide mit ihrem Eintritt in die Öffentlichkeit bei Regierungsantritt bzw. Heirat eines Kaisers der permanenten Beobachtung durch die Medien ausgesetzt, die den Menschen hinter dem öffentlichen Amt zur absolut öffentlichen Person reduzierten, um durch einen Blick hinter die Fassade totale Authentizität zu erfassen.⁶⁵ Mit dieser Entwicklung gehen Ludwig II. und Elisabeth von Österreich unterschiedlich um, die Wirkung bleibt jedoch die gleiche: Beide historische Personen legen in diesen Jahren die Wurzeln für ihren späteren mythischen Erfolg. Elisabeth entzieht sich beispielsweise dieser Entwicklung der zunehmenden Offenlegung des kaiserlichen Privatlebens, indem sie für sich selbst ab einem bestimmten Alter ein Fotografierverbot erlässt und sich fortan hinter Schleier und Fächer vor der Öffentlichkeit verbirgt, um als schöne, junge Frau in die Geschichte einzugehen. Mit ihrer plötzlichen Ermordung durch einen Attentäter, der sie von ihrem Dasein als gepeinigte und

⁶³ Jacob u. Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Bd. 1. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vergrößerter Nachdruck d. zweibändigen Erstausgabe von 1812 u. 1815 nach dem Handexemplar d. Brüder-Grimm-Museums Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen u. Nachträgen d. Brüder Grimm sowie einem Ergänzungsheft. Transkriptionen u. Kommentare in Verbindung mit Ulrike Marquardt von Heinz Rölleke. Göttingen 1986, S. 88–101.

⁶⁴ Vgl. Werner Gephart: Die Märchenprinzessin Diana. Eine Heiligenfigur der Mediengesellschaft? In: Miriam Meckel u. a. (Hg.): Medien-Mythos? Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal am Beispiel von Diana Spencer. Mit einem Beitrag von Anne Cooper-Chen. Opladen, Wiesbaden 1999, S. 157–198, hier S. 157. Im Folgenden zitiert als: Gephart: Märchenprinzessin Diana, mit Seitenangabe.

⁶⁵ Vgl. Meckel: Tod auf dem Boulevard, S. 34.

unglückliche Mater dolorosa erlöst, kehrt sie, die nach jahrelangem Rückzug von der Öffentlichkeit beinahe vergessen worden war, schlagartig wieder ins ‚Rampenlicht‘ zurück und wird in zahlreichen Biographien und künstlerischen Darstellungen verewigt. Ludwigs Menschenscheu hingegen äußert sich hingegen in noch extremerer Form, denn er sucht statt einer Verschleierung den Rückzug in die Nacht und entzieht sich so den störenden Blicken der Menschen. Doch auch hier fungiert der Tod als Auslöser der Auslöschung von Ludwigs Fehlern, der ihn stattdessen in sakrale Höhen katapultiert und sein Bild auf einmal wieder omnipräsent werden lässt. So wirken Elisabeths und Ludwigs plötzliche Todesfälle gleichermaßen als kollektiver Schock,

weil die zugeschriebene Kraft außeralltäglicher Entrückung an der Banalität des Todes zerschellt, gleichzeitig aber auch durch den Akt der Gewalt die Person aus der Sphäre des Profanen in das Reich des Sakralen katapultiert.⁶⁶

Hier gelingt der unsichtbare Übergang von der medialen Inszenierung zur medialen Mythologisierung, welcher mit den Huldigungen zum Regierungsantritt bzw. zur kaiserlichen Verlobung seinen Ursprung nahm und sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem Mythos entwickelte, der sich als Phänomen hoher medialer Verdichtung auf populäre Medien und Genres konzentrierte. Dabei spielt der Film eine herausragende Rolle, da er von Beginn an eng mit dem Genre des Boulevards und der Skandalisierung verknüpft war und als populärkulturelles Medium eine weitreichende Wirkung innerhalb des Alltagsdiskurses hat.⁶⁷ Bereits ein oberflächlicher Blick auf die hier betrachteten Filme macht dies deutlich: Diese medialen Inszenierungen vereinen allesamt drei Gemeinsamkeiten, die gleichzeitig enorme Auswirkungen auf den Erfolg der beiden Mythen um Sisi und Ludwig haben. So greifen alle hier betrachteten Filme entweder auf die gesamte Biographie oder Teilabschnitte des Lebens der Personen zurück, was im Film mehr oder minder wahrheitsgetreue Rekonstruktionen der Biographien beider ermöglicht. Des Weiteren werden diese Rekonstruktionen in der Spielfilmhandlung fikionalisiert, was eine

⁶⁶ Gephart: Märchenprinzessin Diana, S. 177.

⁶⁷ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 13–15.

Simplifizierung zugunsten einer individuellen Annäherung an die Figuren zur Folge hat. Schlussendlich besitzen alle hier betrachteten Filme eine zeitliche Distanz gegenüber dem historischen Geschehen, aus der heraus sich der Stoff überhaupt erst entwickeln konnte. Nur so kann schließlich eine historische Perspektive gewonnen werden, die als integraler Bestandteil der Stofftransformation den Mythos überhaupt erst entstehen und weiterwachsen lässt.⁶⁸

Es zeigt sich also, dass beide Mythen maßgeblich von den populären Medien beeinflusst wurden, die die Figuren der Kaiserin und des Königs in den Mittelpunkt ihrer künstlerischen Darstellung stellen. Und obwohl ein Mythos prinzipiell flexibel und offen gegenüber den unterschiedlichen Trägermedien ist, die sich seiner annehmen, kann hier nicht geleugnet werden, dass es in diesen Fällen doch vor allem die Filme sind, die die Versatzstücke für die Mythisierung bereitstellen und so zur Grundlagengründung für die Mythisierung beitragen.⁶⁹ Diese Medien haben dabei einen entscheidenden Anteil an Gedächtnis, Erkenntnis und Denkgeschichte, sie beeinflussen die Wahrnehmung, das Denken und die Erinnerung der Menschen in besonderem Maße: „Was Menschen wie wahrnehmen, hängt konstitutiv von den Medien ab, die sie benutzen.“⁷⁰

Wie sich in den vergangenen Jahrzehnten herausgestellt hat, sind es vor allem die Massenmedien, die die Wahrnehmung nachhaltig verändern und einerseits für eine Vergrößerung des Empfängerkreises der Kommunikation, andererseits aber auch für eine Verweigerung jeglicher Sofortreaktionen sorgen.⁷¹ Der Film nimmt in dieser Riege jedoch eine Sonderstellung ein, denn als Medium hilft er der Forschung, Massenverhalten zu erklären, weil er eine Fülle von Details erfassen kann, die die bewussten Intentionen des Kameramanns und Regisseurs übersteigen: Filme können die tiefenpsychologische Dimension des Geschehens besser erfassen als andere Medien, denn sie sind imstande, „die gesamte

⁶⁸ Vgl. Oliver Jahraus: Stoff, Diskurs, Mythos. Ludwig II. als Inszenierung im Film. Eine analytische Rekonstruktion anlässlich des 150. Geburtstags des bayerischen „Märchenkönigs“. In: Michael Schaudig (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinetographie. Strukturen, Diskurse, Kontexte. München 1996 (Diskurs Film; Bd. 8), S. 329–366, hier S. 330. Im Folgenden zitiert als: Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, mit Seitenangabe.

⁶⁹ Vgl. Kellermann: Heroinnen der Technik zwischen 1918 und 1945, S. 25.

⁷⁰ Steierer: Medien und Mythos, S. 23.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 32.

sichtbare Welt abzutasten.⁷² Der Film transportiert darüber hinaus auch Bilder des kollektiven Unbewussten: In ihm wird die gewünschte Realität des Betrachters deutlich und zeigen sich Sehnsuchtsmomente, die die nahe Verwandtschaft zwischen Film und Traum andeuten. Aufgrund dieser Traumlogik des Films, seiner Stellung als Mittler zwischen Boulevard und Realität sowie seiner engen Verbindung zum kulturellen Imaginären eignet er sich zum bevorzugten Ort des Mythentransports und der Mythengenese.⁷³ Auch in den Mythisierungen von Kaiserin Elisabeth und König Ludwig II. nimmt der Film als „besonders wirkungsmächtiges Medium, mittels dessen sich kollektive Bilder generieren oder bereits bestehende kollektive Bilder deutlich beeinflussen lassen“⁷⁴, eine bedeutende Rolle ein, denn schließlich sind es die medialen Repräsentationen der Figuren, die das Bild von ihnen noch heute prägen. Dies lässt sich im Fall des Sisi-Mythos überdies besonders in jenen Filmen feststellen, in denen sie nur eine Nebenrolle spielt: Elisabeth verkörpert immer einen bestimmten Weiblichkeitstypus und füllt stets ein ganz bestimmtes Image aus.⁷⁵

Filme sind darüber hinaus für die Erforschung der Sisi- und Ludwig-Mythen gerade deshalb so interessant, weil sie aus einem Wechselverhältnis aus historischer Faktizität und Stoff heraus entstehen und sich einer Selbstinszenierung des Stoffes nicht entziehen können. So entsteht ein Mythos schließlich erst, wenn ein Bericht, der die Authentizität und den Wahrheitsgehalt einer historischen Tatsache voraussetzt, frei für die erzählerische Gestaltung überliefert wird:

Die Aussagekraft eines Mythos wächst in dem Maße, in dem eine Geschichte immer wieder erzählt, zum Bestandteil des kulturellen Wissens und schließlich zu einem Element kollektiver Träume wird.⁷⁶

⁷² Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. In: Sabine Biebl u. a. (Hg.): Siegfried Kracauer: Werke. Bd. 2.1. Frankfurt/M. 2012, S. 15. Im Folgenden zitiert als: Kracauer: Von Caligari zu Hitler, mit Seitenangabe.

⁷³ Vgl. Fröhlich/Simonis: Mythos und Film, S. 5–9.

⁷⁴ Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 12.

⁷⁵ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 26.

⁷⁶ Klaus Kanzog: Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption. In: Dirk Grathoff u. Klaus-Michael Bogdal (Hg.): Heinrich Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Opladen 1988, S. 312–328, hier S. 312.

Das bedeutet schlussendlich nichts anderes, als dass es im mythischen Diskurs weder auf die objektive Wahrheit noch auf die historische Person ankommt, sondern nur noch auf die im Diskurs mythisch konstituierte Figur. Die Mythenbildung um die historische Person ist demnach ein Produkt der im Film propagierten Selbstinszenierung des Stoffs, aufgrund dessen erst eine Ideologisierung der Figur möglich wird – genauso wie erst die Selbstinszenierung der historischen Personen eine Fremدينszenierung durch Filme erlaubt.⁷⁷

In einer Zeit pluralistischer Medien existieren also unterschiedliche mythische Trends nebeneinander, während beide Mythen gleichzeitig zeitlich begrenzte Hochkonjunkturen erleben, in denen für eine kurze Zeit ein bestimmter Trend, also eine spezielle Rolle bzw. Inszenierung der mythischen Figuren in den Vordergrund rückt. Einer der wichtigsten Gründe für das hohe mediale Interesse an den beiden Persönlichkeiten sind ihre mehrdeutigen Charaktere, die ideale Projektionsflächen für die kulturhistorischen Strömungen der Entstehungszeit der jeweiligen Filme bieten.⁷⁸ Zu beachten ist dabei aber stets, dass für die Verknüpfung der Figuren mit aktuellen Diskursen ihres jeweiligen zeitlichen Kontextes weniger die Biographie der historischen Personen verantwortlich ist, als vielmehr eine ständige Neuselektion aus dem Fundus vorhandener semantischer Elemente. Nur so können die Aktualisierungen des mythischen Narrativs an den jeweiligen Kontext gewährleistet werden.⁷⁹ Der Film ist dabei seit den 1920er Jahren das Medium, in welchem die Biographien historischer Persönlichkeiten der breiten Masse zugänglich gemacht werden und ist an der kollektiven Wahrnehmung dieser entscheidend beteiligt. Eine interessante Beobachtung zeigt an dieser Stelle, dass der Film als audiovisuelles Medium sich einerseits an visuellen Medien wie Gemälden oder Fotografien orientiert, andererseits manifeste Repräsentati-

⁷⁷ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 338.

⁷⁸ Dass der Film als historische Quelle seiner Entstehungszeit selbstverständlich scheinende zeitgenössische Einstellungen jenseits der erkennbaren Intention der Filme transportiert, ist der Geschichtswissenschaft erst vor wenigen Jahren bewusst geworden. Vgl. Irmgard Wilharm: *Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film*. Hg. v. Detlef Endeward, Claus Füllberg-Stolberg und Peter Stettner. Hannover 2006, S. 17.

⁷⁹ Vgl. Schraut: *Popular Representations*, S. 170. Sh. hierzu auch: Karczmazyk: *Mediale Repräsentationen*, S. 18.

onen aus der Literatur zitiert: Im Film wird ein besonders breites Spektrum an mythisierenden Darstellungen und intermedialen Verschränkungen erkennbar, gerade aufgrund seiner Durchlässigkeit gegenüber anderen Medien. In dieser Kombination aus historischen Quellen mit zeitgenössischen Moden und Welteinstellungen wird offenkundig, dass in den medialen Repräsentationen von Elisabeth von Österreich und Ludwig II. von Bayern Geschichte verarbeitet wird. Mit ihren unterschiedlichen Identifikationsangeboten bilden beide bewusst keinen reinen Nationalmythos, sondern in den filmischen Darstellungen wird vielmehr der Wandel der Figuren Elisabeth und Ludwig nachgezeichnet und ihre Positionen werden in unterschiedlichen zeitlichen und medialen Kontextualisierungen beleuchtet.⁸⁰

Bei näherem Hinsehen stellt man schnell fest, dass es sich bei der Annäherung an das Leben und Wirken der historischen Figuren in der gesamten Zeitspanne des 20. Jahrhunderts stets um Filme handelt, die in der Populärkultur verordnet sind. Daraus ergibt sich die Frage, wieso sich sowohl der Mythos um Ludwig II. als auch der um Elisabeth vor allem zu Verarbeitungen innerhalb der Populärkultur eignet, wenn doch gerade wissenschaftliche Arbeiten die Anstöße zu einer Weiterentwicklung des Mythos geben. Die Antwort auf diese Frage liegt in der Kontroverse der beiden Personen verborgen: Die Populärkultur bietet besonders als Feld des Zelebrierens komplexer Lebensentwürfe das ideale Genre für mediale Auseinandersetzungen mit der Kaiserin bzw. dem König, deren unkonventionelle Lebensentwürfe sie für dieses Genre geradezu prädestinieren. Eine entscheidende Rolle beim Überleben der verschiedenen Elisabeth- und Ludwig-Bilder spielt dabei schließlich die Popkultur selbst, in welcher mediale Bilder nebeneinander existieren können, ohne an Überzeugungskraft und Ernsthaftigkeit einzubüßen. Die Grundsätze der Populärkultur und mediale Parallelexistenzen schließen sich nicht gegenseitig aus: In diesem Genre kann noch mal etwas Neues gewagt werden, ohne dass das Alte endgültig und unwiderruflich überschrieben wird. Die Populärkultur ist in dieser Eigenschaft der Neucharakterisierung einer mythischen Narration allerdings auch auf die Anpassungsfähigkeit des Mythos angewiesen: Dieser muss sich weiterentwickeln und an aktuelle Strö-

⁸⁰ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 24–27.

mungen anpassen können, sonst droht die Aussortierung. Der Innovationsdruck wirkt sich also nicht nur auf das Innenleben eines Mythos, sondern auch auf dessen mediale Gestaltung aus: Der Mythos ist ja vor allem ein Modus des Erinnerns, der viele Formen annehmen kann. Gerade in dieser Eigenschaft eignet er sich zur Verarbeitung in der Populärkultur. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen Popkultur und Mythos ist, dass beide an keine Zeit gebunden sind, da die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verwischen. Ein alter Mythos eignet sich daher sehr gut zur Vermittlung in den neuen Medien. Das Mythische steht über der Zeit, die sich einer Kontextualisierung entzieht, und es ist unerheblich, in welchem zeitlich-historischen Abstand sich das erinnerte Geschehen zum Erinnerungsprozess befindet, weil ein solcher nicht ins Bewusstsein tritt: Es wird im Falle des Mythischen nicht erinnert, es ist.⁸¹ Die enge Bindung des Mythos an populäre Medien lässt sich unzweifelhaft feststellen: Der Film als emotionalisierendes und popkulturelles Massenmedium nimmt in der Vermittlung der Stoffe auch zur Jahrtausendwende die wichtigste Rolle ein, hat er die Entwicklung der Mythen doch am stärksten beeinflusst. Dass sich beide Mythen modernen Entwicklungen nicht verschließen, spricht auch für deren Wandlungsfähigkeit: Die mediale Grenzüberschreitung Film – Musical untermauert erst Elisabeths Status als moderner Mythos. Aber auch Ludwigs Mythos ist nicht in sich abgeschlossen, sondern darf in neuen Genres, Medien und Verarbeitungen weitergesponnen werden.⁸²

Wie hier in einer auf die Mythen um Sisi und Ludwig II. konzentrierten Untersuchung deutlich gemacht wurde, bilden Film und Mythos ein starkes Zweigespann, denn „beide schaffen es auf unterschiedliche Art, Erzählungen zu vergegenwärtigen, beide verbinden Fernes und Nahes.“⁸³ Während der Mythos Inhalte des kulturellen Gedächtnisses mittels bestimmter Wiedererkennungseffekte vermittelt, gelingt es dem Film, eine doppelte Gegenwart zu kreieren, die von Vergangenheit und Zukunft geprägt ist. Dadurch schafft er es, Mythenaktualisierungen und -interpretationen ins kulturelle Gedächtnis einzuschreiben und kann so in der kol-

⁸¹ Vgl. Wodianka: Mythos, S. 2–4.

⁸² Vgl. Fröhlich/Simonis: Mythos und Film, S. 2–3.

⁸³ Fröhlich/Simonis: Mythos und Film, S. 11.

lektiven Vorstellung geschichtlichen und mythischen Stoffen eine Erscheinung geben. Als Beispiel muss man sich nur die Frage stellen, ob eine Vorstellung von Kaiserin Elisabeth überhaupt möglich ist, ohne dass die RezipientInnen der Sissi-Trilogie an Romy Schneiders Gestaltung der Figur denken? Hier zeigt sich die wirkmächtige Symbiose, wenn ein modernes Medium einen Mythos vergegenwärtigt und dabei dessen überliefertes Potential in der aktuellen Aneignung zu nutzen weiß. So schafft der Film eine Aktualisierung des Mythos, die gleichzeitig Tradition, Geschichte und den Diskurs über diese Themen umfasst.⁸⁴

⁸⁴ Vgl. Fröhlich/Simonis: Mythos und Film, S. 11–13.

3. Mythos und Geschlecht

Männer haben's schwer, nehmen's leicht.

Außen hart und innen ganz weich.

Werden als Kind schon auf Mann geeicht.

Wann ist ein Mann ein Mann?

(Herbert Grönemeyer: *Männer*, 1984)

Mit seiner Frage nach der Männlichkeit von Männern hat Herbert Grönemeyer in seinem Lied *Männer* in den 1980er Jahren einen wunden Punkt getroffen: Die Frage, was einen Mann zum Mann macht, rückt zunehmend in den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Interesses, das sich im vergangenen Jahrzehnt mit dem Aufkommen der Zweiten Frauenbewegung vor allem der Stellung der Weiblichkeit in der Gesellschaft gewidmet hat. Nun ziehen die sogenannten *men studies*, aus dem amerikanischen Raum kommend, nach und üben mit der Untersuchung von Männlichkeit in der Gesellschaft, Kunst und Politik Kritik an der traditionellen Männerrolle. Ziel der MännlichkeitsforscherInnen ist es, mögliche Veränderungen der etablierten Männerrolle und männlichen Selbstbilder aufzuzeigen, um so alternative Männlichkeitsmodelle gesellschaftsfähig zu machen. Ebenso wie die Frau wird nun auch der Mann zu einem vielschichtigen Wesen: Starre Zuordnungen wie Nur-Hausfrauen oder Nur-Familienversorger werden aufgebrochen und erweitert. An dieser Neubewertung der weiblichen und männlichen Rollen hat natürlich der Feminismus keinen geringen Anteil: Die Infragestellung einer patriarchalisch geprägten Geschlechterordnung ist ja bereits seit den Anfängen der Frauenbewegung Thema der AktivistInnen und bietet auch für die MännlichkeitsforscherInnen des späten 20. Jahrhunderts Untersuchungspotential. Darüber hinaus widmet sich die Forschung auch der Frage nach der Stellung von Macht und Gewalt als soziale und psychische Bestandteile männlicher Herrschaft. Männlichkeit soll nun nicht mehr als massentaugliches Modell angeboten werden, das jedem biologisch männlich geborenen Menschen quasi übergestülpt wird, sondern vielmehr als historische und soziale Kategorie betrachtet werden, das – ebenso wie die Weiblichkeit – als Form psychischer Erfahrung auf den Menschen einwirkt und ihn zu dem macht, was er ist. Um ein solches

Denken von Männlichkeit zu etablieren und zu verbreiten, steigen jedoch die Erwartungen an die Medien, die Männlichkeit thematisieren und verarbeiten: Bücher, Musik und Filme sind nun in der Pflicht, Alternativen zu den herrschenden Geschlechterrollen aufzuzeigen und so die Männer von den Rollenerwartungen zu befreien.⁸⁵

Da die nachfolgenden Mythosuntersuchungen zwei, von Herkunft, gesellschaftlicher Stellung und Charakter zwar sicherlich sehr ähnlich scheinende historische Figuren in den Blick nimmt, ist es an dieser Stelle angebracht, einige Zeilen zum Geschlechterverhältnis, zur Stellung von Weiblichkeit und Männlichkeit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und zur Entwicklung der feministischen Bemühungen zu schreiben. Dieses auf die Mythen Sisi und Ludwig abgestimmte Kapitel zur Geschlechterforschung nimmt Elisabeths und Ludwigs II. Stellung innerhalb ihres eigenen Geschlechts und ihr Verhältnis zum anderen Geschlecht in den Blick.⁸⁶

3.1. Männliche Verunsicherung, erstarkender Feminismus: Differenzierte Geschlechterrollen im 20. Jahrhundert

In diesem Sinne wirft die Untersuchung einen Blick auf die Filme, die Elisabeth und Ludwig II. in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu portraituren suchen: Allen Filmen gemein ist eine zunehmend feministi-

⁸⁵ Vgl. Walter Erhart: Deutschsprachige Männlichkeitsforschung. In: Stefan Horlacher u. a. (Hg.): Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2016, S. 11–25, hier S. 12.

⁸⁶ Wer sich für einen allgemeinen Überblick über die gender studies interessiert, dem seien folgende Werke empfohlen: Hildegard Mogge-Grotjahn: Gender, sex und gender studies. Eine Einführung. Freiburg i. Br. 2004; Franziska Schößler: Einführung in die Gender Studies. Berlin 2008; Christina von Braun: Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart 2000; sowie: Christina von Braun: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln u. a. 2013. Auch in der Männlichkeitsforschung haben sich einige Werke als Standardwerke etabliert, folgende wenige seien davon an dieser Stelle zu nennen: Stefan Horlacher u. a. (Hg.): Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2016; Walter Erhart: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München 2001; Toni Tholen: Männlichkeiten in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung. Bielefeld 2015; Karin Tebben: Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Göttingen 2002; sowie: Walter Erhart und Britta Herrmann: Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart 1997.

sche Ausrichtung, die sich im Lauf der Zeit mit dem Eintritt in die Postmoderne noch steigert. Auch die Skizzierung eines alternativen Männlichkeitsmodells im Gegensatz zum herkömmlichen Muster des starken, militärisch anmutenden, mutigen Mannes wird sowohl in den Sissi- als auch den Ludwig-Filmen propagiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg, als die weiblichen Familienmitglieder die Führung des bis dato strikt patriarchalischen Haushalts aufgrund des Todes oder der Traumatisierung der Ehemänner und Väter übernehmen mussten, beginnen sich die Rollen der Geschlechter aufzusplitten. Die Geschlechterordnung lässt sich nun nicht mehr sauber trennen in Hausfrau und Versorger, sondern es setzen Differenzierungen der einzelnen Rollen ein, die sich auch in den Medien der 1950er bis 1970er Jahre niederschlagen. Die Frau traut sich nun mehr zu als Kindererziehung und Haushaltsführung, der Mann wiederum vernachlässigt seine Pflichten als Versorger und widerspricht damit dem traditionellen Bild des Mannes. Als Reaktion auf den erstarken Feminismus, der sich dem traditionellen Mutterbild entgegensetzt und filmische Figuren wie Viscontis selbstbewusste, desillusionierte Elisabeth im Vergleich zu Marischkas liebevoller Sissi hervorbringt, bildet sich auch für den Mann ein neues Rollenvorbild heraus, das es gesellschaftlich zu etablieren gilt: Mit der Skizzierung eines sensiblen Mannes wie Ludwig II., der sich seiner traditionellen Geschlechterrolle verweigert, nimmt die Verunsicherung des Mannes infolge des erstarkenden Feminismus endlich Gestalt an. Doch Ludwig II. bleibt nicht der einzige effeminierte Mann seiner Zeit: Die Filme nehmen nun nicht mehr nur den traditionellen Mann in den Blick, sondern öffnen sich differenzierten Darstellungen von Männlichkeit. Das schlägt sich nicht nur auf das Verhalten einer neuen Männergeneration nieder, sondern verändert auch das Erscheinungsbild von Männern in der Populärkultur: Nun bevölkern mehr transsexuelle, maskierte und variationsverliebte Männer denn je die Bühnen, Bücher und Filme dieser Welt. Da sich all diese Bilder oft überschneiden und sich nicht mehr in ein Schema pressen lassen, werden vor allem in den Filmen diese neuen Männer den alten gegenübergestellt. Es ist dieses vielfältige Angebot an unterschiedlichen Männerbildern, das

letztendlich die Verunsicherung des Mannes infolge des Verlusts der alten Geschlechterordnung verrät.⁸⁷

Doch nichtsdestotrotz liefert das Aufzeigen von Alternativen zur herrschenden Geschlechterordnung in der Populärkultur Frauen und Männern noch keine Gleichberechtigung: Vielmehr wird dadurch nur deutlicher sichtbar, dass sowohl Ludwig als auch Sisi als mythische Außenseiter-Figuren die Mauer der Geschlechterordnung einzureißen versuchen. Als Leitfiguren scheitern sie zwar an der Realisierung eines alternativen Lebensstils, bieten aber dennoch genügend Identifikationspotential, dass sich die Menschen von ihrer Individualität und Exzentrικ angesprochen fühlen. An dieser Stelle soll daher auf den Außenseiter-Begriff von Hans Mayer verwiesen werden, der mit seinem gleichnamigen Werk in den 1980er Jahren gesellschaftliche AußenseiterInnen aufgeteilt hat in die Gruppe der Frauen, Juden und Homosexuellen. Für Mayer sind diejenigen Gruppen AußenseiterInnen, die als Verlorene der bürgerlichen Aufklärung nicht in den Genuss der Privilegien des weißen Mannes kamen: Auch Ludwig, der zwar qua definitionem zur Gruppe der weißen Männer gehört, zählt als nachgewiesener Homosexueller auf einem europäischen Königsthron durchaus zur Gruppe der AußenseiterInnen innerhalb seiner Gesellschaftsschicht. Ebenso wie seine Verwandte Elisabeth von Österreich ist auch Ludwig bei näherem Hinsehen kein Nutznießer des Systems, deren herrschende Klasse beinahe ausnahmslos die Eigenschaft „männlich“ in sich vereint. Dieses „männlich“ ist im 19. Jahrhundert allerdings nicht gleichbedeutend mit der Definition „das männliche Geschlecht betreffend“, sondern vereint vielmehr alle Männer in sich, die sich vom traditionellen Männerbild der patriarchalischen Geschlechterordnung angesprochen fühlen. Somit fallen sowohl Elisabeth als auch Ludwig unter die „nicht-männliche“ Kategorie und müssen versuchen, ihre Legitimation als führende Figuren der Gesellschaft aus anderen Quellen zu generieren.⁸⁸ Diesem Anliegen widmen sich nicht zuletzt ihre

⁸⁷ Vgl. Walter Erhart und Britta Herrmann: Der erforschte Mann. In: Walter Erhart und Britta Herrmann (Hg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart 1997, S. 3–34, hier S. 4–5.

⁸⁸ Heike Klippel: Film. Feministische Theorie und Geschichte. In: Ruth Becker u. a. (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorien, Methoden, Empirie. Wiesbaden 2010 (Geschlecht & Gesellschaft; Bd. 35), S. 744–749, hier S. 745.

Mythen, die auf unterschiedliche Weisen die etablierten Rollenerwartungen umzustürzen versuchen. Im Folgenden soll nun eine Skizzierung der beiden unterschiedlichen Entwicklungen hinsichtlich dieses Rollenumbsturzes zunächst im Sisi-Mythos und daran anschließend im Ludwig-Mythos Klarheit über den Erfolg des Unterfangens schaffen.

3.2. Auswirkungen auf den Sisi- und Ludwig-Mythos

Der Sisi-Mythos ist hinsichtlich der Emanzipation seiner Protagonistin von Beginn an aktiver als der Mythos um Ludwig II. Dies ist vor allem der Aufweichung der Geschlechterordnung im 20. Jahrhundert geschuldet, wodurch sich Frauen als Erwerbstätige etablieren können und die strengen Grenzen des hegemonialen Männlichkeitsmodells mit dem Mann als alleinigen Versorger der Familie aufgebrochen werden. Davon betroffen sind nach dem Zweiten Weltkrieg nicht zuletzt die Sexualität bzw. das Geschlecht der Menschen, die als Schnittstellen in Zeiten des gesellschaftlichen Wandels fungieren, anhand derer sich politische und soziale Spannungen manifestieren.⁸⁹ Dabei muss jedoch im Zuge einer vielfältigeren Interpretation der Geschlechtsidentität unterschieden werden zwischen dem biologischen, natürlichen Geschlecht (*sex*) und dem kulturellen bzw. sozialen Geschlecht (*gender*), das die Menschen im Lauf ihrer Sozialisation erworben haben.⁹⁰ *Gender* umfasst somit alle Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit und ist ein historisch wandelbares, sozio-kulturelles Phänomen.⁹¹ Ausgebreitet hat sich die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* mit der Entstehung der Neuen Frauenbewegung, die die Geschichte von Frauen sichtbar machen möchte und aus diesem Grund Fragen nach weiblichen Erfahrungen und Identitäten

⁸⁹ Vgl. Uta Fenske: *Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen (1946-1960)*. Bielefeld 2008, S. 11–12. Im Folgenden zitiert als: Fenske: *Mannsbilder*, mit Seitenangabe.

⁹⁰ Vgl. Patricia Gozalbez Cantó: *Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit. Massenmediale und künstlerische Frauenbilder der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und Spanien*. Berlin 2012, S. 35.

⁹¹ Vgl. Uta Fenske: *Männlichkeiten im Fokus der Geschlechterforschung. Ein Überblick*. In: Uta Fenske und Gregor Schuhen (Hg.): *Ambivalente Männlichkeit(en). Maskulinitätsdiskurse aus interdisziplinärer Perspektive*. Opladen u. a. 2012, S. 11–26, S. 11. Im Folgenden zitiert als: Fenske: *Männlichkeiten im Fokus der Geschlechterforschung*, mit Seitenangabe.

stellt. Schließlich schreibt auch das klassische Hollywoodkino im 20. Jahrhundert noch in die traditionelle Geschlechterordnung ein und repräsentiert die patriarchalen Verhältnisse. Mit der Assoziierung von männlich gleich aktiv und weiblich gleich passiv, fungiert der Mann als aktiver Handlungsträger, während die Frau als ohnmächtiges Objekt dem männlichen Blick ausgeliefert ist.⁹² Dieser etablierten Geschlechterordnung versucht der Sisi-Mythos in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Spielfilmen entgegenzutreten. Bereits in den 1950er Jahren wird ein Ausbruch aus dem Patriarchat versucht, der in den späteren Filmen noch eine erhebliche Steigerung erfährt. So geschieht zeitgleich mit dem Erstarken der zweiten Frauenbewegung und dem Aufkommen der *sex* und *gender*-Debatte die Hinwendung Sisis von der traditionellen Rolle der Mutter und Ehefrau hin zur Rolle der selbstbewussten *Femme fatale* und der erfolgreichen Familienmutter und Karrierefrau. Es gelingt nicht nur die Darstellung als feministische Vorreiterin und Kämpferin für die eigene Individualität, allen voran wird in Viscontis LUDWIG II. und im Musical ELISABETH sogar der Tausch des patriarchalen Rollenbildes provoziert. Vor allem in den gemeinsamen Filmen mit Ludwig II. wird Elisabeth zunehmend als dominante Figur dargestellt und schreibt somit nicht nur in das Rollenbild der Feministin ein, sondern unterstützt auch das neue Männlichkeitsmodell des verunsicherten Mannes. War sie noch in den 1950er Jahren die Sissi, die zu Franz Joseph aufblickt, so blickt sie bei Visconti und auch im Spielfilm LUDWIG II. von Peter Sehr und Marie Noëlle aus dem Jahr 2012 eher auf Ludwig herab und ist ihm geistig überlegen. Dem Mythos Sisi gelingt demnach der Protest gegen die gängige Vorstellung, dass die Unterordnung unter den Mann wünschenswert sei. Ziel des Sisi-Mythos ist es daher, eine Umkehr der Geschlechterasymmetrie zu erzwingen: Was sich in der Gesellschaft um die Jahrtausendwende Bahn bricht, schlägt sich schließlich auch im Mythos und im Film nieder.⁹³ Sisis Stärke nimmt demnach exponentiell zu, je tiefer sich der

⁹² Vgl. Fenske: *Mannsbilder*, S. 56.

⁹³ Vgl. Cornelia Koppetsch und Sarah Speck: *Wenn der Mann kein Ernährer mehr ist. Geschlechterkonflikte in Krisenzeiten*. Frankfurt am Main 2015, 9f: „Seit den siebziger Jahren haben sich in den Geschlechterverhältnissen moderner Gesellschaften weitreichende Veränderungen vollzogen. Weniger denn je scheint das klassische Arrangement Gültigkeit zu besitzen, in dem der Mann das Haupteinkommen verdient und sich vorrangig als Familie-

Feminismus in der Gesellschaft etabliert. Eine Sisi wie Marischkas Märchenkaiserin scheint heute undenkbar zu sein: Zu tief verwurzelt ist der Gedanke der Gleichberechtigung in den Köpfen der Mädchen und jungen Frauen im 21. Jahrhundert. Eine solche Sisi würde heute keine AnhängerInnen mehr gewinnen. Als solches Rollenvorbild muss Sisi nun auch im Spielfilm vielmehr die erfolgreiche Vereinbarkeit von Familie und Beruf verkörpern, um den Mythos weiterhin zukunftsfähig zu machen.

Anders stellt sich der Kampf Ludwigs hinsichtlich der Etablierung seines Mythos dar, da sich die Durchsetzung der neuen Männlichkeit als wesentlich schwieriger gestaltet als der Siegeszug der FeministInnen. Das hängt vor allem mit dem um 1900 noch weit verbreiteten Männlichkeitsideal zusammen, das Wilhelm II. geprägt hat: Der deutsche Kaiser verkörperte als Monarch die patriarchalische Männergesellschaft, die sich in der Pflege eines heroischen Männerbildes gefiel. Für einen exzentrischen, feinsinnigen und kunstbegeisterten Mann wie Ludwig II. scheint in diesem ‚Mannsbild‘ kein Platz zu sein. Wie Ludwig ging es um 1900 vielen Männern, deren Verletzlichkeit im Zeitalter der Nervosität infolge der Industrialisierung, Kapitalisierung und Zeitnot gesellschaftsfähig wird. Die Krise der Männlichkeit nimmt in dieser Zeit ihren Anfang und hat auch heute noch keine befriedigende Lösung gefunden. Die Stärke des einen Männerbildes und die Verletzlichkeit des anderen stehen sich nach wie vor unversöhnlich gegenüber. Vor allem das starke Männerbild fühlt sich durch die Weichheit der anderen Männer provoziert: So wurde bereits um 1900 versucht, dem Vorwurf der Verweiblichung durch einen konsequenten Ausdruck im Zusammenhang mit allem Militärischen entgegenzutreten.⁹⁴ Das Männerbild bleibt im 20. Jahrhundert zwischen den Akzentuierungen „stark“ und „schwach“ gefangen. Dieser Konflikt erreicht mit der als krisenhaft wahrgenommenen Nachkriegszeit seinen

nernährer versteht, während die Frau primär für Hausarbeit und Kindererziehung zuständig ist. [...] Auch die Bedingungen für egalitäre Arrangements scheinen heute besser zu sein als jemals zuvor: Frauen sind nicht nur autonomer und selbstbewusster als vor dreißig Jahren, sie sind häufiger erwerbstätig und haben in wachsendem Maße auch qualifizierte Berufsfelder erschlossen und Führungspositionen erobert.“

⁹⁴ Vgl. Karin Tebben: Männer männlich? Zur Fragilität des >starken< Geschlechts. In: Karin Tebben (Hg.): Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Göttingen 2002, S. 7–22, hier S. 13.

Höhepunkt in den 1950er Jahren. Die Krise der Männlichkeit macht auf der einen Seite die Angst vor der Verschiebung der Geschlechterkonstruktionen deutlich, auf der anderen Seite ist eine Rehabilitierung der alten Ordnung nicht das primäre Ziel der Bewegung. Umso schwieriger ist es für den Ludwig-Mythos, seinen Weg durch dieses Dickicht an herrschenden, sich teilweise widersprechenden Meinungen zur Männlichkeit zu schlagen. Um den Mythos Ludwig in dieser krisenhaften Zeit gesellschaftsfähig bleiben zu lassen, wird der Märchenkönig nun als verkanntes Genie positioniert, um sich aus der Krise der Männlichkeit und der Schusslinie der Männlichkeitsdiskussionen herauszuziehen: Als Genie ist Ludwig für die Männlichkeitsforschung quasi uninteressant, denn er kann für den einfachen Mann kaum als Rollenvorbild dienen. Vielmehr wird in seinem Mythos der Versuch kenntlich, den idealen Menschen zu erfinden: In seiner Person fällt der „Adel des Geistes“ mit dem „Adel der Geburt“ ineinander und vereint so zwei erstrebenswerte Zustände, die für kaum einen Menschen realisierbar sind.⁹⁵ Als solches Genie gelingt es dem Mythos jedoch, in den 1950er Jahren aktuell zu bleiben und eine Auseinandersetzung mit der Krise der Männlichkeit auf geraume Zeit zu verschieben. Unumgänglich wird eine solche jedoch im 21. Jahrhundert, wenn die Dekonstruktion des traditionellen Männerbildes im Kino längst angekommen ist. Nun wird die Männlichkeit im Zuge der *gender studies* als soziales Konstrukt wahrgenommen, das die geschlechtliche Codierung von Gefühlen aufricht: Wo Rationalität im 19. Jahrhundert noch als männlich und Emotionalität als weiblich behaftet galt, kann nun nicht mehr so eindeutig voneinander unterschieden werden.⁹⁶ Ludwigs Flucht in seine Phantasiewelten kommt einer Ablehnung der patriarchalischen Männergesellschaft und des Militarismus gleich. Mit der Darstellung Ludwigs als verletzlicher Mann vollzieht sich nun sogar die Wandlung zum Homosexuellen. Er verkörpert nun das „Bild des Homosexuellen, das geprägt ist von unverdorbener, naturverbundener, anarchistischer

⁹⁵ Vgl. Hans Mayer: Wir sind alle Außenseiter. Die Gesellschaft speit das Individuum aus. In: Die Zeit (27.11.1981). <https://www.zeit.de/1981/49/wir-sind-alle-aussenseiter/komplettansicht> (aufgerufen am 21.05.2019).

⁹⁶ Vgl. Toni Tholen: Männlichkeiten in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung. Bielefeld 2015, S. 31. Im Folgenden zitiert als: Tholen: Männlichkeiten in der Literatur, mit Seitenangabe.

und kämpferischer Männlichkeit.“⁹⁷ Vor allem die Verfilmung von Ludwigs Leben aus dem Jahr 2012 greift diese Verletzlichkeit Ludwigs II. in seiner Darstellung als Homosexueller auf und schreibt in dieses Bild des effeminierten Mannes ein: Doch Homosexualität kann zumindest im Ludwig-Mythos derzeit nur in direkter Verbindung zu Naturverbundenheit und Sensibilität aufgerufen werden. Daran zeigt sich, dass sich die Gesellschaft für diese neuen Männerbilder zwar öffnet, jedoch noch ein langer Weg vor dem Mythos liegt, Ludwig (und viele andere Männerfiguren auch) aus dem Zweigespann von „Homosexualität“ und „Verletzlichkeit“ zu befreien.

Vor Beginn des eigentlichen Untersuchungsteils dieser Arbeit kann also bereits festgestellt werden, dass sich diese individuellen Erzählungen der Ludwig- und Sisi-Mythen an den Narrativen orientieren, die die Kultur und Gesellschaft anbieten. Sie allein vermitteln schließlich die geschlechtsspezifischen Handlungsmuster, nach denen sich auch die Figuren in den Filmen richten:

Um die politische Reichweite dieses Effektes zu erkennen, müssen Filmanalysen gerade auch jene Filme ins Blickfeld rücken, die konventionellen und stark schematisierten Erzählmustern folgen, wie z. B. das Melodrama [...], da sie geschlechtsspezifische Diskurse verhandeln, die auf den ersten Blick selbstverständlich erscheinen.⁹⁸

Aus diesem Grund widmet sich diese Arbeit auch den medialen Repräsentationen über Elisabeth und Ludwig II., die in der Populärkultur verortet sind: Eine Verarbeitung des Verlusts der alten Rollenbilder und der etablierten neuen Rollenbilder geschieht ja auf lange Sicht vor allem in den Medien, die den Großteil der Gesellschaft erreichen. Zusammengefasst lässt sich daher konstatieren, dass dieser Verlust der etablierten Geschlechterordnung oft mit einer Verunsicherung einhergeht, die sich auch den Filmen niederschlägt. Bei Sisi gelingt diese Festigung neuer

⁹⁷ Wolfgang Popp: Zwischen Wilde-Prozess und Eulenberg-Affäre. Das Tabu Homosexualität. In: Karin Tebben (Hg.): Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Göttingen 2002, S. 79–102, hier S. 83.

⁹⁸ Fenske: Mannsbilder, S. 48.

Rollenbilder viel eher als bei Ludwig, dessen Mythos unter der Krise der Männlichkeit lange leiden musste. Auch aus diesem Grund – nicht nur, weil das seine Biographie so vorschreibt – gibt es in den Filmen über Ludwig II. oft kein Happy End: Aufgrund seines Zerbrechens an der Abwertung von Emotionalität und Sensibilität ist ein Zurückgewinnen seines alten Status als starker Mann oft ebenso unmöglich wie seine Weiterentwicklung zum neuen: Seine Wunde kann nicht mehr wie die vieler anderer Männer allein durch die Zuwendung zu einer Frau geheilt werden, er zerbricht schließlich am Zeitgeist, den zu ändern noch nicht in seiner Macht liegt: Ludwig steckt noch in einer Sackgasse fest, während Sisi ihren Weg ins 21. Jahrhundert gefunden hat.⁹⁹ In ihrer Entwicklung lässt sich durchaus eine Wandlung des Fetischcharakters der Frau feststellen: Nun begehrt der aktiv-männliche Blick nicht mehr das passiv-weibliche, vielmehr tauschen die Geschlechter die ihnen zugedachten Rollen. 2009 bzw. 2012 ist nun Sisi diejenige, die die Handlung vorantreibt.

Filme eignen sich daher besonders dazu, diese *gender*-Thematik auszudrücken: Dass „die Filme einer Nation [...] ihre Mentalität unmittelbar als andere künstlerische Medien [reflektieren]“,¹⁰⁰ hat bereits Siegfried Kracauer festgestellt. Filme spiegeln schließlich auf zweierlei Arten die Mentalität einer Gesellschaft wider: Zum einen sind sie als Kollektivprodukte Ausdruck gemeinsamer Interessen und Neigungen. Zum anderen müssen Filme als Konsumprodukte Massenbedürfnisse befriedigen, die sich in der Sehnsucht nach einem Mythos als Vorbild niederschlagen. Der Film bietet sich daher als Quelle dafür an, „jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewusstseinsdimension erstrecken“,¹⁰¹ Stück für Stück auseinanderzufalten. In diesem Sinne versucht auch die nachfolgende Untersuchung einen Blick auf die zugrunde liegenden Bedürfnisse und Sehnsüchte der ZuschauerInnen zu werfen, die trotz oder gerade wegen des hohen Fiktionalitätsgrad der Filme immer wieder aufs Neue angesprochen werden.

⁹⁹ Vgl. Tholen: Männlichkeiten in der Literatur, S. 32.

¹⁰⁰ Fenske: Mannsbilder, S. 28.

¹⁰¹ Kracauer: Von Caligari zu Hitler, S. 13.

4. Faszination Sisi.¹⁰² „Kaiserin wider Willen“¹⁰³?

„Auf den Spuren Kaiserin Elisabeths“¹⁰⁴ wandeln selbst mehr als 120 Jahre nach ihrem spektakulären Tod auch heute noch zahlreiche Menschen, die von der rätselhaften Kaiserin fasziniert sind. Im 21. Jahrhundert hat Sisi mehr Fans denn je – das Sisi Museum in der Wiener Hofburg sowie das Kaiserin Elisabeth Museum in Possenhofen zählen jährlich steigende Besucherzahlen,¹⁰⁵ während andernorts immer mehr Sisi-Wanderwege und Reiserouten entstehen und geführte Touren zahlreiche Abnehmer finden.¹⁰⁶ Die 2002 ins Leben gerufene Sisi-Straße, die wesentliche Stationen Elisabeths zwischen Possenhofen und Miramare zu einer europäischen Erlebnistour verbindet, wurde sogar mit dem Bayerischen Innovationspreis für Angebotsgestaltung ausgezeichnet.¹⁰⁷ Die historische Figur zieht TouristInnen wie Einheimische nach wie vor in ihren Bann: Doch worin besteht die Faszination für diese Frau, über die nach zahlreichen Biographien, medialen Auseinandersetzungen und wissenschaftlicher Forschung immer noch so wenig bekannt zu sein scheint? Indem man sich dem Mythos um Elisabeth von Österreich annähert,

¹⁰² Dieses Kapitel basiert auf dem Kapitel „Faszination Sisi“ meiner unveröffentlichten Masterarbeit „Mythos Sisi – Mediale Repräsentationen von Kaiserin Elisabeth von Österreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, die ich am 03. April 2018 an der Universität Bamberg eingereicht habe.

¹⁰³ Gleichnamige Biographie von Brigitte Hamann: Elisabeth. Kaiserin wider Willen. Überarb. Neuausg. München 2008.

¹⁰⁴ Sisi Museum: Hofburg Wien. In: <https://www.hofburg-wien.at/ueber-den-standort/sisi-museum/> (aufgerufen am 01.12.2017).

¹⁰⁵ Vgl. Schloss Schönbrunn: Presseinformation – Deutlich mehr Besucher für Schönbrunn und Schloshof in 2016, Wien 2017. In: <https://www.schoenbrunn.at/presse/aktuelle-aussendungen/press/deutlich-mehr-besucher-fuer-schoenbrunn-und-schloss-hof-in-2016/action/show/> (aufgerufen am 01.12.2017). Sowie: Sylvia Böhm-Haimerl: Schicksalsjahre einer Sisi-Sammlung. In: Süddeutsche Zeitung (04.05.2015). <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/starnberg/possenhofen-schicksalsjahre-einer-sisi-sammlung-1.2463809> (aufgerufen am 01.12.2017).

¹⁰⁶ Neben der 2002 ins Leben gerufenen, europäischen Kulturroute Sisi-Straße, die von Augsburg über Wien bis Ungarn führt, existiert in Meran der Sissi-Weg, der Touristen auf Sisis Spuren wandeln lässt. Vgl. Regio Augsburg Tourismus GmbH: Die Sisi-Straße. Eine Kulturroute. In: <http://www.sisi-strasse.info/de/>; Sowie: Meraner Land: Sissi-Weg Meran. In: <https://www.merano-suedtirol.it/de/meran/betrieb/sissi-weg-meran-6115/> (beides aufgerufen am 21.02.2018).

¹⁰⁷ Vgl. Joseph Rohrer: Sissi in Meran. Kleine Fluchten einer Kaiserin. Wien, Bozen 2008, S. 10. Im Folgenden zitiert als: Rohrer: Sissi in Meran, mit Seitenangabe.

seine Ursprünge und Entwicklung untersucht, geht man der Faszination für die historische Figur auf den Grund und kann daraus schließlich Erkenntnisse über die Anziehungskraft der unnahbaren Kaiserin ziehen. Zu welchen Zwecken der Themenkomplex rund um Elisabeth von Österreich wann und von wem nutzbar gemacht wurde, ist eine Frage, die auf den nächsten Seiten erörtert werden soll. Eingehend in den Blick genommen werden soll auch die Frage nach der Entwicklung und Kennzeichnung des Mythos, dessen Beständigkeit über zwei Weltkriege hinweg bemerkenswert ist. In den Jahrzehnten zwischen Elisabeths Tod und dem Erscheinen der *SSSI*-Trilogie von Ernst Marischka findet bei jeder Repräsentation eine Selektion von historischem Wissen und eine neue Zusammensetzung dieser Erkenntnisse statt, bis schließlich durch die wiederholte Selektion und Neukombination der Mytheme eine imaginierte Figur entstanden ist. Im Vordergrund dieses Kapitels steht daher die Annäherung an ihren mehrdeutigen Charakter, der als ideale Projektionsfläche für kulturhistorische Strömungen der jeweiligen zeitlichen Kontexte die Basis für die Entstehung dieses faszinierenden Mythos bildet. Denn jede mediale Darstellung der Kaiserin, von denen eine Auswahl im späteren Teil der Arbeit untersucht wird, ist eine Auseinandersetzung von Historizität mit Gegenwart und Zukunft und erfüllt so erinnerungskulturelle Funktionen.¹⁰⁸

4.1. Selbstinszenierung und Imagearbeit zu Lebzeiten

„Ich lege mir nämlich ein Schönheitenalbum an und sammle nun Photographien, nur weibliche dazu“¹⁰⁹, schrieb Kaiserin Elisabeth von Österreich im März 1862 an ihren Schwager Erzherzog Ludwig Viktor und legte damit den Grundstein für ihre beispiellose Sammlung von knapp 2.000 Fotografien, deren Besonderheit darin besteht, dass nur Carte-de-

¹⁰⁸ Vgl. Karczmazyk: *Mediale Repräsentationen*, S. 13.

¹⁰⁹ Elisabeth von Österreich zit. n. Bodo von Dewitz: „Ich lege mir ein Album an und sammle nun Photographien.“ Kaiserin Elisabeth von Österreich und die Carte-de-Visite-Photographie. In: Ders. u. a. (Hg.): *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert*. Amsterdam u. a. 1996, S. 94–105, hier S. 96. Im Folgenden zitiert als: Dewitz: *Photographie*, mit Seitenangabe.

visite-Fotografien von ausnahmslos als schön geltenden Frauen aufgenommen wurden.¹¹⁰ Die Gründe für ihre Sammelleidenschaft sind heutzutage nicht mehr nachweisbar und die Suche danach beschränkt sich auf Spekulationen: Da die Anlage dieses Albums in eine Zeit der außenpolitischen Niederlagen und persönlichen Krisen fällt,¹¹¹ ist davon auszugehen, dass das Sammeln eine Beschäftigungstherapie für ihren ruhelosen Geist darstellte. Darüber hinaus kann es auch als ein Versuch der Orientierung in der höfischen Welt oder aber als Mittel der Information und Aneignung gesellschaftlicher Sphären im Prozess ihrer Emanzipation von dieser gewertet werden.¹¹² Was auch immer die Beweggründe für die Anlage dieses Schönheitenalbums gewesen sind, fest steht, dass es neben ihrer Besessenheit von Sport und Schlankheitswahn ein weiterer Ausdruck ihrer auf ihre ZeitgenossInnen als exaltiert wirkenden Schönheitsliebe gewesen ist. Elisabeth von Österreich betreibt mit zunehmendem Alter einen, sich in alle Lebensbereiche ausdehnenden, geradezu grotesken Kult um Schönheit, der sich nicht nur auf den eigenen Körper und Lebensstil erstreckt, sondern auch ihre Umgebung beeinflusst: So bevorzugt die Kaiserin ausschließlich schöne Hofdamen, übt erbarmungslos Kritik an unschönen, fülligen Damen und gilt als Bewunderin der weiblichen Schönheit in allen Bevölkerungsschichten, unabhängig von Rang und Geburt der Frauen.¹¹³ Elisabeths Schönheitenalbum beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Visitenkarten schöner, zeitgenössischer Frauen, sondern beinhaltet auch die Portraits historisch wichtiger Damen, die sich sowohl durch berühmte Schönheit als auch politischen Mut und Intelligenz auszeichnen und deren bunte Lebenswege, gekennzeichnet von der spannungsreichen Kombination von Liebe, Macht und Tatkraft, im Gegensatz zu Elisabeths – aus eigenem Entschluss – inhaltsleerem Leben stehen. Ob diese Damenportraits, gesammelt von einer Frau, die sich aufgrund ihres eigenen Ehefiaskos und

¹¹⁰ Vgl. Brigitte Hamann: Einführung. In: Werner Bokelberg (Hg.): Sisis Schönheitenalbum. Private Photographien aus dem Besitz der Kaiserin Elisabeth von Österreich. Erläutert und mit einer Einleitung von Brigitte Hamann. Dortmund 1980, S. 7–23, hier S. 9. Im Folgenden zitiert als: Hamann: Schönheitenalbum, mit Seitenangabe.

¹¹¹ Elisabeth sammelte diese Fotografien hauptsächlich zwischen 1860 und 1864. Vgl. Dewitz: Photographie, S. 96.

¹¹² Vgl. ebd., S. 103–104.

¹¹³ Vgl. Hamann: Schönheitenalbum, S. 12.

Enttäuschungen lieber Frauen zuwendet und Trost bei Leidensgenossinnen findet, als Inspiration für Elisabeths gleichzeitig einsetzenden eigenen Schönheitskult dienten, ist im Nachhinein nicht mehr festzustellen.¹¹⁴ Fest steht jedoch, dass die Auseinandersetzung mit der Damenfotografie entscheidenden Einfluss auf Elisabeths wachsende Medienkompetenz hatte, die in ihrer Inszenierung in Fotografie-Ateliers, aber auch im späteren Fotografierverbot und der damit einhergehenden Verschleierung erkennbar wird.

Bereits bei ihrem Eintritt in die höfische Sphäre durch die Verlobung und Heirat mit Kaiser Franz Joseph von Österreich 1854 beginnen die Huldigungen und Inszenierungen der Kaiserin, die allerdings erst nach ihrem Befreiungsschlag durch das 1865 gestellte Ultimatum, mit dem sie sich unumschränkte Bewegungsfreiheit erkämpfte, selbstbestimmt wurden. Ab diesem Zeitpunkt hatte die Aufrechterhaltung und Steigerung ihrer Schönheit absolute Priorität und Elisabeth betrieb in ihrem Traum von ewiger Jugend einen ausnahmslosen Kult um sich selbst, den die Atelierfotografien des Hoffotografen Ludwig Angerer bezeugen: Ihm „ist es meisterhaft gelungen, in Haltung und Ausdruck das neugewonnene Selbstbewusstsein der Kaiserin einzufangen.“¹¹⁵ Obwohl diese Portraits nur noch wenig mit dem traditionellen Herrscherbildnis gemein haben und eher an fotografische Selbststilisierungen erinnern, formen die Aufnahmen eine Ikone der Schönheit und prägen das Image der Kaiserin bis heute. Mit den Aufnahmen in ganzer Figur werden die BetrachterInnen in jeder Hinsicht, sowohl in Körperhaltung als auch im Blickkontakt zur Kamera sowie in der alleinigen Inszenierung der Kaiserin – nur selten posiert sie mit einem Familienmitglied oder Tier – auf Distanz gehalten.¹¹⁶ Es ist gerade diese Distanzierung in Kombination mit der feenhaften Schönheit der Kaiserin, die auf die BetrachterInnen eine Faszination ausübt und die Elisabeth als geborene Herrscherin erscheinen lassen, obwohl sie sich repräsentativen Anlässen in der Öffentlichkeit nur zu gerne entzieht. Hier wird nun umso deutlicher, dass Elisabeth um die Macht

¹¹⁴ Vgl. Hamann: *Schönheitenalbum*, S. 21–22.

¹¹⁵ Ulla Fischer-Westhauser u. Gerda Mráz: *Elisabeth. Prinzessin in Bayern. Kaiserin von Österreich. Königin von Ungarn. Wunschbilder oder Die Kunst der Retusche*. Wien 2008, S. 65.

¹¹⁶ Vgl. Maikler: *Literarischer Mythos*, S. 118–120.

ihrer Schönheit weiß und es versteht, diese Macht einzusetzen: Als übergreifendes Leitmotiv ihrer Existenz ist es gerade ihre Schönheit, die sie zur Kaiserin prädestiniert. Mit der räumlichen Distanzierung und körperlichen Abwendung von den BetrachterInnen geht die Gewinnung einer neuen Form von Herrscherwürde einher, die nichts mehr mit den Legitimierungsansprüchen alter Herrschaftsinsignien wie Krone, Zepter oder Reichsapfel verbindet. Nun setzt Elisabeth ihre Schönheit als Insignie ein, die als natürliches Herrschaftselement die tradierten überflügelt und als einzig stabiler Repräsentationswert gilt.¹¹⁷ Schönheit stellt mit zunehmendem Alter den zentralen Wert dar, in dem sie ihre Lebensqualität misst. So gerät sie allerdings zunehmend in einen Strudel des Schönheitswahns: Elisabeth als Bild einer Frau verfällt dem eigenen Bild, ihr Sein verliert sich letztlich hinter dem Bildnis einer makellosen Schönheit. So kämpft sie in einem fanatisch-zähen Schönheitskult und Wettlauf gegen das Alter und so gegen einen Schönheits- und damit – in ihrer Vorstellung – gleichbedeutenden Herrschaftsverlust an, indem sie sich der Dokumentation ihres Schönheitsverlusts und Alterungsprozesses durch das Verstecken hinter Schleier und Fächer entzieht.¹¹⁸

Auch ihr Entschluss, sich ab dem Alter von 32 Jahren nicht mehr fotografieren zu lassen, zeugt von der enorm hohen Medienkompetenz der Kaiserin. Mit diesem Erlass bezweckt sie schließlich nichts Anderes, denn als schönste Märchenkaiserin in die Geschichte einzugehen. Die letzten Gemälde nach Modell entstanden anlässlich der Silberhochzeit 1879, als Elisabeth 41 Jahre alt war.¹¹⁹ Mit diesem Akt des vollständigen Rückzugs aus der Öffentlichkeit gelingt es der Kaiserin, die öffentliche Erinnerung durch ihre vorausgegangene Selbstinszenierung zu kontrollieren und schafft damit die Grundvoraussetzung für die Entstehung ihres eigenen Mythos. Die starke Beeinflussung desselben durch die bewusste Selbstinszenierung der Kaiserin ist einer der zentralen Faktoren, die dazu beitra-

¹¹⁷ Vgl. Vogel: Kunstfigur, S. 100–106.

¹¹⁸ Vgl. Peter Gathmann: Elisabeth. Bild und Sein. In: Susanne Walther (Hg.): Elisabeth von Oesterreich. Einsamkeit, Macht und Freiheit. 99. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 22. März 1986 bis 22. März 1987. Wien 1987, S. 13–23, hier S. 16. Im Folgenden zitiert als: Gathmann: Bild und Sein, mit Seitenangabe.

¹¹⁹ Vgl. Katrin Unterreiner: Sisi. Kaiserin Elisabeth von Österreich. Ein biographisches Portrait. Freiburg/Br. 2010, S. 92.

gen, Elisabeth bereits zu Lebzeiten zu einer mythischen Figur zu erheben: Die entstandene Lücke muss schließlich künstlich gefüllt werden, weshalb Maler und Fotografen bildliche Darstellungen ausschließlich nach älteren Fotografien sowie mittels Fotomontage und Retusche anfertigen. Dass die imaginierte Gestalt bereits zu Lebzeiten die reale Person überlagert, führt schließlich dazu, dass Elisabeth postum zu einem eigenständigen Mythos geformt wird, wofür der unnatürliche, plötzliche Tod die ideale Voraussetzung bildet.¹²⁰

Mit ihrer Selbstinszenierung und Imagearbeit legt Elisabeth bereits zu Lebzeiten den Grundstein ihres Mythos, dessen Ursprung allerdings auch in ihrem unkonventionellen Lebensstil und extrovertierten Wesen begründet liegt. Elisabeth inszeniert sich nicht nur als feenhafte Märchenkaiserin, sondern auch als sportliche Amazone, unersättliche Reisende und begnadete Dichterstern. Auch und gerade ihre körperliche Flucht ab den 1880er Jahren, die nach dem Tod ihres Sohns Rudolf 1889 schließlich in eine geistige Weltflucht gipfelt, begünstigt die Aufrechterhaltung des Mythos. Sie entzieht sich der an sie herangetragenen Rollenerwartung nun in einem Maße, in dem eine egozentrische und zunehmend entmutigte private Logik erkennbar wird: Indem sie provoziert statt kooperiert, zeigt sich ihr lebenslang betriebener egoistischer Einsatz für die eigene Person. Elisabeth weiß die Privilegien und Rechte einer Kaiserin zu nutzen, ohne deren Pflichten zu erfüllen.¹²¹ Gegen alle öffentlichen wie privaten Widerstände setzt sie sich rücksichtslos für die Durchsetzung und Ausübung der eigenen Individualität ein. Mit der Zeit nimmt Elisabeth daher nicht nur aufgrund ihrer hohen gesellschaftlichen Position als Kaiserin eine öffentliche Sonderstellung ein, sondern auch aufgrund ihrer Exzentrizität und ihrer zunehmenden Menschenscheu.¹²² Diese äußert sich vor allem in ihren späteren Lebensjahren, wenn sie auf einer fortwährenden Reise, die sich zunehmend zu einer Flucht entwickelt, weite Teile Europas und Nordafrikas besucht. Ihr Vorwärts- und Wegwärtsstreben hat zwar zunächst den Anschein einer Erholungsreise

¹²⁰ Vgl. Maikler: Literarischer Mythos, S. 24.

¹²¹ Vgl. Gathmann: Bild und Sein, S. 17–18.

¹²² Vgl. Maikler: Literarischer Mythos, S. 308.

– und als solche wird diese extravagante und vor allem kostspielige Reiseform offiziell auch ausgegeben – doch die rastlose Kaiserin kennt auf ihrer Reise selbst keine Ziele mehr, jeder Aufenthalt wird zu einer Station und Elisabeth, die sich in ihren Gedichten selbst als „Möve [sic!]“ bezeichnet, so zu einer notorisch Entwurzelten.¹²³

Eine Möve [sic!] bin ich von keinem Land,
Meine Heimat nenne ich keinen Strand,
Mich bindet nicht Ort und nicht Stelle;
Ich fliege von Welle zu Welle.¹²⁴

Diese fortdauernde Reisetätigkeit kommt Elisabeth in ihrer Sehnsucht nach einem Leben abseits der Öffentlichkeit sowie ihrem Streben nach einer Verbergung des Alterungsprozesses natürlich entgegen: Durch ihr Verschwinden entzieht sich die Kaiserin der öffentlichen Wahrnehmung und steuert mit den sie ständig begleitenden Accessoires wie Schleier, ledderner Fächer und Sonnenschirm der fortdauernden Beobachtung entgegen. Doch es sind gerade diese Requisiten, die als Fluchthelfer und Erkennungsmerkmal zugleich fungieren, denn obwohl sie die Funktion des Verhüllens erfüllen, sorgen sie, indem sie Aufmerksamkeit auf sich ziehen, gleichzeitig dafür, dass sie als Kaiserin erkannt wird. Interessant ist in dieser Funktion besonders der Schleier, der den BetrachterInnen als

¹²³ Vgl. Vogel: Kunstfigur, S. 50–54.

¹²⁴ Kaiserin Elisabeth von Österreich: Das Poetische Tagebuch. Hg. von Brigitte Hamann. Wien 1984 (Fontes Rerum Austriacarum/1; Bd. 12), S. 44. Im Folgenden zitiert als: Kaiserin Elisabeth: Das Poetische Tagebuch, mit Seitenangabe. Das *Poetische Tagebuch* der Kaiserin Elisabeth wurde 1984 von Brigitte Hamann im Nachklang an ihre 1981 veröffentlichte Biographie *Elisabeth. Kaiserin wider Willen* herausgegeben und beinhaltet sehr persönliche, geradezu intime Gedichte der Kaiserin. Das Tagebuch in Gedichtform umfasst dabei vier Jahre von 1885 bis 1888 und die darin enthaltenen Gedichte zeichnen ein Selbstportrait der circa fünfzigjährigen Elisabeth, die in ihren lyrischen Ergüssen eine melancholisch-schonungslose Bilanz ihres Lebens zieht. Eine Berücksichtigung dieser wichtigsten Selbstaussagen ist für jede zukünftige Beurteilung der Kaiserin unerlässlich und viele der bekannten und fest etablierten Mytheme finden ihren Ursprung in den Auffassungen Elisabeths, die sie in diesen Gedichten kundtut: So präsentiert sich die Monarchin als Verfechterin der republikanischen Staatsform (Nicht ohne Grund verfügt sie schließlich, das Tagebuch etwa 50 Jahre nach ihrem Tod an den Präsidenten der Schweiz zu schicken!), als antiklerikal sowie als scharfe Kritikerin des Militärs und als Pazifistin. Vgl. Kaiserin Elisabeth: Das Poetische Tagebuch, S. 9–10.

Motiv der Unzuverlässigkeit und Vorläufigkeit des Sichtbaren mehr offenbart als verbirgt. Der Schleier ist als Teil der abendländischen Verhüllungsmythologie mehr als ein Verweigerungsrequisit der Kaiserin, er deutet den BetrachterInnen vielmehr an, dass sich hinter ihm eine schöne Frau und gleichzeitig eine geheime Wahrheit verstecken. So gelangt man zu der Erkenntnis, dass sich hinter der verschleierte Kaiserin mehr verbirgt als der gealterte Körper, es handelt sich beim Verborgenen viel eher um die innerste Wahrheit, die sich in Elisabeths gealtertem Äußeren nach außen kehrt. Es sind gerade Schleier und Fächer als Vorboten der mystischen Undeutlichkeit, durch die sich die zukünftige Erinnerung an die Kaiserin auszeichnet, denn der entscheidende Moment der Entschleierung ist weder für die Gegenwart noch für die Zukunft zu erwarten, da die verhüllte Kaiserin nie sichtbar werden wird.¹²⁵ Dieses Spiel mit Verhüllung und Sichtbarkeit wird auch in den wenigen Portraits deutlich, die zeitlebens von ihr gemalt worden sind. Gerade das bekannte Gemälde von Franz Xaver Winterhalter aus dem Jahr 1864 macht dies deutlich, wenn Elisabeth in ihrer Hinwendung zur Terrasse und damit einer Abwendung von den BetrachterInnen die Dramatik des Verschwindens andeutet. Diese Inszenierung als Schönheitskaiserin nimmt ihr Verschwinden bereits vorweg, indem sie sich nur wenige Jahre nach dem spektakulären Auftritt auf dieser künstlerischen Bühne der Sichtbarkeit entzieht. Der Auftritt der Kaiserin in Ballgala kann daher auch als Abschiedsvorstellung gewertet werden: Nur im Bild gelingt ihr schließlich die Synthese zwischen dynastischer Identität als Kaiserin und einer ästhetischen Identität als Schönheitskönigin. Die darauffolgende Selbstinszenierung kann daher auch als Gegenzeremoniell und Rebellion gegen die repräsentative Rolle, ihr manischer Schönheits- und Körperkult als Mittel angesehen werden, um ihren Wunsch nach individueller Existenz auszuleben, was sich in ihrem unfreien, da strengen Regeln des Hofzeremoniells unterliegenden Leben als Kaiserin ja nicht verwirklichen ließ. Und gerade mit diesem Entzug der Sichtbarkeit nach dem letzten spektakulären Auftritt rührt Elisabeth an das Tabu der Verpflichtung zur Sichtbarkeit im Rahmen zeremonieller Repräsentation: Ihre Schönheit als ambivalente Symbolik ist einerseits repräsentative Machtlegitimation – hier entspricht Elisabeth dem vollkommenen Bild einer Märchenkaiserin –, andererseits

¹²⁵ Vgl. Vogel: Kunstfigur, S. 159–161.

aber zugleich Ausdruck ihrer Protestidentität gegen den Machtapparat, dem zu unterwerfen sie sich ihr Leben lang geweigert hat. In den theatralischen Attitüden des Portraits von Franz Xaver Winterhalter wird diese Ambivalenz spürbar.¹²⁶

4.2. Postume Mythisierung

Um die spätere Entwicklung des Mythos, angefangen mit dem Image als Mater dolorosa über den jugendlichen und romantischen Wildfang bis hin zu einer emanzipierten, geradezu feministischen Frauengestalt nachvollziehen zu können, ist es wichtig, zu erkennen, dass sich das Leben der Kaiserin Elisabeth, die unterschiedlichen Rollen, die sie zeit ihres Lebens ausgefüllt und wieder von sich gestoßen hat, als perfekte Vorlage für die Etablierung eines so vielseitigen Mythos anbietet: „Indem Elisabeth von Österreich den öffentlichen Raum hinter sich zurückließ [...], entfaltete sie ihr Bild jenseits des Blickfeldes ihrer Betrachter.“¹²⁷ Auch heute noch ist diese Frau WissenschaftlerInnen wie Laien ein Rätsel und bietet damit in der Populärkultur die perfekte Fläche, auf die die zeitgenössischen Vorstellungen projiziert werden können. Der Mythos Elisabeth von Österreich bietet ein enorm hohes Identifikationspotential, da auf dieser, von ihrer Seite nur wenig und unzureichend beschriebenen Fläche noch genügend Platz für eigene Einschreibungen und Interpretationen bleibt. Es ist diese Unmöglichkeit, die Kaiserin auf eine Rolle festzulegen, die Elisabeths Schicksal zur perfekten Leinwand multimedialer Märchen prädestiniert.

Dieses Phänomen der Überschreibung von Elisabeths Wesen mit den Wünschen und Vorstellungen der jeweiligen Zeit ist jedoch keine postum

¹²⁶ Vgl. Gabriela Christen: Die Bildnisse der Kaiserin Elisabeth. In: Juliane Vogel: Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur. Mit einem kunstgeschichtlichen Exkurs von Gabriela Christen. Mit 56 Abbildungen. Wien 1992, S. 177–208, hier S. 204–205. Interessant ist hier auch die Erkenntnis, dass die Kaiserin allein in einem flüchtigen Moment inmitten ungewisser Lichter und nicht in der Ewigkeit dynastischer Autorität ihren Glanz entfaltet. Vgl. Juliane Vogel: Die doppelte Haut. Die Moden der Kaiserinnen im 19. Jahrhundert. In: Regina Schulte (Hg.): Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt. Frankfurt/M. 2002, S. 216–235, hier S. 229–230. Im Folgenden zitiert als: Vogel: Die doppelte Haut, mit Seitenangabe.

¹²⁷ Vogel: Die doppelte Haut, S. 235.

einsetzende Verzerrung der Realität, sondern geschieht bereits bei ihrem Eintritt in die Öffentlichkeit mit ihrer Verlobung und Heirat: Das Bedürfnis der Menschen, in die historische Figur eigene Sehnsüchte hineinzulegen, gleicht einer Projektion, von der sich Elisabeth weder zu Lebzeiten noch nach ihrem Tod befreien kann.¹²⁸ Auf der Suche nach einer individuellen Persönlichkeit experimentiert sie mit den verschiedenen Rollen, die sie sich zunehmend selbst sucht und gestaltet: Als schöne, unnahbare Feenkaiserin, sportliche Amazone oder begnadete Dichterin bietet sie zu jeder Zeit enormes Identifikationspotential für fast jeden Typus. Von den ZeitgenossInnen für dieses Ausleben ihrer persönlichen Neigungen und die Vernachlässigung ihrer kaiserlichen Pflichten heftig kritisiert, gerät die negative Meinung über Elisabeths Kapriolen nach Rudolfs Freitod zunehmend und nach ihrer eigenen Ermordung vollkommen in Vergessenheit. Stattdessen kehrt sich die öffentliche Meinung in das Gegenteil um, in eine glorifizierende Deutung der Kaiserin aufgrund ihres tragischen Schicksals und ihres ungewöhnlichen und rätselhaften Charakters. Ihre Charakterzüge werden von den KünstlerInnen nun zu Mythen umgestaltet.¹²⁹ Ihre Hypersensibilität und Egozentrik, ihr Hang zu Weltflucht und Todessehnsucht, ihre Liebe zu Ästhetizismus, Natur und Philhellenismus machen die Kaiserin schließlich zum Symbol der eigenen Zeit:¹³⁰ „Das fin de siècle der Donaumonarchie wird geradezu Person in Elisabeth.“¹³¹ Eine extremere Mythisierung als diese Gleichsetzung der historischen Person mit der Epoche, in der diese lebte, ist nicht denkbar: Die Kaiserin wird so zu einem „europäischen Erinnerungsort“¹³² stilisiert, der die Menschen bis heute fasziniert.¹³³

Die Ursachen für die Entwicklung dieses Elisabeth-Kultes sind neben den bereits angesprochenen eben jene Eigenschaften, die Elisabeth zu einem solchen europäischen Erinnerungsort prädestinieren. Ihr unnatürli-

¹²⁸ Vgl. Gathmann: Bild und Sein, S. 13.

¹²⁹ Vgl. Maikler: Literarischer Mythos, S. 23–24.

¹³⁰ Vgl. Storch: Dramengestalt, S. 116.

¹³¹ Brigitte Hamann: Elisabeth. Kaiserin wider Willen. Überarb. Neuausg. München 2008, S. 600. Im Folgenden zitiert als: Hamann: Elisabeth, mit Seitenangabe.

¹³² Michaela u. Karl Vocolka: Sisi. Leben und Legende einer Kaiserin. München 2014, S. 115. Im Folgenden zitiert als: Vocolka: Sisi, mit Seitenangabe.

¹³³ Vgl. Wulf Wülfing: Zur Mythisierung der Frau im jungen Deutschland. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 99 (1980), S. 559–581, hier S. 568.

cher Tod wird im Nachhinein als Symbol für den bevorstehenden Untergang der Habsburgermonarchie gedeutet, der umso stärkere Symbolkraft aufgrund Elisabeths hoher gesellschaftlicher Stellung hat. Ihr unkonventioneller Lebensstil, der sich traditionellen Rollenerwartungen widersetzt, wird gerade von den Intellektuellen und der Jugend als zukunftsweisend angesehen, wodurch sie sich als angemessene Identifikationsfigur für jüngere Generationen etabliert.¹³⁴ Besonders bis zum Ersten Weltkrieg geht die Erinnerung an die Kaiserin ins kulturelle Gedächtnis ein, wenn „faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird.“¹³⁵ Dem Gedenken an Elisabeth gelingt es so, eine glanzvolle, aber verlorene Zeit heraufzubeschwören, um die düstere Gegenwart und (Nach-)Kriegsrealität zu vergessen. Als „gestiftete Form der Erinnerung“¹³⁶ wird die Kaiserin in zahlreichen Publikationen, in den bildenden Künsten und in Denkmälern als einzigartige Persönlichkeit für die Nachwelt bewahrt. Sentimentale Hagiographien, Gemälde und Retuschen der Kaiserin als Märchenfee, Madonna oder Mater dolorosa sowie Statuen in ganz Europa – aufgestellt an Stationen ihres Lebensweges oder ihrer Reisetätigkeit –, die die historische Gestalt idealisieren, sorgen dafür, dass Elisabeth nicht in Vergessenheit gerät und befriedigen die Neugier der Menschen nach einer Figur, die sich aufgrund persönlicher Enttäuschungen von der Politik ferngehalten hat und deshalb in den Wirren des Ersten Weltkriegs als Trostfigur und Identifikationsobjekt fungiert.¹³⁷

Mit der interpretatorischen Vielfalt um 1900 und nach dem Untergang des Habsburgerreiches kristallisieren sich ein bestimmtes Charakterbild der Kaiserin sowie eine filmtaugliche Abfolge bestimmter Lebensstationen heraus. Die wesentlichen Merkmale ihrer Persönlichkeit spitzen sich auf auserwählte Eigenschaften zu und bilden den Kern des Sisi-Mythos: Schönheit, Eigenwilligkeit sowie die reale und mentale Weltflucht kennzeichnen die Kaiserin vor allem. Ihr Leben wird – die Struktur

¹³⁴ Vgl. Maikler: Literarischer Mythos, S. 25.

¹³⁵ Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 2013, S. 52.

¹³⁶ Neumann, Birgit: Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten. In: Astrid Erll, Marion Gymnich u. Ansgar Nünning (Hg.): Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier 2003 (Ansgar u. Vera Nünning (Hg.): ELCH; Bd. 11), S. 49–77, hier S. 58.

¹³⁷ Vgl. Maikler: Literarischer Mythos, S. 26–27. Sh. dazu auch: Vöckel: Sisi, S. 115–118.

eines Märchens invertierend – als sukzessiver Wandel von Glück in Unglück dargestellt, wobei den ersten Wendepunkt die Hochzeit als märchenhafter sozialer Aufstieg darstellt. Doch in ihrem weiteren Lebensverlauf halten sich Niederlagen und Triumphe die Waage, sodass sich die Erfolge als Feenkaiserin und Reiterin sowie die Glanzmomente als Königin von Ungarn mit den familiären Rückschlägen und dem öffentlichen Druck auf das Amt der Kaiserin letztlich ausgleichen. Hinter der Erduldung harter Schicksalsschläge rücken alle weiteren Wendepunkte ihres Lebens zurück, wenn schließlich Rudolfs Tod das Schicksal seiner Mutter besiegelt: Hier tritt eine endgültige Wendung zum Tragischen ein, die märchenhaft schöne Kaiserin verwandelt sich in eine *Mater dolorosa*, deren eigener Tod schließlich die ersehnte Erlösung vom leidvollen Dasein bildet. Elisabeth ist nun die Frau, deren Suche nach einer eigenen Persönlichkeit und einem individuellen Lebensentwurf sie mit ihrem Schicksal hadern lässt: Hieraus entsteht letztlich die postume Erkenntnis, dass die Kaiserin einen neuen, modernen Frauentypus verkörpert, sodass die historische Figur zu einem mythischen Muster gerinnt.¹³⁸

Interessant ist hier auch zu beobachten, dass Elisabeth im Kontext des Habsburgermythos lediglich eine marginale Rolle spielt: Sie wird zwar vereinnahmt, dies geschieht aber eher im Sinne einer Hinwendung vom Herrscherlob hin zum Personenkult. Elisabeth tritt zunehmend als eine vom Habsburgermythos losgelöste Figur in Erscheinung und wird diesem sogar mehrfach als Figur der Kritik gegenübergestellt: Sie fungiert vielmehr als geschichtliche Kritikerin der jeweiligen zeithistorischen Kontexte. Das zeigt sich auch an den frühen Filmen über Elisabeth in der Stummfilmära, wenn sie im Vordergrund der mythisierenden Darstellung steht, in der ihr Ehemann Franz Joseph oft sogar als oppositioneller Akteur fungiert.¹³⁹ In der medialen Darstellung der Kaiserin zeigt sich

¹³⁸ Vgl. Maikler: *Literarischer Mythos*, S. 457–458.

¹³⁹ Als Beispiele für Elisabeths Vereinnahmung als Außenseiterin am bzw. sogar als Antagonistin zum Wiener Hof dienen die Filme *KAISERIN ELISABETH VON ÖSTERREICH* (D 1921, R: Rolf Raffé), *DAS SCHICKSAL DERER VON HABSBURG* (D 1928, R: Rolf Raffé) und *ELISABETH VON ÖSTERREICH* (D 1931, R: Adolf Trotz), die Elisabeth als Sehnsuchtsfigur für eine menschliche und mütterliche Regierung, als Kritikfigur gegen das habsburgische Regime und damit als Stellvertreterin des leidenden Volkes etablieren. Sh. hierzu Karczmazyk: *Mediale Repräsentationen*, S. 76–87.

also die Spiegelung weiblicher Identitätsentwürfe des jeweiligen historischen Kontextes. Interessant ist dabei auch die Beobachtung, dass die Figur besonders an ihr Geschlecht gekoppelt zu sein scheint: Je nach vorherrschendem Zeitgeist wird Elisabeth als intelligente Kritikerin und Opfer des Habsburger Hofes (1920er Jahre), als bayerisch-bäuerliches Naturkind (NS-Zeit) oder als jugendlich-unbedarfte Märchenprinzessin mit sentimentalisierender und romantisierender Tendenz (Zeit des Wiederaufbaus) inszeniert und bietet vor allem den Zuschauerinnen die Möglichkeit der Identifikation.¹⁴⁰

Es zeigt sich also, dass sich einzelne Mytheme im Lauf der Zeit verändern, einander ablösen und an unterschiedliche Rahmenbedingungen anpassen können. So gelingt es dem Mythos um Elisabeth von Österreich, die Identität einer ganzen Gruppe zu bestimmen, da sich diese in der Reflektion dieses Mythos ihrer selbst erst bewusst wird. Der Mythos wird so Bestandteil einer praktisch wirksamen Artikulation von Geschichtsbewusstsein im Leben einer Gesellschaft und ist demnach Element seiner Geschichtskultur.¹⁴¹ Bei einer Betrachtung der vielen unterschiedlichen Elisabeth-Inszenierungen wird daher deutlich, dass dieser Stoff ein breites Spektrum an dramatischen Bearbeitungsmöglichkeiten bietet, gerade weil Elisabeth zwar als Basis jeden Stücks herangezogen wird, je nach Intention des Autors aber unterschiedlich inszeniert wird. Wie bereits aufgezeigt, hängt dies auch maßgeblich mit der jeweiligen Entstehungszeit der Stücke zusammen: Wenn es in den 1920er und 1930er Jahren eher ein künstlerisches Nachinszenieren der Geschichte war, so wird ab 1950 der Stoff freier bearbeitet, da die zuvor festgeschriebenen Mytheme wie geistige und körperliche Weltflucht oder Eigenwilligkeit nun nicht mehr ausdrücklich vorgeführt werden.¹⁴²

¹⁴⁰ Vgl. Karczmazyk: Mediale Repräsentationen, S. 15–16. Sh. dazu auch: Maikler: Literarischer Mythos, S. 43.

¹⁴¹ Vgl. Vanessa Rafaela Koller: Der Sisi-Mythos und die deutsche Gesellschaft der Zwischenkriegszeit. In: Marcus Raasch (Hg.): Adeligkeit, Katholizismus, Mythos. Neue Perspektiven auf die Adelsgeschichte der Moderne. München 2014 (Elitenwandel in der Moderne; Bd. 15), S. 291–335, hier S. 298. Im Folgenden zitiert als: Koller: Sisi-Mythos, mit Seitenangabe.

¹⁴² Vgl. Storch: Dramengestalt, S. 116.

Es lässt sich demnach deutlich erkennen, dass hinsichtlich der Mythenrezeptionswellen eine Verjüngung der mythischen Figur festzustellen ist: Während im Zentrum des künstlerischen und literarischen Interesses um 1900 noch die reife Kaiserin stand, hat sich nach den einschneidenden gesellschaftlichen Veränderungen aufgrund zweier Weltkriege und mit der zunehmenden zeitlichen Distanz das öffentliche Interesse auf die junge Elisabeth verlagert. Vor allem in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg kann die jüngere Generation mit der gepeinigten *Mater dolorosa* nichts mehr anfangen, weshalb die mythische Figur als Vorbild für die junge Generation der 1950er Jahre nun temperamentvolles Selbstbewusstsein, natürlichen Gerechtigkeitsinn sowie unverbildete Offenheit ausstrahlen muss. Die deutlichste Abgrenzung erfolgt schließlich mit dem Namenswechsel von Elisabeth zu Sisi: Der Kosenamen verkörpert das neue Programm als Symbol für kindliche Unbekümmertheit und grenzenlosen Optimismus.¹⁴³ Im modernen Personenkult ist die historische Figur letztlich nur noch der Ausgangspunkt für die verschiedenen Assoziationen. Aufgrund ihrer ambivalenten Persönlichkeit, Selbstinszenierung sowie ihres tragischen Schicksals eignet sich Elisabeth also vorbildlich als Projektionsfläche in Literatur, Wissenschaft und Kunst. In ihrer Person spiegeln sich für die jeweilige Zeit gesellschaftlich relevante Themen wider, wenn das Bild der modernen Frau vor dem Hintergrund der glanzvollen Zeit der Donaumonarchie innerhalb der Mythologisierung der Kaiserin entsteht. So gelingt es dem Mythos, einen möglichst großen Erwartungshorizont zu erfüllen. Bei der Etablierung des Mythos spielt die Geschichtsschreibung, zu deren wichtigsten Werken die Biographien über Elisabeth von Österreich von Egon Caesar Conte Corti (1934) und Brigitte Hamann (1981) zählen, nur eine bescheidene Rolle. Es sind vielmehr die Filme, die mithilfe ihrer unverwechselbaren Bilder dafür verantwortlich sind, dass die Kaiserin zu einer zentralen Figur der späten Habsburgermonarchie stilisiert wurde. Mithilfe der Romantisierung der Vergangenheit können nostalgische Gefühle aufleben, während gleichzeitig die realen Probleme dieser Zeit wie soziale Missstände und nationale Spannungen hinter dem glanzvollen Bild verschwinden.¹⁴⁴

¹⁴³ Vgl. Maikler: *Literarischer Mythos*, S. 459–460.

¹⁴⁴ Vgl. Vöclka: *Sisi*, S. 123.

Es zeigt sich also, dass der Sisi-Mythos ein intermediales Phänomen ist, der auf einem Prätext basiert – die historische Figur Elisabeth –, welcher in den Posttexten der Filme und dramatischen Werke um- und neugestaltet wird. Jedoch war Elisabeth bereits zu Lebzeiten in einem ständigen Wandel begriffen, weshalb in der Anpassung des Sisi-Mythos an den jeweiligen Zeitgeist also bereits die Notwendigkeit verborgen liegt, dass die imaginierte Person pluralistisch angelegt sein muss: „Von Anfang an konkurrieren mehrere Sisi-Bilder gleichzeitig miteinander.“¹⁴⁵ Diese Variabilität bleibt nach dem Tod Elisabeths erhalten, sodass durch das Erschließen neuer Quellen das vorhandene Bild der historischen Person immer wieder revidiert werden kann.¹⁴⁶ Charakteristisch für das ausgehende 19. Jahrhundert ist dabei vor allem die Wende vom Herrscherlob hin zum Personenkult, die auch auf die Mythenbildung der Kaiserin entscheidenden Einfluss hat. Das Herrscherlob wird mit dem Erstarken des Bürgertums durch einen Personenkult im modernen Sinn ersetzt: Nun wird der Herrscher aufgrund seiner persönlichen Qualitäten gepriesen und nicht mehr wegen seiner gottgegebenen Macht, wodurch eine Identifikation mit dem Staatsoberhaupt möglich wird. In Elisabeths Fall greift zu ihrer Hochzeit noch die Lobpreisung des Herrscherlobs, während zum Zeitpunkt ihres Todes bereits der Personenkult hohe Wellen um sie schlägt. Die Entwicklung des Mythos ist demnach ebenfalls zweigeteilt anzusehen: Wie in diesem Kapitel festgestellt werden konnte, wird zu Lebzeiten der Kaiserin nur der Keim zum postumen Mythos gelegt, erst die Mythisierung nach ihrem Tod führt zur vollständigen Entfaltung des Sisi-Mythos. Schließlich wird Elisabeth durch die sukzessive Steigerung ins Überzeitliche gerückt, von wo sie ab 1918 weiter in den Hintergrund tritt. Die Kaiserin gleitet aus dem aktiven Funktionsgedächtnis in ein passives Speichergedächtnis, was schließlich dazu führt, dass die historische Person in eine zunehmend imaginierte umgedeutet wird.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Maikler: Literarischer Mythos, S. 42.

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 45–50.

5. Faszination Ludwig II. Der verrückte Märchenkönig?

Der Mythos entzieht dem Objekt, von dem er spricht, jede Geschichte.¹⁴⁸

Roland Barthes

Ähnlich wie der mythischen Figur Elisabeth, die mit ihrem historischen Vorbild kaum mehr als das Aussehen und ihren Status gemein zu haben scheint, ergeht es ihrem Verwandten Ludwig II.: Auch ihm als mythische Kunstfigur wird „jede Geschichte“ entzogen, sodass er nun als tragisch verstorbener Märchenkönig das Aushängeschild Bayerns bildet und als solches die Menschen scharenweise nach Neuschwanstein lockt. Über die historische Figur Ludwigs II. stapelt sich Klischee über Klischee: Ebenso wie Elisabeth dient Ludwig II. schon zu Lebzeiten als Projektionsfläche für die Wünsche und Vorstellungen seiner Mitmenschen.¹⁴⁹ Das hat sich bis heute kaum geändert: Das Bildnis des Königs verblasst hinter den gesellschaftlichen Vereinnahmungen seiner Person. Sein Bild ist merkwürdig unscharf, verdeckt durch die vom kitschigen bis ins Absurde reichenden touristischen Vereinnahmungen der Marke Ludwig. Daher stellt sich an dieser Stelle die Frage, wie man dann über ihn, den „Meister der Verätselung“¹⁵⁰, schreiben kann, wenn er doch keiner realen, sondern einer märchenhaften Zeit angehört? Schließlich scheinen sich eine mythische Existenz mit überzeitlichen Dimensionen durch Literatur, Film und Musicals und die bloße Zeitgenossenschaft auszuschließen: „Mythen brauchen klar wiedererkennbare ‚Ikonen‘, die mit den realen Zwischentönen einer historischen Gestalt keine großen Übereinstimmungen mehr aufweisen.“¹⁵¹ Eine Ikone beruht dabei auf dem medialen Mix aus Erinnerungs- und Erzählmustern, wie es auch bei Ludwig II. der Fall ist: Die Einsamkeit des schönen Jünglings, der Bau von Fantasieschlössern, das

¹⁴⁸ Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/M. 1996, S. 141.

¹⁴⁹ Vgl. Richard Loibl: Einführung. In: Peter Wolf (Hg.): *Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit. Schloss Herrenchiemsee*, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur; Bd. 60), S. 15–25, hier S. 16. Im Folgenden zitiert als: Loibl: Einführung, mit Seitenangabe.

¹⁵⁰ Ebd., S. 20.

¹⁵¹ Peter Wolf: König Ludwig II. als Zeitgenosse. In: Bernhard Lübbers und Markus Raasch (Hg.): *Ludwig II. Tod und Memoria. Regensburg 2011 (Kataloge und Schriften der Staatlichen Bibliothek Regensburg; Bd. 4)*, S. 39–50, hier S. 39. Im Folgenden zitiert als: Wolf: König Ludwig II. als Zeitgenosse, mit Seitenangabe.

Leben in theatralischer Illusion tragen ebenso zu diesem Bildnis einer fiktiven Figur bei wie der rätselhafte, alles überschattende Tod des Märchenkönigs. So kommt es, dass man bei Ludwig II. oft an diese fiktive Figur denkt, deren Leben bestimmten narrativen Mustern folgt und sich gerade deshalb zur mythischen Figur eignet.

Seine reale Gestalt lässt sich ebenso wenig wie seine Zeitgenossin Elisabeth auf einen Nenner bringen: Ludwig II. erscheint schillernd und vielseitig; sein Leben wie ein Mix aus Vergangenheit und Moderne. Das beweisen sowohl seine Vorliebe für die HerrscherInnen des französischen Absolutismus und seine Verehrung von Ludwig dem Heiligen im französischen Mittelalter als auch sein gleichzeitiger Status als Kind seiner Zeit, der der modernsten Technik huldigt und seinen Staat in dieser historischen Epoche in einem Maße beeinflusst hat, die Bayern bis heute prägt. Aus diesem Grund ist es daher umso wichtiger, sich Ludwig II. als historische Figur in ihrem Umfeld anzunähern, um seinen Mythos besser begreifen zu können.¹⁵²

5.1. Selbstinszenierung und Imagearbeit zu Lebzeiten

Trotz der nach wie vor kursierenden Gerüchte um Ludwigs geheimnisumwitterten Tod ist auch sein politisches und persönliches Schicksal für die postume Faszination, die von seiner Figur ausgeht, verantwortlich. Diese Aura des Schillernd-Geheimnisvollen ist – ähnlich wie bei Elisabeth von Österreich – seiner Widersprüchlichkeit geschuldet. Für diese These lassen sich einige Beispiele heranziehen: Als Otto von Bismarck beispielsweise versucht, den dominierenden politischen Katholizismus einzudämmen, schlägt seine einst schwärmerisch-überhöhte Frömmigkeit im ausbrechenden Kulturkampf aus einer Laune heraus in Gleichgültigkeit um statt Standhaftigkeit zu beweisen. Weiterhin huldigt er einerseits mit der Liebe zu Wagners Opern begeistert der düsteren Götterwelt der germanischen Sage, andererseits hegt er eine nicht geringe Vorliebe für den verschönerkten Hof des französischen Absolutismus, was sich in seinem Schlossbau Herrenchiemsee auf eindrucksvolle Weise niederschlägt.

¹⁵² Vgl. Wolf: König Ludwig II. als Zeitgenosse, S. 39.

Und nicht zuletzt zeichnet sich Ludwig durch Feingefühl und Sentimentalität aus, die aber zuweilen in seinen letzten Lebensjahren in eine erschreckende Gefühlsrohheit umschlagen.¹⁵³ Dieses widerspruchreiche Leben bildet also die beste Grundlage für fantastische und vielfältige Versuche, die eigenen Bedürfnisse zu befriedigen und gesellschaftspolitische Wünsche zu artikulieren. Je nach Standpunkt kann Ludwig II. als Vorlage für einen Aussteiger, Despoten oder Egoisten dienen, er kann als Friedensfürst und Märchenkönig, als Fantast und Psychopath oder als Retter Richard Wagners stilisiert werden, er kann jedoch ebenso gut als Umweltschützer oder verschwenderischer Volkskönig erhalten:

Gerade die Widersprüchlichkeit seines Charakters gibt einer gewissen Beliebtheit der Interpretationen breiten Spielraum, weil für jeden Charakterzug biographisches Material als Stütze beigebracht werden kann.¹⁵⁴

Dies beweist die starke Wandlung seines Ansehens bereits zu seinen Lebzeiten: Je nach Region und Bevölkerungsschicht hat man unterschiedliche Meinungen über den ‚Kini‘ und von schlecht (in München) bis wunderbar (im bayerischen Oberland) ist jede Skalenstufe vertreten. Es zeigt sich demnach, dass seine Widersprüchlichkeit zwar eine der Ursachen für seine spätere Verklärung und Verehrung ist, jedoch ist es trotzdem nicht rational erklärbar, warum der König postum so stark zum königlichen Idol und Ideal hochstilisiert wurde, der sich doch im realen Leben seinen königlichen Pflichten vehement verweigerte und damit dem Ansehen der Monarchie erheblichen Schaden zufügte.¹⁵⁵

Zu Beginn seiner vielversprechenden Amtszeit ahnte von dem tragischen Ausgang der Ereignisse mehr als 20 Jahre später allerdings noch niemand etwas: Ludwig II. versprach als jugendlicher Monarch Bayern in moderne Zeiten zu führen und das Volk zollte ihm uneingeschränkte

¹⁵³ Vgl. Friedrich Prinz: Ludwig II. Ein königliches Doppelleben. Berlin 1993, S. 77–81. Im Folgenden zitiert als: Prinz: Ludwig II., mit Seitenangabe.

¹⁵⁴ Friedrich Prinz zit. n. Marcus Spangenberg: „Der König ist tot, es lebe der König!“ Ursprünge und Formen der dauerhaften Existenz Ludwigs II. von Bayern. In: Bernhard Lübbers und Marcus Raasch (Hg.): Ludwig II. Tod und Memoria. Regensburg 2011 (Kataloge und Schriften der Staatlichen Bibliothek Regensburg; Bd. 4), S. 23–38, hier S. 24. Im Folgenden zitiert als: Spangenberg: „Der König ist tot, es lebe der König!“, mit Seitenangabe.

¹⁵⁵ Vgl. Spangenberg: „Der König ist tot, es lebe der König!“, S. 24–25.

Ehrerbietung. Diese drückte sich vor allem in der zahlreichen Verbreitung von Bildnissen und später in der Portraitfotografie aus: Die Gemälde und Fotografien hatten schließlich den Zweck, den neuen Monarchen vorzustellen. So sichtete auch sein späterer Günstling Richard Wagner das Bildnis des jugendlichen Monarchen zum ersten Mal im Schaufenster eines Fotografiegeschäfts. Auf der Flucht vor seinen Gläubigern hielt sich Wagner im März 1864 in München auf und begegnete dort dem Antlitz des späteren Mäzens:

In einem Seitengäßchen [sic!] erblickte ich im Fenster eines Bilderladens zum erstenmal [sic!] das Bild des jugendlichen Nachfolgers des soeben geschiedenen Monarchen. Mich fesselte die unsägliche Anmut dieser unbegreiflich seelenvollen Züge.¹⁵⁶

Wie Wagner dürfte es vielen seiner UntertanInnen gegangen sein: Ludwig II. als gut aussehender, verträumt wirkender, gerade 18-jähriger Herrscher erfreute sich großer Beliebtheit im Volk, was die Verkaufszahlen dieser Bildnisse nahelegen. Der massenhafte Verkauf der fotografischen Portraits macht die Breitenwirkung deutlich und Ludwig schien in den 1860er Jahren in Wohnstuben und Geschäften gleichermaßen allgegenwärtig präsent zu sein. Diese Wirkung macht sich der junge König zunutze: Er erkannte schnell, dass er sich seinem Volk durch die sowohl authentischen als auch erschwinglichen Fotografien bestmöglich präsentieren konnte. So entstanden in den 1860er Jahren zahlreiche Aufnahmen des Königs. Ludwig stellt sich dabei sowohl als Herrscher in Uniform dar als auch in Zivil oder im Familienkreis: Ebenso wie bei Elisabeth wird auch in Ludwigs Gebaren eine neue Ausrichtung herrscherlicher Repräsentation sichtbar. Er präsentiert sich zur besseren Identifikation mit dem Volk zunehmend familiär und – im Gegensatz zu früheren königlichen Gemälden – nahbar.¹⁵⁷ Dazu trägt auch die zeitgleich einsetzende Produktion von ersten Erinnerungstücken bei, die sein Konterfei bereits zu Lebzeiten verstärkt unters Volk tragen. Auf Zigarettenschachteln ist Ludwig ebenso präsent wie auf Medaillons und Medaillen oder auf Glä-

¹⁵⁶ Spangenberg: „Der König ist tot, es lebe der König!“, S. 25.

¹⁵⁷ Vgl. Sternberg: Ludwig II. und die Portraitfotografie, S. 203.

sern und Krügen: So wird neben der Omnipräsenz des gottgleichen Herrschers gleichzeitig versucht, eine enge Verbindung zwischen Volk und Herrscher zu suggerieren.¹⁵⁸ Allerdings hat die Entwicklung der Massenmedien, die der Hof zu Propagandazwecken so geschickt für sich zu nutzen wusste, auch eine andere Seite: Denn die Entwicklung der gewaltigen Bildindustrie hat zur Folge, dass der König sein Leben nicht mehr unabhängig von der Meinung des Volkes führen konnte. Aus Gründen der Akzeptanz von Ludwigs Lebensstil durch das Volk war es daher umso wichtiger, eine emotionale Bindung zwischen Volk und Regent zu schaffen, wodurch der Darstellung des Herrschers eine besondere Bedeutung zukam.¹⁵⁹

Allerdings konnte der Umstand, dass Ludwig sich mehr und mehr privaten Wünschen verschrieb, auch durch die Taktik, sein Portrait allgegenwärtig erscheinen zu lassen, vor dem Volk nicht lange verheimlicht werden: In den Veröffentlichungen aktueller Bildnisse schlägt sich seine Distanzierung von seinen politischen Pflichten wider. Schließlich nahm mit dem Abdriften in seine Traumwelten auch die Anzahl der veröffentlichten Portraitaufnahmen kontinuierlich ab. So veränderten sich die Bildmotive ab den 1870er Jahren: Fotografien wurden nur noch zu offiziellen, wichtigen Anlässen wie Geburtstagen oder Jubiläen aufgenommen und veröffentlicht. Auf familiär wirkende Bildnisse wird nun ebenso wie auf die Teilnahme an öffentlichen Repräsentationsveranstaltungen verzichtet: Wenn überhaupt tritt Ludwig II. nun des Öfteren als Einzelperson – in Zivil ebenso wie in Uniform – auf und verschenkt bzw. veröffentlicht kaum mehr Portraits seiner selbst. Die heute erhaltenen Aufnahmen aus den 1880er Jahren waren allesamt nicht mehr für repräsentative Zwecke gedacht. Dies hat vor allem zwei Gründe: Zum einen entspringt dieser Umstand seinem grundsätzlichen Rückzug aus der Öffentlichkeit, zum anderen ist es – seiner Cousine Elisabeth nicht unähnlich – dem Bewusstsein geschuldet, dass er aufgrund seiner Lebensführung und seines zunehmenden Alters an jugendlicher Schönheit und somit an Ausstrahlungskraft verloren hat. Ludwig trägt so ebenso wie Elisabeth zu einer Imageinszenierung seiner selbst aktiv bei: Schließlich ist die Nachfrage nach wie vor enorm hoch, das Interesse am mysteriösen König ist

¹⁵⁸ Vgl. Spangenberg: „Der König ist tot, es lebe der König!“, S. 25.

¹⁵⁹ Vgl. Sternberg: Ludwig II. und die Portraitfotografie, S. 204.

seit seinem zunehmenden Rückzug aus der Öffentlichkeit eher gestiegen als gesunken. Diese enorme Nachfrage ist aber nicht nur dem starken Interesse an Ludwig II. geschuldet, sondern auch ein Produkt ihrer Zeit: Ludwigs Weigerung, Einblicke in sein königliches Leben zu gewähren, steht schließlich gegensätzlich zu dem aufkommenden Trend des späten 19. Jahrhunderts, der die Präsenz des Herrschers in der Öffentlichkeit zunehmend verlangt. So lässt sich Ludwigs Nachfolger, Prinzregent Luitpold oft in privaten Situationen ablichten, was Leutseligkeit suggeriert, Vertrauen im Volk gewinnen soll und bei diesem im Vergleich zu Ludwigs kapriziösem Verhalten gut ankommt.¹⁶⁰

Um sich dem Ursprung der mythischen Existenz Ludwigs II. anzunähern, ist es unerlässlich, nach dem Auslöser für seinen Rückzug aus der Öffentlichkeit zu suchen: In der Forschung sowohl zu seiner Person als auch zu Ludwigs Mythos wird vielfach angenommen, dass es vor allem die Gründung des Deutschen Kaiserreiches war, die Ludwigs Resignation beschleunigt und ihn in seinem Wunsch, sich von der Öffentlichkeit abzuwenden, bestärkt hat. Hierzu ist es wichtig zu verstehen, welch hohen Wert Ludwig der bayerischen Verfassung beigemessen hat, die die Souveränität Bayerns als eigenständiges Königreich garantiert. Wie hoch dieser Wert ist, zeigt sich vor allem an der einschneidenden Wirkung, die der Verlust seiner königlichen Souveränität auf Ludwig II. hatte: Sie kann ohne Zweifel als die größte Zäsur im Lebens des Königs angesehen werden, die eine ähnlich verheerende Wirkung auf Ludwig II. hatte wie der Freitod von Kronprinz Rudolf auf seine Mutter Elisabeth.¹⁶¹ Darüber hinaus konnte und wollte Ludwig als Anhänger des französischen Absolutismus die Unterordnung seiner allmächtigen königlichen Gestalt und die Herabsetzung seiner Person als in seiner Vorstellung von Gottes Gnaden eingesetzter Monarch unter den preußischen Kaiser nicht dulden. Umso verhängnisvoller gestaltete sich die Situation, da Ludwig in der offiziellen Geschichtsschreibung als Überbringer der Kaiserkrone und Stifter des Deutschen Kaiserreiches dargestellt wurde: Aus dieser Zeit des nationalen Überschwangs stammt auch die erste große Produktion von Ludwig-Devotionalien, die Ludwig selbst jedoch vehement abgelehnt hat:¹⁶²

¹⁶⁰ Vgl. Sternberg: Ludwig II. und die Portraitfotografie, S. 205.

¹⁶¹ Vgl. Hilmes: Ludwig II., S. 205.

¹⁶² Vgl. Spangenberg: „Der König ist tot, es lebe der König!“, S. 26.

... daß [sic!] ich als der ‚deutschgesinnte König Ludwig der Deutsche‘ und wie jene Phrasen alle heißen, verschrien werde. Die verblendete Volksmasse meint mir die größte Freude mit solchen sogenannten Huldigungen zu machen und fühlt nicht ..., daß [sic!] ich dies als Beleidigung aufnehmen muß [sic!], daß [sic!] mich dies tief kränkt und meinen Standpunkt als Landesherr Bayerns, der natürlich jene Kundgebungen von falschem preußisch-deutschem Patriotismus nicht billigen kann.¹⁶³

Mit dieser Ablehnung des deutschen Patriotismus, der in nicht geringen Maßen auch in Bayern populär war, ging gleichzeitig auch Ludwigs wenig ausgeprägtes Interesse am Militär einher, das dem Ansehen des Monarchen im bayerischen Volk fast mehr schadete als seine demonstrative Ablehnung des Deutschen Kaiserreiches, als dessen größter Förderer er gleichwohl offiziell präsentiert wurde.

Sein Scheitern als politische Figur kann daher als Auslöser für seinen Rückzug in seine Traumwelten gewertet werden: Ludwig II. verlegt, ernüchtert von der Enttäuschung über die reale und skrupellose Machtpolitik, seine Königsherrschaft daraufhin in die Konzeption seiner Gegenwelten. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass sein Rückzug grundsätzlicher Natur war, da er ab den 1870er Jahren fast jede direkte und symbolische Kommunikation nach außen verweigerte. Dieser Verweigerung kommt vor allem nach Ludwigs Tod und mit zunehmendem Interesse an diesem König eine bedeutende Rolle zu, ist sie schließlich der Auslöser für Ludwigs Inszenierung als pazifistischer Kunstkönig, die gerade in den 1950er Jahren populär wurde.¹⁶⁴ Um diese Inszenierung zu verstehen, ist es unerlässlich, an dieser Stelle auf Ludwigs bauliche Ambitionen einzugehen, die ihn in seiner Vorstellung stärker noch als politische Taten als wahren absolutistischen König legitimieren könnten. Als Beispiel dafür sei der Arbeitstitel für das Bauprojekt Linderhof genannt, das lange Zeit mit dem Namen „Tmeicos Ettal“ bezeichnet wurde, das ein Anagramm des Wahlspruchs „L’etat c’est moi“ des französischen Königs Louis XIV.

¹⁶³ Ludwig II. zit. n. ebd., S. 27.

¹⁶⁴ Vgl. Wolf: Ludwig II. als Zeitgenosse, S. 43.

darstellte.¹⁶⁵ Da Ludwig jedoch allein für sich und zu seinem Privatvergnügen baute, legitimierte er sich ausschließlich sich selbst gegenüber als herrschender König. So paradox es demnach klingen mag, aber „je mehr Symbole für Herrschaft und Königtum Ludwig schuf (...), desto schwächer wurde die Monarchie als Staatsform und als alle und alles einigendes Symbol.“¹⁶⁶ Schließlich galten die Schlösser als geweihte Stätten, auf die Volksblicke zu treffen unerwünscht war: Dass Ludwig diese Entweihung nicht dulden konnte, verbesserte sein Verhältnis zum Volk allerdings nicht. Aus diesem Grund können seine Bauten auch nicht als Staatsarchitektur aufgefasst werden, sondern müssen als Gegenwelten betrachtet werden, in die sich Ludwig ebenso wie in die Idee des Gottesgnadentums zurückziehen und nach vergangenen absolutistischen Zeiten zurücksehnen konnte.¹⁶⁷ Seine Bautätigkeit kann daher auch als spezifische Form der Vergangenheitsbewältigung gesehen werden, da der Einsatz eines bestimmten Baustils immer hochpolitisch und niemals zufällig ist: In seinen politischen Stilimitationen findet sich ein prägnanter Ausdruck für seine politischen Idealvorstellungen, um die gewünschten Effekte zu erzielen.¹⁶⁸ Dazu macht sich Ludwig auch die Errungenschaft der Technik zunutze, die ihm dazu dient, seine Gegenwelten zu perfektionieren. So möchte er beispielsweise das Schloss Versailles nicht bloß kopieren, sondern dessen Baugedanken im Sinne des Erbauers durch die modernen technischen Möglichkeiten erhöhen und vollenden. Seine gleichzeitige Faszination von der Idee des Gottesgnadentums und seine Sehnsucht nach vergangenen Zeiten scheinen unzeitgemäß zu sein, doch genau in dieser Widersprüchlichkeit liegt wiederum einer der Ursachen für die Faszination von Ludwig II.: Sein unbedingter Wille zur Umsetzung seiner selbst gedachten Kunstwelten, seine Verweigerung gegenüber gesellschaftlichen Zwängen und die Verwirklichung des zeitgemäß Unzeitgemäßen stilisieren Ludwig II. zu einer Ikone der Moderne.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Vgl. Spangenberg: Linderhof, S. 11.

¹⁶⁶ Ebd., S. 6.

¹⁶⁷ Vgl. Prinz: Ludwig II., S. 85–86.

¹⁶⁸ Vgl. Christine Tauber: Ludwig II. Das phantastische Leben des Königs von Bayern. München 2013, S. 49. Im Folgenden zitiert als: Tauber: Ludwig II., mit Seitenangabe.

¹⁶⁹ Vgl. Wolf: Ludwig II. als Zeitgenosse, S. 44.

Ludwigs Öffentlichkeitsverweigerung mündet allerdings in eine wahnwitzige Idee der Fluchtmöglichkeit aus der immer stärker andrängenden Realität:¹ Der Rückzug ins Exil utopischer Räume, die er in seinen Schlössern Wirklichkeit werden lässt, steigert sich bald zu einer Suche nach neuen, exotischen Herrschaftsbereichen, die territoriale Alternativen zum Königreich Bayern bietet: Diese Ländersuche wird von den Ärzten und Gutachtern zu einem späteren Zeitpunkt als Hauptindiz für die geistige Verwirrtheit des Königs angeführt. Bei dieser Ländersuche handelt es sich in besonderem Maße um das Ausfindigmachen eines Territoriums für einen bayerischen Musterstaat jenseits von den politischen Alltagszwängen und dem undankbaren bayerischen Volk. Von Ludwig gewünscht wären möglichst weit abgelegene Inseln als potentielle Rückzugsräume für den politikverdrossenen König, wo er – weit entfernt von den konstitutionellen Einschränkungen – eine Erbmonarchie errichten könnte. Ein erstmals 2004 veröffentlichter anonymer Verfassungsentwurf für ein geplantes Königreich der Kanaren zeigt demnach, dass das neue Königreich als souveräner, monarchischer Staat mit absolutem Monarchen aufgebaut werden soll, der sowohl heilig als auch unverletzlich ist. Mit Ludwig als uneingeschränktem Alleinherrscher würde sich die wahre Inkarnation des Königsideals für ihn erfüllen.¹⁷⁰

Doch auch dieser Plan Ludwigs scheiterte und sein Schicksal scheint mit seiner Zwangsumsiedlung von Schloss Neuschwanstein auf Schloss Berg besiegelt. Sein tragischer und ungeklärter Tod bedeutet schließlich die endgültige Wandlung von der realen Person hin zu einem Symbol, womit eine erhebliche Steigerung seiner Popularität einherging. Eine große Rolle bei der Sympathiesteigerung spielt nun das Mitgefühl für den exzentrischen Außenseiter, dessen Tod als Neubeginn seines Images betrachtet werden darf. Nun wandelt sich das Bildnis Ludwigs, denn je stärker Preußen in den kommenden Jahren das Deutsche Reich dominierte, desto deutlicher wurde Ludwig als Repräsentant des alten Bayern interpretiert. Nun wird die Abneigung Ludwigs gegen die Reichsgründung hervorgehoben, wodurch die offizielle Geschichtsschreibung ignoriert wird. Der Kult um Ludwig II. nimmt nun vielmehr Züge der Bewunderung für ein Leben ohne Kompromisse an und kann als Ausdruck des

¹⁷⁰ Vgl. Tauber: Ludwig II., S. 195–197.

Respekts vor vermeintlich königlichem Glanz gewertet werden.¹⁷¹ Seine tragische Existenz sowie sein ungeklärter Tod führen zu einer romantischen Verklärung des neurotischen Sonderlings durch einen mit Kitsch, Kunst und Kommerz aufgeladenen Ludwigs Kult.¹⁷² Dieses zweite Leben nach seinem Tod bringt Ludwigs Volk nun mehr noch als zu seinen Lebzeiten den Herrscher, den es wirklich braucht: Eine identitätsstiftende, bayerische Märtyrerfigur, die in ihrer radikalen Andersartigkeit eine Gegenwärtigkeit besitzt, die sich zum Vergleich mit den eigenen Lebens träumen anbietet.¹⁷³

5.2. Postume Mythisierung

Im kollektiven Bewusstsein gilt Ludwig als zeitlose Kultfigur und Ikone des 20. und 21. Jahrhunderts, der die heutigen Bedürfnisse der Menschen ebenso befriedigt wie die Träume seiner ZeitgenossInnen, für die er postum Pate stand: Zum Märchen- und Kitsch-König stilisiert ist das Bild des realen Königs kaum noch hinter dem medialen Bildes zu erkennen.¹⁷⁴ Die kollektive Vorstellung von Ludwig II. setzt sich aus vielen unterschiedlichen Fragmenten zusammen und ermöglicht so die Vielfältigkeit des Mythos. Allerdings verlangt jedes Fragment nach Vollendung, selbst wenn es nur in der Vorstellung des Publikums eine solche Vollendung erfährt: Dieser Prozess der ergänzenden Imagination tritt auch bald nach Ludwigs Tod ein und wird im folgenden Kapitel näher beleuchtet.¹⁷⁵ So fallen beispielsweise Ludwigs Tod und der Siegeszug der Bildpostkarte in den gleichen Zeitraum, was der modernen Devotionalie einen enor-

¹⁷¹ Vgl. Spangenberg: „Der König ist tot, es lebe der König!“, S. 27–28.

¹⁷² Vgl. Christian Dickinger: Die schwarzen Schafe der Wittelsbacher. Zwischen Thronsaal und Irrenhaus. Wien 2003, S. 186. Im Folgenden zitiert als: Dickinger: Die schwarzen Schafe der Wittelsbacher, mit Seitenangabe.

¹⁷³ Vgl. Wolf: Ludwig II. als Zeitgenosse, S. 49–50.

¹⁷⁴ Vgl. Hermann Rumschöttel: Ludwig II. von Bayern. München 2011, S. 114. Im Folgenden zitiert als Rumschöttel: Ludwig II. von Bayern, mit Seitenangabe.

¹⁷⁵ Vgl. Katharina Sykora: Souvenir, Souvenir. Erinnerungspraktiken an Ludwig II. von Bayern. In: Peter Wolf (Hg.): Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur; Bd. 60), S. 227–235, hier S. 227. Im Folgenden zitiert als: Sykora: Erinnerungspraktiken an Ludwig II., mit Seitenangabe.

men Aufschwung bereitete. Dabei liefern sein tragisches Leben, der ungeklärte Tod sowie die fantastischen Bauten ideale Vorlagen für die vielfältige Gestaltung der Postkarten. Diese Bilder haben darüber hinaus noch einen anderen Anreiz für die Menschen, die in der Zeit des *fin de siècle* den Motiven den Vorzug geben, die sie in ihrem eigenen Denken und Fühlen berühren. Den Bildern beige stellte Sprüche verstärken noch die an Vergötterung heranreichenden Darstellungen Ludwigs. So kommt es auch, dass die Postkarten über Ludwig II. oft pseudoreligiösen Inhalt aufweisen, der häufig in Verbindung mit dem Motiv des Edelweißes auftritt. Diese seltene und im alpinen Raum vorkommende Pflanze steht nicht nur für die bayerische Lebensart, sondern auch für Reinheit und Exklusivität, was einen Vergleich mit der mythischen Figur Ludwigs nahelegt.¹⁷⁶

Ein Edelweiß so bieder, fromm und echt,
ein Mann fürs Volk, denn jeder war ihm recht,
drum seinem Andenken Ehr und Preis,
Held Ludwig war ja Bayerns Edelweiß!¹⁷⁷

Das Leben und der Tod Ludwigs haben eine Bilderflut ausgelöst, die nur zu einem geringen Teil der Hochkunst entspricht, da der Großteil im Kontext der Werbung und der Souvenirindustrie entstanden ist. Diese meist kitschigen Visualisierungen sind den Bildern Ludwigs II. entsprungen, die während seiner Regentschaft entstanden sind und als künstlerisch wertvoll erachtet werden. Der Ausdruck „Kitsch“ ist an dieser Stelle allerdings als problematisch zu bewerten, da er – und das zeigt sich bereits in den Beispielen der postumen Mythisierung Elisabeths – zeit- und kulturabhängig ist. Es sind jedoch Grundeigenschaften erkennbar, die sich im Lauf der Zeit als konstant erwiesen haben und sich auch im Falle Ludwigs II. bewähren: So zielt Kitsch erstens formal und inhaltlich auf eine problemlose, schnelle und umfassende Rezeption durch das Motiv des emotional Aufgeladenen. Zweitens muss Kitsch starke Gefühle auslösen, die als spontan und rasch abrufbar empfunden werden. Drittens

¹⁷⁶ Vgl. Spangenberg: „Der König ist tot, es lebe der König!“, S. 28.

¹⁷⁷ Dieser Spruch stammt von einer Ansichtskarte aus der Zeit vor dem Jahr 1930. Zit. n. Spangenberg: „Der König ist tot, es lebe der König!“, S. 28.

und letztens sollte Kitsch auf Schönheit und Ästhetik basieren, da gilt: Je schöner oder attraktiver das Subjekt im Zentrum der Aufmerksamkeit, desto kitschiger die Darstellung desselben. Ludwig bietet sich eben deshalb als kitschige Vorlage an, weil er diese drei genannten Strukturmerkmale in sich vereint: Der König galt in seiner Jugend als einnehmend schöner Mann, dessen ungeklärter Tod Mitleid und Bestürzung hervorrief, woraufhin dem Monarchen postum Bewunderung und Mitleid von der Gesellschaft zuteilwird.¹⁷⁸ Ludwig II. gilt demnach nicht umsonst als Kitschkönig, dessen mythische Figur als Generator unzähliger Bilder und Imaginationen alle Formen des individuellen und kollektiven Erinnerns dies- und jenseits der Hochkultur durchlebt. Sein Bild wird dabei zweierlei tradiert: Zum einen durch die Praxis animatorischer Erinnerung mit Verlebendigungsstrategie in Form von Souvenirs. Zum anderen durch das analytisch-bewahrende Gedächtnis des musealen Archivs, das von der Praxis der wiederbelebenden Erinnerung in Form von Souvenirs ebenfalls profitiert. Die Exponate dienen schließlich als Informationsträger des absolut Vergangenen und bereichern so die Wissensspeicher der BesucherInnen, wodurch Geschichte vergegenwärtigt wird.¹⁷⁹

Eine weitere Form der Erinnerung und postumen Mythisierung Ludwigs II., die bereits sechs Wochen nach seinem Tod mit der Öffnung von Schloss Neuschwanstein für die Öffentlichkeit eintrat, liegt in der touristischen Vermarktung seiner erbauten Schlösser. Der Grund für die Besichtigung seiner Schlösser liegt vor allem in dem Wunsch der BesucherInnen nach der Ergründung der geheimnisvollen Aura, die die entlegenen Bauwerke so begehrenswert erscheinen lassen. Der Mythos um Ludwig II. ist vor allem mit Schloss Neuschwanstein untrennbar verbunden, was die aufkommende Bildpostkarte noch unterstützt, die das Schloss bereits im späten 19. Jahrhundert zum Markenzeichen Bayerns stilisiert. Spätere Bild- und Filmproduktionen inszenieren das Schloss schließlich als Märchen, das vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg nur noch ein Klischee bedient: „Das Traumschloss weckt positive Assoziationen – unbelastet von deutscher Politik und Geschichte.“¹⁸⁰

¹⁷⁸ Vgl. Sykora: Erinnerungspraktiken an Ludwig II., S. 227–228.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., 234.

¹⁸⁰ Erik Lindner zit. n. Spangenberg: „Der König ist tot, es lebe der König!“, S. 36.

Darüber hinaus ist es jedoch nicht nur Ludwigs Selbstinszenierung geschuldet, dass der einsame König und sein tragisches Ende als Kultfigur nun seit mehr als 140 Jahren den Alltag unterschiedlichster Generationen bereichern: Ludwig gibt nach wie vor Orientierung und schafft die Möglichkeit, sich zu positionieren. Dies wird allerdings nicht nur durch die Zeit seines Lebens populäre Portraitfotografie und die postum beliebte Bildpostkarte ermöglicht, sondern auch und vor allem durch erste filmische Inszenierungen, die Ludwigs Leben dem Publikum näher bringen sollen, das sich nach der Niederlage des Ersten Weltkriegs in ältere, vordergründig einfachere Zeiten zurücksehnt.¹⁸¹ Vor allem die Inszenierungen von Rolf Raffé (*DAS SCHWEIGEN AM STARNBERGER SEE*, D 1920) und Wilhelm Dieterle (*LUDWIG DER ZWEITE*, D 1930) spielen für die Rezeption des Ludwig-Mythos in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wichtige Rollen. Es lässt sich feststellen, dass sich beide Filme zwischen den zwei Polen Wirklichkeit und Imagination bewegen, wobei sich vor allem Dieterles Inszenierung bemüht, die Geschichte „fern von allen Legenden“¹⁸² nachzuerzählen. Schon in diesen frühen Verfilmungen von Ludwigs tragischem Leben lassen sich einzelne Muster herauslesen, an denen sich auch die späteren Inszenierungen bedienen: So dient als Dramaturgie aller Ludwig-Filme stets Aufstieg und Fall des gescheiterten Monarchen. Sein kurzes, rätselhaftes Leben mit dem vielversprechenden Aufstieg in Schönheit, dem Fall in Krankheit und Wahn und der darauf folgenden Absetzung und Gefangenschaft endet in einem mysteriösen Tod, der die Menschen bis heute fasziniert.¹⁸³ Die Assoziation Ludwigs mit Jesus Christus von Rolf Raffé in seinem Stummfilm *DAS SCHWEIGEN AM STARNBERGER SEE* scheint in diesem Zusammenhang daher nicht so weit hergeholt zu sein – der Film zeichnet Ludwigs Scheitern und seinen Untergang schließlich durch die vielen Verrate nach, die ihm im Lauf sei-

¹⁸¹ Vgl. Judith Bauer/Caroline Sternberg/Peter Wolf: Der Mythos Ludwig II. In: Peter Wolf (Hg.): *Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011* (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur; Bd. 60), S. 276–277, hier S. 277. Im Folgenden zitiert als: Bauer/Sternberg/Wolf: *Der Mythos Ludwig II.*, mit Seitenangabe.

¹⁸² Hans-Jürgen Pflaum: Ludwig II. im Film. In: Booklet zur DVD: Rolf Raffé, Wilhelm Dieterle, Christian Rischert: *Ludwig II. König von Bayern*. D 2009, S. 1–3, hier S. 2.

¹⁸³ Vgl. Kiefer: *Das Nachleben Ludwigs II.*, S. 250.

ner Amts- und Lebenszeit von vielen, ihm nahestehenden Personen zugefügt worden sind: Der Betrug seiner Verlobten Sophie, der erzwungene Abschied von Richard Wagner, der Krieg von 1870/71 und die Gründung des Deutschen Kaiserreichs – diese Ereignisse lassen Ludwig an der Welt verzweifeln und stürzen ihn schließlich in seine Traumwelten. Ludwig als Christus-Figur zu betrachten, legt auch der Zwischentitel „Schwer drückt die Dornenkrone“ nahe, der Ludwig als Erdulder seines Schicksals brandmarkt, der den Intrigen seiner ZeitgenossInnen zum Opfer fällt. Diese These wird ebenfalls von dem Umstand gestützt, dass Ludwig nach dem Verrat durch einen Diener in seinem Schlossgarten verhaftet wird, ähnlich wie Jesus im Garten Gethsemane durch seinen Vertrauten Judas. Ludwig als Rebelle des Schönen wird in einer Epoche der Entindividualisierung zum Märtyrer und sein Leben zur Passionsgeschichte.¹⁸⁴ Mit diesem grundsätzlich positiven und mitleiderregenden Bild eines Monarchen, der sich erfolglos gegen die Ministerintrigen zur Wehr setzt und bis zum Lebensende um seine Königswürde kämpft, positioniert Raffé Ludwig II. als Opfer einer Verschwörung, der schließlich auf der Flucht stirbt, weil ihn seine Kräfte verlassen. Raffés Werk bildet daher den Anfang einer Reihe von Filmen, die Ludwig als wohlwollenden, aber realitätsfernen Volkskönig inszenieren, der am Unverstand seiner Umgebung scheitert.

Ein weiterer Stummfilm, der das filmische Nachleben Ludwigs II. geprägt hat, ist der Stummfilm LUDWIG DER ZWEITE von Wilhelm Dieterle aus dem Jahr 1930. Dieterle nähert sich der Figur Ludwigs II. stärker psychoanalytisch an und konzentriert sich in seiner Verfilmung eher auf das Schicksal des Menschen Ludwig. Sich nur auf historische Tatsachen stützend wird Ludwig II. als menschenfreundlicher, aber bausüchtiger König in die Filmhandlung eingeführt, was seine spätere Verschrobenheit schon früh vorwegnimmt: Dies belegen auch die Leitsätze des Films „Er soll nicht mehr ganz richtig sein.“ und „Es scheint etwas gegen ihn in Gang zu sein.“¹⁸⁵ Dieterle macht in seiner Interpretation deutlich: Ludwigs ehrenwerte Vorsätze, mit denen er seine Amtszeit begonnen hat,

¹⁸⁴ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 251.

¹⁸⁵ Vgl. Alfons Maria Arns: „Der Traum von einem König.“. Der deutsche Stummfilm und König Ludwig II. In: Booklet zur DVD: Rolf Raffé, Wilhelm Dieterle, Christian Rischert: Ludwig II. König von Bayern. D 2009, S. 3–12, hier S. 11.

scheitern schließlich in der Realität an den Hofintrigen und der Enttäuschung über die hochfliegenden Träume Wagners, woraufhin sich Ludwig von der Politik abwendet und als Baumeister in der künstlerischen Ausgestaltung seiner Traumwelten die Erfüllung seiner Sehnsüchte sucht. Ludwig als ohnmächtiges Opfer und grübelnder, menschen-scheuer Gefangener seiner Wünsche und Ängste wird als gepeinigtes und zerrissenes Opfer dargestellt und ist damit der Weimarer Republik, in deren Endzeit der Film gedreht wurde, nicht unähnlich. Die Signatur der Entstehungszeit ist hier, wie in späteren Ludwig-Inszenierungen auch, stets erkennbar.¹⁸⁶

Ludwigs Inszenierung als Kunstkönig bleibt nicht ohne Folgen: Der Märchenkönig selbst wird im Lauf der kommenden Jahrzehnte zu einem Objekt von Kunst und Kultur. Dabei wird Ludwigs Glanz auf vielen verschiedenen Arten nachgespürt: Durch das wiederholte Ansehen immer neuer Ludwig-Filme, die den Mythos um den König aufzureißen versprechen, durch den Besuch seiner Schlösser, bei denen die Menschen emotionale Erlebnisse suchen, selbst durch das Trinken des einzig wahren König-Ludwig-Biers, das der König Ludwig Schlossbrauerei Kaltenberg entstammt, die Prinz Luitpold von Bayern gründete und die bayerische Biersorten als Premiumprodukte verkauft.¹⁸⁷ Es zeigt sich: König Ludwig II. erfreut sich nach wie vor großer Beliebtheit. Die Bewunderung der Menschen rührt vor allem von Ludwigs Grenzgängertum her, weil der König es gewagt hat, die Grenzen seiner Zeit zu sprengen und seine Träume auszuleben.¹⁸⁸ Er bewegt sich als Grenzgänger auf dem schmalen Grat zwischen Wunsch und Wirklichkeit, Fantasie und politischer Notwendigkeit, Geisteswahn und Idealismus. Konstitutiv für den Ludwig-Diskurs ist daher der Zusammenhang von ästhetischer Kreativität und existentiellm Leiden. Wie Susan Sontag festgestellt hat: „For the modern consciousness the artist (replacing the saint) is the exemplary sufferer.“¹⁸⁹

¹⁸⁶ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 252.

¹⁸⁷ Vgl. König Ludwig Schlossbrauerei Kaltenberg. In: <https://www.koenig-ludwig-brauerei.com/unsere-biere-3/> (aufgerufen am 05.08.2019). Sowie: Spangenberg: „Der König ist tot, es lebe der König!“, S. 29.

¹⁸⁸ Vgl. Wilhelm Kaltenstadler: Ludwig II. König der Herzen. Traum – Mythos – Wirklichkeit. Grafenau 2014, S. 138.

¹⁸⁹ Susan Sontag: The Artist as Exemplary Sufferer. In: David Rieff (Hg.): Susan Sontag: Essays of the 1960s & 70s. New York 2013 (The Library of America series; Bd. 246), S. 44–52. zit. n. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 247.

Ludwig, der sein eigenes Leid in (Bau-)Kunst verwandelt hat, kann als ein solcher Künstler angesehen werden, vorausgesetzt, dass Leiden auch ohne künstlerische Produktivität eine Kunstform sein kann. Genau durch dieses exemplarische Leiden als „Ästhetik der Existenz“ wird Ludwigs Leben zum persönlichen Kunstwerk.¹⁹⁰ Seine Mythologisierung setzt darüber hinaus an vielen weiteren Aspekten seines Lebens an: Sein Wirken und Sterben sind ebenfalls Ausgangspunkte für die Ergründung seiner Person. Die Konstruktion und Rezeption des Mythos bringt der Wissenschaft daher den realen Ludwig II. näher. Indem die Entwicklung der überzeitlichen Kultfigur nachskizziert wird, wird es möglich, auch der historischen Figur hinter dem Kitsch-König auf den Grund gehen.¹⁹¹ Dabei sind gerade die Filme, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind, ein wichtiges Mittel der Annäherung: Die große zeitliche Distanz zwischen dem Leben und Sterben der historischen Person und der Inszenierung der filmisch-mythischen Figur macht eine solche Annäherung schließlich überhaupt erst möglich. Gerade in den Filmen zwischen 1950 und 2000 entwickelt sich das Bild Ludwigs bemerkenswert:

Vom Märchen- und Traumkönig im Kino der Weimarer Republik wird er in den 1950er Jahren zum politischen Märtyrer (Helmut Käutner), in den 1970er Jahren zum visionären Seher der deutschen Katastrophe und ersten Vertreter der Posthistorie (Hans Jürgen Syberberg) sowie zur zentralen Figur einer Götterdämmerung als europäischen Ästhetizismus (Luchino Visconti) und schließlich im Zeitalter der Postmoderne zum ersten Konstrukteur von Medienräumen der vollkommenen Illusion (Donatello und Fosco Dubini).¹⁹²

Dem Nachleben Ludwigs als Künstlertypus im Spannungsfeld ästhetischer Illusion und Wirklichkeit geht der Film auf den Grund: Die Selbstinszenierung Ludwigs wird gerade in der Fremdinszenierung am deutlichsten. Erst im Film kann Ludwig zur modernen Figur werden, „als einer, der um sein Scheitern weiß.“¹⁹³

¹⁹⁰ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 247.

¹⁹¹ Vgl. Rumschöttel: Ludwig II. von Bayern, S. 114–115.

¹⁹² Ebd., S. 115.

¹⁹³ Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 251.

6. „Ein ewiges Räthsel bleiben will ich mir und anderen.“¹⁹⁴ Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von Österreich und des Königs Ludwig II. von Bayern

Mit der Einnahme der mythischen Figur vom Personenkult geht gleichzeitig eine Steigerung des Individualitätskults einher, in dem Elisabeth und Ludwig nun vielmehr als Privatpersonen denn als HerrscherInnen ins Zentrum des öffentlichen Interesses rücken. Der Mensch wird nun zum Ausgangspunkt für die skandalisierende Erzählung, für deren Nacherzählung sich kaum ein Medium besser eignen würde als der Film: Königliche HerrscherInnen „werden wieder in altem Glanz zum Leben erweckt und als Privatmenschen mit Identifikationspotential für ein schichtenübergreifendes Kinopublikum erzählerisch aufbereitet.“¹⁹⁵ Der frühe Film, der sich noch an der Populärliteratur und an Volkserzählungen über Elisabeth und Ludwig orientierte, erweist sich als geradezu prädestiniert für die Darstellung der beiden Herrscher, über die es mehr Privates als Politisches zu berichten gibt. Schnell erlangen beide große Bekanntheit und neuen Ruhm, wird das Kino mit der Entwicklung des Spielfilms zum Massenmedium schließlich zu einem Ort der Unterhaltung für ein schichtenübergreifendes Publikum: Die historischen Figuren werden zunehmend losgelöst vom historischen Kontext weitgehend als individuelle Persönlichkeiten dargestellt. Dieser Trend setzt sich im Laufe des 20. Jahrhunderts fort und spitzt sich in seiner zweiten Hälfte zu. Der Film mit seiner Orientierung an Schauwerten und Emotionalisierungen als auch die zeitgleich im Boulevard angekommenen Repräsentationen der Kaiserin und des Königs sorgen dafür, dass die beiden Mythen im 20. Jahrhundert immer wieder populärkulturell verarbeitet werden und nie an Aktualität verlieren.¹⁹⁶

Die Verbindung zwischen Film und Mythos ist nicht grundlos eine wirkmächtige Liaison, ist die Mythenbildung im Film – wie bereits im Kapitel zur Definition des Mythos aufgezeigt wurde – schließlich einflussreicher als in jeder anderen Kunstform. Bei näherer Betrachtung fällt

¹⁹⁴ Ludwig II. zit. n. Böhm, Gottfried von: Ludwig II. König von Bayern. Sein Leben und seine Zeit. Berlin 1924, S. 438. Im Folgenden zitiert als: Böhm: Ludwig II. König von Bayern, mit Seitenangabe.

¹⁹⁵ Karczmazyk: Mediale Repräsentationen, S. 64.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 60–63.

auf, dass es gerade sein Status als multimediales Gesamtkunstwerk ist, das den Film als Medium der Mythengenesse par excellence auszeichnet: Vielfältige mediale Verflechtungen und intertextuelle Referenzen auf Literatur, Musik und bildender Kunst gepaart mit der Eindringlichkeit der visuellen und akustischen Ebenen kennzeichnen die besondere Eigenschaft des Films als hybrides Medium. Mit der geradezu auratischen Ausstrahlung der Bilder eignet sich der Film besonders für die Bearbeitung der beiden Herrscher-Mythen, da sich diese vor allem aufgrund ihrer visuellen Mytheme im kollektiven Bewusstsein etablierten. Äußerliche Eigenschaften wie „Schönheit“, „prachtvolle Kleidung“ oder auch „königlich“ schaffen einen hohen Wiedererkennungswert der Mythen und kommen darüber hinaus besonders gut in der filmischen Darstellung zur Geltung.¹⁹⁷

Doch sowohl der Sisi- als auch der Ludwig-Mythos funktionieren nicht in jedem filmischen Genre, unverkennbar ist eine deutliche Nähe zu dramatischen Inszenierungen, zum Liebes-, Historien- und Kostümfilm. Der Moment der Emotionalisierung steht stets im Vordergrund der Bearbeitungen.¹⁹⁸ Zusammengenommen betrachtet, bewegen sich die filmischen Bearbeitungen daher größtenteils im Genre des Biographical Pictures, kurz Biopic, das „das Menschenleben, um es auf die Länge eines Spielfilms zu verdichten, in ein narratives Muster einpassen“¹⁹⁹ muss und so „dem repräsentierten Leben eine sinnhafte, häufig teleologische Struktur“²⁰⁰ verleiht. Das Leben bzw. ein Teilabschnitt des Lebens der historischen Figur wird in der filmischen Inszenierung interpretiert und mit Bedeutung aufgeladen, was in Elisabeths und Ludwigs Fällen zur Idealisierung des repräsentierten Menschen führt. Biopics als bevorzugte Trägermedien der Mythen sind dabei jedoch stets fiktionale Spielfilme, da sie sich innerhalb eines Spannungsfelds aus Authentizitätsversprechen und

¹⁹⁷ Vgl. Fröhlich/Simonis: *Mythos und Film*, S. 10.

¹⁹⁸ Vgl. Lu Seeghers: Romy Schneider. In: Stephanie Wodianka u. Juliane Ebert (Hg.): *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren – Konzepte – Ereignisse*. Stuttgart 2014, S. 333–335, hier S. 334. Im Folgenden zitiert als: Seeghers: Romy Schneider, mit Seitenangabe.

¹⁹⁹ Markus Kuhn: Biopic. In: Ders. (Hg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin 2013, S. 213–244, hier S. 213. Im Folgenden zitiert als: Kuhn: Biopic, mit Seitenangabe.

²⁰⁰ Ebd. S. 214.

künstlerischen Bearbeitungen des Lebens einer außerfilmisch belegbaren Persönlichkeit bewegen. Einerseits referieren die Filme das Leben einer historischen Person, andererseits haben sie keine referenzielle Verpflichtung bezüglich der außerfilmischen Welt. Nichtsdestotrotz resultiert aus diesem Spannungsfeld eine Erwartungshaltung hinsichtlich der Wirklichkeitstreue der präsentierten Fakten: Schließlich sollten zumindest einige der filmischen Eigenschaften und Daten über das Leben der historischen Person der Wahrheit entsprechen. Authentizität ist deshalb eine unabdingbare Voraussetzung für dieses Genre, die selbst nach der Verschiebung vom Elitären ins Populäre nach dem Zweiten Weltkrieg nichts von ihrer Notwendigkeit eingebüßt hat.²⁰¹ An den Mythen um Elisabeth und Ludwig II. lässt sich dieser Wandel deutlich erkennen, da beide in der Populärkultur schließlich zunächst verklärt und dann vom süßen Kitsch-Image reinzuwaschen versucht werden. Erst im 21. Jahrhundert gelingt endlich die Vereinigung des sympathischen Herrscherbildes mit einem besseren psychologischen Verständnis und einer intimeren Annäherung an die Persönlichkeiten. Dass die Biopics immer vor dem soziohistorischen Hintergrund ihrer Produktionszeit betrachtet werden, ist daher auch von enormer Wichtigkeit. Die Fragen nach den strukturellen und inhaltlichen Veränderungen der medialen Repräsentationen stehen aus diesem Grund genauso im Fokus dieser Untersuchung wie die Frage, welchen Funktionalisierungen Elisabeth von Österreich und Ludwig II. von Bayern in welchen historisch-kulturellen Kontexten unterliegen.²⁰²

Es gibt nur wenige Studien, die sich mit dem Medium Film innerhalb der Repräsentationen Elisabeths und Ludwigs beschäftigen, weshalb sich diese Untersuchung vor allem den Darstellungen widmet, wo sie eine besondere Wirkmächtigkeit erzielen: innerhalb der Populärkultur mit der zeitlichen Fokussierung auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es werden diejenigen Inszenierungen näher betrachtet, die aus der kollektiven Vorstellung der beiden Herrscher nicht mehr wegzudenken sind und die beide Mythen in jüngerer Zeit am einflussreichsten bearbeitet

²⁰¹ Vgl. Kuhn: Biopic, S. 215–219.

²⁰² Vgl. Georg Seeßlen: Sissi – Ein deutsches Orgasmustrauma. In: Hans-Arthur Marsiske (Hg.): Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film. Marburg 1992, S. 64–79, hier S. 65. Im Folgenden zitiert als: Seeßlen: Sissi, mit Seitenangabe.

haben. Sowohl die Repräsentationen der Kaiserin als auch die des Königs weisen allesamt Starqualitäten auf, da sie in einem Zustand hoher medialer Verdichtung verharren und einer zitathaften Aneignung durch poplärkulturelle Codes unterliegen. In Elisabeths Fall ist daher umso interessanter, auch Darstellungen der Kaiserin als Nebenrolle in LUDWIG II. von Visconti zu untersuchen, da sich gerade diese Bearbeitungen auf die Zitathaftigkeit stützen und sich nur dank eines reinen Abrufens bereits verankerter Mytheme innerhalb des Sisi-Mythos etablieren.²⁰³ Zu klären, inwieweit die im Folgenden untersuchten Filme beide Mythen nachhaltig beeinflussen, die historischen Personen mit jeder Inszenierung neu in Szene setzen und gleichzeitig auf aktuelle Sehnsüchte ihrer Entstehungszeit referieren, hat sich diese Arbeit zum Ziel gesetzt.

6.1. Mythos Sisi. Zwischen Märchenkaiserin und Feministin²⁰⁴

Von Anfang an unterliegt das erinnerte Bild der Kaiserin einer Verklärung,
die von der Forderung historischer Ähnlichkeit entbindet.²⁰⁵

Juliane Vogel

Der Mythos Sisi speist sich aus Bildern, Geschichten und Vorstellungen und hat sich im Lauf der Jahrzehnte mit immer wieder neuen Filmen, Büchern und medialen Verarbeitungen in einem Prozess der Imagination zu einer unregelmäßigen Schichtung von Wahrheit und Fiktion entwickelt. Innerhalb des Mythos kann nun kaum noch das Wirkliche vom Ausgedachten unterschieden werden, Wahrheit und Fiktion gehen Hand in Hand, ergänzen sich gegenseitig und sind – was das Weiterleben des Mythos angeht – mittlerweile sogar aufeinander angewiesen. Elisabeth selbst ist an diesem Prozess der Verzauberung ihres öffentlichen Lebens nicht ganz unschuldig, hat sie selbst schließlich bereits früh den Grund-

²⁰³ Vgl. Karczmazyk: Mediale Repräsentationen, S. 26.

²⁰⁴ Die folgenden Kapitel zum Mythos Sisi basieren auf dem Kapitel „Mythos Sisi – Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von Österreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ und den Ergebnissen meiner unveröffentlichten, gleichnamigen Masterarbeit, die ich am 03. April 2018 an der Universität Bamberg eingereicht habe.

²⁰⁵ Vogel: Kunstfigur, S. 14.

stein für ihre spätere Mythisierung gelegt: Wie sich im Kapitel „Faszination Sissi“ bereits gezeigt hat, war die fotografische Zurschaustellung auf dem Zenit ihrer Schönheit und ihr anschließender Rückzug bis an ihr Lebensende der erste Schritt in Richtung ewige Jugend und Schönheit. Auch wenn sich ihr äußeres Erscheinungsbild trotz der Magerkuren und exzessiven Sports mit dem Alter ändert, hält sie mit ihrer Verweigerung an der Illusion des Nicht-Älter-Werdens fest und erschafft mit ihrem Kameraentzug das Bild des ewigen Mädchens, als das sie in Erinnerung bleiben möchte.²⁰⁶ Mit der Zunahme ihrer Reisetätigkeit und dem bereitwilligen Verstecken hinter Fächer und Schirm schafft Elisabeth eine aktive Dramaturgie des Auftauchens und Verschwindens und agiert so als „Filmregisseurin ihres eigenen Lebens“.²⁰⁷ Zuletzt sind es aber vor allem ihre Vielseitigkeit, ihr hochintelligenter Verstand gepaart mit außergewöhnlicher Schönheit, ihre Fähigkeiten beispielsweise auf den Gebieten des Reitens oder Dichtens oder auch ihre zukunftsweisenden Überzeugungen, die Elisabeth für eine mythische Darstellung im Film prädestinieren: Ihre Verweigerung, die an sie herangetragenen Rollen zu erfüllen, korrespondiert mit der daraus resultierenden Unmöglichkeit, sie auf eine Rolle festzulegen, woraus aber wiederum enormes Identifikationspotential für die ZuschauerInnen erwächst.²⁰⁸

Das allgemeine Interesse an der historischen Figur liegt jedoch auch in der gesellschaftlichen Nervosität in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg verborgen, dem man Ausdruck verleiht, indem man das tragische Schicksal der Kaiserin auf die Leinwand bannt. Sie wird mit einem Mal wieder zur Schlüsselfigur der Projektion von Wunschbildern und interessiert aufgrund ihres Status als Produkt einer medialen Inszenierung, der sie sich im Tod nicht mehr entziehen kann.²⁰⁹ Auch die Ende der 1940er Jahre einsetzende Entwicklung eines starken Faibles für gekrönte

²⁰⁶ Vgl. Gathmann: Bild und Sein, S. 16–17.

²⁰⁷ Ruth Beckermann: Elisabeth – Sissi – Romy Schneider. Eine Überblendung. In: Ruth Beckermann u. Christa Blümlinger (Hg.): Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos. Wien 1996, S. 305–324, S. 313. Im Folgenden zitiert als: Beckermann: Elisabeth – Sissi – Romy Schneider, mit Seitenangabe.

²⁰⁸ Vgl. Gathmann: Bild und Sein, S. 13.

²⁰⁹ Vgl. Siegfried Becker: Die Braut Europas. Zur kulturellen Semantik eines Filmmärchens. In: Ingo Schneider (Hg.): Europäische Ethnologie und Folklore im internationalen Kontext. Festschrift für Leander Petzold zum 65. Geburtstag. Frankfurt/M. 1999, S. 513–528, S. 515. Im Folgenden zitiert als: Becker: Die Braut Europas, mit Seitenangabe.

Häupter – das auch in der Gegenwart noch nicht erloschen ist – und die Anfang der 1950er Jahre ausgestrahlten Dokumentationen über die Krönungsfeierlichkeiten Elisabeths II. oder die Hochzeit von Fürst Rainier von Monaco und Grace Kelly haben ihr Übriges dazu beigetragen, das Interesse an Sisi neu zu entfachen.²¹⁰ Doch das entscheidende Interesse – absehbar gerade an der gehäuften Anzahl medialer Repräsentationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – geht von der Tatsache aus, dass man in der Beschäftigung mit Elisabeth Politik und nähere Vergangenheit scheinbar außen vor lassen, ja sogar zum großen Teil ungeschehen machen kann. Tatsächlich aber sind das Interesse an und die Beschäftigung mit der mythischen Figur höchst politisch, setzt man sich schließlich mit jedem Film mit der Politik und den gesellschaftlichen Strömungen der Gegenwart auseinander.²¹¹ Diese Tendenzen weisen auch die Filme auf, die zeitgleich mit der Sissi-Trilogie das Publikum begeisterten: So konzentrieren sich auch Filme wie KÖNIGSWALZER (R: Viktor Tourjanski, BRD 1955), KRONPRINZ RUDOLFS LETZTE LIEBE (R: Rudolf Jugert, A 1956) oder auch LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS (R: Helmut Käutner, BRD 1955) auf die Linderung des erlittenen Verlusts durch die beiden Weltkriege mithilfe der Konstruktion von regionalen Heimat-Bildern z. B. in Alpenidyllen und auf die Inszenierung einer unbelasteten Heimat in der Geschichte mithilfe von rückwärtsgewandten, romantisierenden Utopien.²¹² Und obwohl das Sisi-Bild gerade in den 1950ern so geschlossen die Herzen der Menschen bewegt hat, hat es sich im Lauf der Zeit aufgrund der von Elisabeth selbst gelegten Bausteine immer wieder verändert und der Gesellschaft angepasst. Mittlerweile existieren mehrere Images parallel nebeneinander, ohne zueinander in Konkurrenz zu treten, die sich deutlich vom ursprünglichen Sisi-Bild abgrenzen.²¹³

²¹⁰ Vgl. Michaela Jary: Traumfabriken made in Germany. Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945–1960. Berlin 1993, S. 146.

²¹¹ Vgl. Beckermann: Elisabeth – Sissi – Romy Schneider, S. 310.

²¹² Vgl. Katharina Weigand: Geschichte im Spielfilm – „Sissi“ zwischen Wissenschaft und Zelluloid. In: Monika Fenn (Hg.): Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts. München 2008 (Hans-Michael Körner (Hg.): Münchner Kontaktstudium Geschichte; Bd. 11), S. 93–123, hier S. 105. Sowie: Karczmazzyk: Mediale Repräsentationen, S. 151.

²¹³ Vgl. Stephen Lowry u. Helmut Korte: Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars. Mit 133

6.1.1. Kitsch und Kult: Die Sissi-Trilogie von Ernst Marischka (BRD 1955–1957)

Den Auftakt der Sissi-Trilogie bildete 1955 der erste Film Sissi, der kurz vor Weihnachten in den Kinos anlief und damit seinen späteren Ruf als Weihnachtsklassiker vorweg nahm, dessen jährliche Wiederholung an den Feiertagen seit 1967 – mit einigen Unterbrechungen – längst zum Standard-TV-Programm gehört.²¹⁴ Jedes Jahr werden bereits Wochen vor den Weihnachtsfeiertagen die Ausstrahlungstermine des Klassikers im Internet und in TV-Zeitschriften veröffentlicht – Sissi ist, wie man anhand des hohen Interesses an den Sendeterminen, die online wie offline in den Medien präsent sind, nach wie vor ein Anziehungsmagnet für Jung und Alt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass es sich dabei gerade um Medien handelt, die sich vornehmlich an Frauen richten, woraus Rückschlüsse auf das besonders hohe Interesse des weiblichen Geschlechts an der Filmtrilogie gezogen werden können.²¹⁵ Dass der Film als beispielhaft kitschig gilt, kann kaum als zufriedenstellende Erklärung für die Frage nach dem hohen Interesse gerade von Zuschauerinnen herangezogen werden – es existiert vielmehr eine Vielzahl an Gründen, wieso Frauen aller Altersklassen in den vergangenen 60 Jahren die Trilogie angesehen und verehrt haben, die auch 2018 noch die Herzen

Abbildungen. Stuttgart 2000, S. 110. Im Folgenden zitiert als: Lowry/Korte: Der Filmstar, mit Seitenangabe.

²¹⁴ Vgl. Schraut: Popular Representations, S. 167. Sowie: Sophie Bamler: Darum läuft „Sissi“ an Weihnachten 2015 schon wieder nicht im Free-TV. In: Merkur (05.12.2016). <https://www.merkur.de/tv/weihnachten-2015-sissi-darum-laeuft-es-schon-wieder-nicht-im-tv-zr-5848994.html> (aufgerufen am 20.12.2017).

²¹⁵ Man sehe sich hier nur den Webauftritt des modern-jugendlichen Magazins *InStyle* an, vgl. Instyle: Jetzt schon vormerken! Alle Sendetermine von „Sissi“ an Weihnachten auf einem Blick. In: Instyle (19.12.2019). <http://www.instyle.de/lifestyle/sissi-sendetermine-weihnachten-2017> (aufgerufen am 21.02.2018). Weiterhin dienen folgende Homepages diverser Online- und Offline-Frauenmagazine als Beispiele für das nach wie vor hohe Interesse an der Sissi-Trilogie: Wunderweib: „Tatsächlich... Liebe“, „Der kleine Lord“ und „Sissi“ 2017: Die wichtigsten TV-Sendetermine für Weihnachten. In: Wunderweib (19.12.2017). <https://www.wunderweib.de/tatsaechlich-liebe-der-kleine-lord-und-sissi-2017-die-wichtigsten-tv-sendetermine-fuer-weihnachten>; Sowie: Freundin: Sendetermine. Die schönsten Filme rund um Weihnachten im Free-TV. In: Freundin (17.12.2017). <http://www.freundin.de/lifestyle-filme-weihnachten-sendetermine> (alle Quellen aufgerufen am 21.02.2018).

der (jüngeren) Zuschauerinnen bewegt.²¹⁶ In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der Ausstrahlung der Protagonistin Sissi, deren Identifikationspotential für das weibliche Publikum nach wie vor enorm hoch ist, die den Mythos Sisi seit den 1950er Jahren maßgeblich beeinflusst, wenn nicht sogar erneuert und re-etabliert hat und die dafür gesorgt hat, dass der Mythos um Elisabeth von Österreich untrennbar mit Romy Schneider verbunden ist. Die enorme Anziehungskraft der Trilogie speist sich jedoch auch aus ihren Genreanleihen, denn die Filme bedienen sich massiv an Elementen unterschiedlichster Genres wie denen des Wiener Films, des Historien- und Kostümfilms sowie der Operette, was zur Folge hat, dass die Filme auf mehreren Ebenen gleichzeitig funktionieren und so auf unterschiedlichste InteressentInnen Faszination ausüben.²¹⁷ Dabei bewegt sich diese genresynkretistische Trilogie in der Tradition des 1932 uraufgeführten Singspiels „Sissy“ der Brüder Hubert und Ernst Marischka, das auf dem Lustspiel „Sissys Brautfahrt“ von Ernst Décey und Gustav Holm basiert, des Kindheitsfilms PRINZESSIN SISSY von Fritz Thiery (D 1939) sowie der traditionellen Bilderbögen des hochherrschaftlichen Frauenlebens (Hochzeit, Mutterschaft, Krönung). In dieser zeitlichen Beschränkung auf die als typisch imaginierte Periode eines weiblichen Herrscherlebens schreiben die Filme damit in eine bis heute gültige Hagiographie Elisabeths ein.²¹⁸ Die Geschichte erhält so vor allem auch den Anschein eines Märchens, das sich in die Linie des uralten Traums des sozialen Aufstiegs durch Heirat einreicht, der bereits im Märchen *Aschenputtel* der Brüder Grimm Ausdruck findet, und der auch in

²¹⁶ An dieser Stelle sei auf die These Antje Ascheids verwiesen, die die SISSI-Filme als Frauenfilme bezeichnet: Da grundsätzlich Frauengestalten im Vordergrund stehen und auch visuell die spektakuläre Zelebrierung der Frau in einer hyper-ästhetischen Weiblichkeit gefeiert wird, sieht Ascheid die Trilogie als eine Filmreihe an, die sich vornehmlich an Frauen richtet. Da sich die Protagonistin selbst in einen proto-feministischen Befreiungskampf gegen gesellschaftliche Zwänge und für selbstbestimmtes und glücksorientiertes Handeln begibt, steht die Trilogie ganz im Zeichen des Coming of Age von Sissi, die schließlich als Ehefrau, Mutter und Landesmutter über ihre Gegenspielerinnen, die Schwiegermutter, triumphiert. Vgl. Antje Ascheid: Warum Sissi? Das Mädchen und das Märchen als politischer Mythos. In: Harro Segeberg (Hg.): *Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962)*. München 2009 (Harro Segeberg (Hg.): *Mediengeschichte des Films*; Bd. 6), S. 177–198, hier S. 187–188. Im Folgenden zitiert als Ascheid: Mädchen und Märchen, mit Seitenangabe.

²¹⁷ Vgl. Lowry/Korte: *Der Filmstar*, S. 113.

²¹⁸ Vgl. Beckermann: *Elisabeth – Sissi – Romy Schneider*, S. 311.

der heutigen Zeit nichts von seiner Aktualität verloren hat. Die zunächst unpassend scheinende Braut aus der Possenhofener „Bettelwirtschaft“²¹⁹ erhält schließlich den Kaiser, die aufgrund ihrer Natürlichkeit von ihm erwählt, in den neuen Stand erhoben und daran angepasst wird.²²⁰ Sissi bringt all die Eigenschaften mit, die sie nicht nur zur klassischen Märchenheldin, sondern viel wichtiger zur Herrscherin prädestinieren. Schon in den ersten Minuten des ersten Films wird sie als tierlieb, gerecht und rücksichtsvoll, anteilnehmend und herzensgut charakterisiert. Dies geschieht – wie im Märchen üblich – nicht durch Worte, sondern Taten, wodurch der märchenhafte Bezug der Trilogie erkennbar wird:

Spannende Handlung ist das Wesen volkstümlicher Erzählkunst. Charaktere werden nicht mit vielen Eigenschafts- und Hauptwörtern beschrieben, sondern in Handlungen gezeigt, wobei viel unausgesprochen bleibt.²²¹

Sissi wird als ideale Märchenheldin in die Handlung eingeführt, die sich ebenso um gerettete Tiere wie um greise Bedienstete sorgt und deren Heldenreise, die Fahrt von München nach Ischl und der Aufenthalt dort, kurz bevorsteht. An deren Ende warten der soziale Aufstieg, persönliches Glück und sexuelle Erfüllung. Im Laufe der weiteren zwei Filme der Trilogie *DIE JUNGE KAISERIN* und *SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN* entwickelt sich die Protagonistin vom jugendlichen Wildfang über die Braut hin zur Mutter und schließlich Landesmutter.²²² Die Linie des sozialen

²¹⁹ Hamann: Elisabeth, S. 40.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 306.

²²¹ Walter Berendsohn: Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Ein stilkritischer Versuch. Wiesbaden 1968, S. 29. Auch weitere Erkenntnisse Berendsohns lassen sich auf die Sissi-Trilogie anwenden, denn was ebenfalls noch für die Märchenhaftigkeit der Trilogie spricht, liegt bereits im Namen „Trilogie“ verborgen: Die Bedeutung der Zahl Drei entspricht dem Stil uralten Erzählguts. So kommen drei Frauen, im Sinne von drei Gefährtinnen an den Hof, vor deren Hintergrund Sissis leuchtende Erfolge nur umso mehr hervorstechen; Drei Hindernisse sind in den drei Filmen zu überwinden, während die letzte, die Überwindung der Lungenkrankheit und das Verlassen ihrer Familie, die schwerste darstellt. Schließlich findet die Liebesgeschichte ihren Abschluss in der Vereinigung des Paares. Vgl. Berendsohn: Grundformen volkstümlicher Erzählerkunst, S. 34–35.

²²² Im Folgenden werden die beiden letzten Filme der Sissi-Trilogie abgekürzt: Das in allen drei Filmen enthaltene Sissi kennzeichnet nur noch den ersten Teil. Der zweite Film wird als *DIE JUNGE KAISERIN* bezeichnet, während den dritten Film der Zusatz *SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN* kennzeichnet.

Aufstiegs wird also nicht nur in gesellschaftlicher Hinsicht skizziert, sondern auch in persönlicher: Das Mädchen wird zunächst Ehefrau, daraufhin Mutter und schließlich erreicht Sissi die Krönung ihrer Weiblichkeit in ihrer Rolle als Landesmutter, die sie in der prunkvollen Schlussapothekose auf dem Markusplatz in Venedig am Ende des dritten Teils vollkommen angenommen hat. Die politische Geschichte wird dabei zugunsten einer weiblichen Adoleszenzgeschichte hintangestellt, wodurch ein romantisierender Blick möglich wird, der zeitgeschichtliche und politische Umstände unberührt lässt. Den ZuschauerInnen wird so eine rückwärts-gewandte Utopie präsentiert, in der das Habsburgerreich von seiner Geschichte abgelöst wird und als romantisch-monarchistische Fiktion einer harmonischen Vergangenheit erscheint.²²³ Diese Entrücktheit aus der modernen in die fiktionale Welt der guten, alten Zeit, der imaginierten k. u. k. Monarchie, und in eine idealisierte Landschaft macht einen wesentlichen Anteil am Erfolg der Trilogie aus, die durch diese historisch-märchenhafte Distanz zur Vergangenheit auch die fortschreitende Etablierung des Elisabeth-Mythos und die Erweiterung seines Mytheminventars möglich macht. Schließlich ist diese positive Imagination vor allem an die Figur Sissi gebunden. Die Stelle der liebevollen und gnädigen Herrscherin wird mit ihr erfolgreich besetzt und liefert damit das Imaginationsangebot der friedlichen Vermittlung zwischen unterschiedlichen Ethnien.²²⁴ In der Trilogie wird demnach eine Frauenfigur präsentiert, deren weibliche Überlegenheit mit einer konservativen Vorstellung von Liebe einhergeht, denn während es vor allem ihre Liebe zu Heimat, Familie und Natur ist, die sie kennzeichnen, korrespondieren ihre Wünsche und Handlungen vielmehr mit der Sehnsucht nach Freiheit, unabhängigem Handeln und alternativen politischen Formen der Frauen- und Emanzipationsbewegung der 1960er Jahre. Es lässt sich demnach feststellen, dass die Trilogie von einer Dialektik geprägt ist – als Resultat der inneren Brüchigkeit, um möglichst viele ZuschauerInnen zu befriedigen –, die sich letztlich nicht auflöst: Ausklammerung und Vergangenheitsverdrängung, geschichtsverfälschende Nostalgie und romantische Wun-

²²³ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 173.

²²⁴ Vgl. Lowry/Korte: Der Filmstar, S. 115.

scherfüllung, Proto-Feminismus und demokratischer Modernisierungsgedanke bestehen nebeneinander. Die Sissi-Trilogie wird so zur beispielhaften Quelle ihrer Entstehungszeit.²²⁵

So trifft die Trilogie mit Sissi als lebenslustigem Naturkind, bezaubernder Tochter eines streng nach Geschlechterrollen operierenden Paares und schließlich aufopfernde Ehefrau und Mutter den Nerv der Entstehungszeit in den 1950er Jahren. Mit Sissis Lebenslust und dem in der Trilogie stets präsenten Drang nach allem Schönen wird auf gesellschaftliche Befindlichkeiten und Sehnsüchte referenziert, während man sich von kollektiven Erfahrungen wie Verlust, Trauer und Tod infolge des nicht weit zurückliegenden Zweiten Weltkriegs distanziert. Die Filme kennzeichnet ein hohes Bedürfnis nach Selbstbestimmung, Stabilität, Sicherheit und einem konfliktfreien Leben, das von einer positiven nationalen und regionalen Identität durchdrungen ist.²²⁶ Entscheidenden Anteil an Sissis Erfolg als Friedensstifterin hat ihr Sieg des Wortes und Liebreizes über dem Schwert, vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass sie dabei von Figuren umringt ist, die unzweifelhaft „als Träger mentaler Dispositionen der fünfziger Jahre zu erkennen sind.“²²⁷ So sind die Filme der Trilogie – symptomatisch für das Kino der Nachkriegszeit – von dominanten Müttern (Erzherzogin Sophie, Herzogin Ludovika) und schwachen Vätern geprägt, die entweder im politischen Niemandsland (Herzog Max) oder in der inneren Emigration (Erzherzog Franz Karl) versunken sind. Indem Sissi als Aschenputtel-Figur aus der „Bettelwirtschaft“ von Possenhofen nach Wien zieht, verwirklicht sie den Wohlstandstraum ihrer Mutter, versöhnt die Eltern und rehabilitiert den Vater, weil sie einerseits den von der Mutter gewünschten Aufstieg schafft und gleichzeitig

²²⁵ Vgl. Ascheid: Mädchen und Märchen, S. 196–197.

²²⁶ Vgl. Annemarie Hackl: Der Mythos der Elisabeth von Österreich. Das Beispiel der Romy-Schneider-Filme. In: Marcus Raasch (Hg.): Adeligkeit, Katholizismus, Mythos. Neue Perspektiven auf die Adelsgeschichte der Moderne. München 2014 (Elitenwandel in der Moderne; Bd. 15), S. 336–356, hier S. 355. Im Folgenden zitiert als: Hackl: Mythos der Elisabeth von Österreich, mit Seitenangabe.

²²⁷ Susanne Marschall: Sissis Wandel unter den Deutschen. In: Thomas Koebner (Hg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. München 1997, S. 372–383, hier S. 372. Im Folgenden zitiert als: Marschall: Sissis Wandel, mit Seitenangabe.

die väterlichen Werte nicht vergisst, sondern in ihrem hohem Amt umsetzt.²²⁸ Dabei ist es wichtig zu erkennen, dass Sissi die traditionellen Geschlechterrollen wieder einführt, die sich in der Vergangenheit sowohl der Filmhandlung als auch der Film-Produktionszeit ins Gegenteil verkehrt haben: Nach der Abdankung des alternden Kaisers Ferdinand, des Vorgängers Franz Josephs, 1848 sowie nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu einem innerfamiliären Machtwechsel sowohl in der Kaiserfamilie als auch etwa ein Jahrhundert später in der Bevölkerung, infolge dessen angestammte rollenspezifische Zuweisungen ins Wanken geraten sind, da Erzherzogin Sophie bzw. die Mütter die Ernährerrolle und die Familienführung übernommen haben. Erst mit dem Eintreffen der aus dem Krieg heimkehrenden Väter konnte sich nach dem Zweiten Weltkrieg die traditionelle Haus- und Weltordnung wieder etablieren. Dieselbe Ausgangssituation findet sich auch in der Sissi-Trilogie wieder: Die Monarchenfamilien sind sowohl in Pöchlarn als auch in Wien matriarchalisch strukturiert und erinnern somit an eine mehr oder weniger kurzfristig verkehrte Ordnung der Dinge.²²⁹ Indem Sissi nun die Macht aus den Händen der überambitionierten und ehrgeizigen Erzherzogin Sophie langsam, aber sicher an sich nimmt und diese schließlich an Franz Joseph übergibt, stellt sie die gewohnte Rollenordnung wieder her – Sissis Ehegeschichte will als Neuanfang verstanden werden, der für den Fortschritt und die Weiterentwicklung des Landes verantwortlich ist. Im übertragenen Sinn stehen sich mit den beiden Gegenspielerinnen Sophie und Sissi also zweierlei Prinzipien der Machtausübung gegenüber, die konservative, rückwärtsgewandte und strenge Sophie kämpft gegen die liberale, verständnisvolle und tolerante Sissi, deren friedfertiges System das alte, grausame ablöst. Auch diese Entwicklung korrespondiert mit dem

²²⁸ Vgl. Gerhard Bliersbach: „So grün war die Heide...“. Die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm. Weinheim, Basel 1989, S. 154–156. Sowie: Mary Wauchope: Sissi revisited. In: Margarete Lamb-Faffelberger (Hg.): Literatur, Film, and the Culture Industry in Contemporary Austria. New York 2002 (Harry Zohn (Hg.): Austrian Culture; Vol. 33) S. 170–184, hier S. 172. Im Folgenden zitiert als: Wauchope: Sissi revisited, mit Seitenangabe.

²²⁹ Vgl. Claudia Breger: Szenarien kopfloser Herrschaft – Performanzen gespenstischer Macht. Königsfiguren in der deutschsprachigen Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts. Freiburg/Br. 2004 (Gerhard Naumann u. Günter Schnitzler (Hg.): Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae; Bd. 112), S. 174. Im Folgenden zitiert als: Breger: Szenarien kopfloser Herrschaft, mit Seitenangabe.

Zeitgeist der 1950er Jahre.²³⁰ Interessant ist in diesem Zusammenhang vor allem die Frage nach der Wiederherstellung der männlichen Kraft durch die jugendliche Sissi: Wenn Geschichte in diesem Augenblick des Stillstands als eine von Frauen beherrschte dargestellt wird, dann ist Sissi diejenige, die sich zum Wohle der gesamten Bevölkerung des Landes gegen die eigene Geschlechtsgenossin stellt, und somit in der Lage ist, die Männer zu aktivieren und die traditionelle Ordnung der Geschichte wieder in Gang zu bringen. Der Kaiser, der zunächst als Marionette seiner übermächtigen Mutter in die Handlung eingeführt wird, ist gleichzeitig der Traummann, der in der Lage ist, die Herrschaft der Frauen endlich zu überwinden. Dazu benötigt der im Grunde nach wie vor schwache Mann jedoch erst eine Frau wie Sissi, der es schließlich gelingt, in Gespräch und Austausch statt militärischen Befehlen den ersten Schritt zu Humanisierung und Demokratisierung zu machen. Indem die beiden Protagonisten nun ihre eigene Familie gründen, lösen sie gleichzeitig zwei Familienmodelle ab, die beide auf lange Sicht hin untauglich sind: Die kinderreiche, arme Familie, geführt vom starken, aber gewährenden Vater und der liebenden Mutter steht der zerfallenen Kleinfamilie, beherrscht von der übermächtigen Frau, gegenüber, die aber um des ökonomischen Fortschritts willen beide abgelöst werden müssen von der modernen Kleinfamilie, die Sissi und Franz Joseph gründen werden. Die Mischung aus traditionellen Geschlechterrollen und Ordnungsmustern, die bewahrt bleiben, und den Modernisierungen hinsichtlich einer demokratischen Politik und menschlicherem Umgang bietet Trost für die ZuschauerInnen, denen auf diese Weise ein Weg in eine erfolgreiche und humane Zukunft gewiesen wird.²³¹

Jedoch wird den ZuschauerInnen nicht nur eine harmonische Zukunftsvision in Aussicht gestellt, vielmehr soll auch die deutsche und österreichische Vergangenheit wieder vorzeigbar gemacht werden: Als Ausdruck ihrer Entstehungszeit haben die Filme gleichzeitig eine restaurative und kompensierende Absicht und sind der Versuch, alte nationale Wunden zu heilen. Das österreichische Heimatbild soll neu geformt werden und kaum eine Figur in der österreichischen Geschichte würde sich

²³⁰ Vgl. Marschall: Sissis Wandel, S. 376–377.

²³¹ Vgl. Seeßlen: Sissi, S. 73–76.

dazu besser eignen als die in ihrem Leben mit wenigen Ausnahmen unpolitische, zurückgezogene Kaiserin Elisabeth. Indem die Lücken in dem Bild von ihrem Leben, das die Öffentlichkeit von ihr hatte, mit Liebe und Hingabe, Familiensinn und Volksnähe gefüllt werden, gelingt es, ein kollektives, historisches Österreich-Bewusstsein zu konstruieren, das Identitäts- und Orientierungsangebote an die traumatisierte Bevölkerung liefert. Besonders die Inszenierung der Versöhnung zwischen Österreich und Ungarn allein mit der Macht des Herzens begründet den Traum einer friedlichen Rückkehr der alten kulturellen Beziehungen, unter denen Österreich als Mittler zwischen den Blöcken (beispielsweise zwischen Ost und West) den Frieden nach Europa bringt. Dass diese Versöhnung so glaubhaft wirkt, liegt dabei vor allem daran, dass hier ein weibliches Element in der österreichischen Kultur stilisiert wird, das als Personifizierung von Mütterlichkeit und Menschlichkeit den Willen zu Frieden und Völkerverständigung mitbringt.²³² Dass die Vergangenheitsbewältigung erfolgreich ist, liegt jedoch auch an der historischen Distanz zu den mehr oder weniger romantischen Ereignissen um das österreichische Kaiserpaar. So gelingt es den erfreulichen Bildern, die Erinnerungen an die Figuren faschistischer Herrschaft wunsch- und tagträumend zu ersetzen. Sissi und Franz Joseph können nur als Figuren einer märchenhaft guten, alten Zeit und vor allem unschuldig-unbefleckter Herrschaftsformen in der „bundesdeutschen Nachkriegsimaginäre“²³³ hohe Bedeutung erlangen. Mit den Sissi-Filmen wird so der Nerv der Zeit getroffen, „in der es einzig darum ging, die nach 1945 neu gewonnene gesellschaftliche Ordnung und demokratische Sicherheit des Wirtschaftswunders zu festigen und damit zu zelebrieren.“²³⁴ Die Trilogie dient daher als Schnittstelle zwischen fiktiver Narration und historischer Kontextualisierung: Es wird – bei gleichzeitiger Referenz auf kollektives Wissen – ein narrativer Raum eröffnet, der den Bezugsrahmen des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses beeinflusst, Geschichte erfahrbar macht und Authentizität vermittelt. Gleichzeitig ist die Verfilmung eine Überschreibung des Per-

²³² Vgl. Becker: *Die Braut Europas*, S. 524–527.

²³³ Breger: *Szenarien kopfloser Herrschaft*, S. 169.

²³⁴ Clemens Götze: „Ich werde weiterleben, und richtig gut“. *Moderne Mythen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Berlin 2011, S. 118. Im Folgenden zitiert als: Götze: *Moderne Mythen*, mit Seitenangabe.

sonenmythos Elisabeths und überführt die Figur in eine Form von Erinnerungskultur, die jedoch stets der Selektion durch ihren kulturellen Kontext unterliegt. Für einen räumlich-historisch determinierten Film wie *SISSI* bedeutet das, dass er eher die eigene Entstehungszeit als die dargestellte Epoche widerspiegelt. Einerseits fungieren die Filme als Speicher kultureller Erinnerung, andererseits sind sie Abbildungen kollektiver Sehnsüchte.²³⁵ Die Rückbesinnung auf die verlorene Epoche der Fürstenthöfe ist demnach Teil der nationalen Mythenproduktion, in der Sissi als Erlösergestalt die Männer mit Unschuld und Tatkraft von ihrer Schuld reinwaschen kann und den für den Wiederaufbau nötigen Qualitäten neuen Glanz gibt.²³⁶ Das unschuldige Märchen ist demnach auch ein Symbol der Hoffnung für die deutsche und österreichische Nation, um diese wieder international hoffähig zu machen und über alle Schuld- und Schamgefühle hinwegzutrusten durch die Versetzung in eine harmonischere, (vordergründig) reinere Vergangenheit.²³⁷

Nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Vergangenheitswahrnehmung im kulturellen Gedächtnis haben die mythischen Eigenschaften der Kaiserin, die eine Veränderung dieser Wahrnehmung mittels Neukombination der Mytheme überhaupt erst ermöglichen. Das Mythem der „Märchenprinzessin“ mit harmonisierender und konsolidierender Wirkung auf das Staatsgefüge ist dabei letztlich dasjenige, das das Mytheminventar der Kaiserin Elisabeth mehr als jede andere mediale Vereinnahmung geprägt und auf den Mythos Sisi auch heute noch einen großen, wenn nicht sogar den größten Einfluss hat. Als erotisierte Version der „guten Landesmutter“ steht die Märchenkaiserin für den Aufbruch in eine moderne Zeit, die von einer positiven Herrschaft geprägt wird, welche auf allgemeiner Menschlichkeit und Frieden beruht. In ihrer stets vermittelnden und friedensstiftenden Position übernimmt Sissi die Rolle

²³⁵ Vgl. Nicole Karczmarzyk: Sissi – Sehnsuchtsbilder einer Kaiserin. Die Figur der guten Landesmutter im Historienfilm. In: Oliver Kohns (Hg.): Perspektiven der politischen Ästhetik. Paderborn 2016 (Martin Doll u. Oliver Kohns (Hg.): Texte zur politischen Ästhetik; Bd. 2), S. 93–113, hier S. 93–94. Im Folgenden zitiert als Karczmarzyk: Sissi, mit Seitenangabe.

²³⁶ Vgl. Lowry/Korte: Der Filmstar, S. 114.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 118–119.

der humanen Herrscherin, der der Ausgleich zwischen Volk und Staatsoberhaupt gelingt und die somit zugleich als Bewahrerin und Reformerin des alten Reiches auftritt.²³⁸ Dabei wandelt sie sich von der leidenschaftlichen Rebellin zur Märchenkaiserin und Landesmutter, die trotz der Rolle der historischen Märchenfigur zeitgenössisches Lebensgefühl verkörpert und ZuschauerInnen jeden Alters als Identifikationsfigur dient: Dazu betrachte man nur einmal die unterschiedlichen Mytheme, die außerhalb des Komplexes „Märchenprinzessin“ an Elisabeth herangetragen werden. Als freiheitsliebender Wildfang wird Sissi in die Trilogie eingeführt. Mit offenem Haar und einem undamenhaften Reitstil erkennen die RezipientInnen sofort, dass es sich bei der Protagonistin, die als solche durch den Ausruf des Namens von ihrem Vater noch vor ihrem Erscheinen im Bild gekennzeichnet wird, um ein Mädchen handeln muss, das sich fern jeder Etikette bewegt und sich vielmehr durch Naturverbundenheit und Tierliebe auszeichnet. Die Rückkehr vom morgendlichen Ausritt zeigt Sissi in einem roten Kleid, das sich komplementär zu der sie umgebenden Landschaft abhebt, in der Grün- und Brauntöne dominieren und setzt sie besonders hervorstechend in Szene. Die Jagdhornmusik unterstreicht das ländliche Idyll, das strahlende Lächeln und der wippende Zopf machen Sissi zu einer Inkarnation von Natürlichkeit und übermütiger Lebenslust, ihre offene Körperhaltung und der leidenschaftliche Galopp sind ein Beweis ihrer Unerschrockenheit und der unbändigen Freude an der Natur. Mit der Einführung Sissis durch diesen wilden Ritt in der idyllischen Berg- und Waldlandschaft wird von Anfang an der Kontrast zur strengen und unerbittlichen Hofgesellschaft in Wien dargelegt, ihre Bodenständigkeit und Natürlichkeit kollidieren mit den Ansprüchen des spanischen Hofzeremoniells, wodurch das Spannungsverhältnis zur Tante und späteren Schwiegermutter Erzherzogin Sophie bereits vorweggenommen wird. Im Laufe der Trilogie lernt Sissi zwar, sich mit dem strengen Regime am Hof zu arrangieren und dieses schließlich nach ihren Wünschen umzugestalten, doch ist die Genesung von ihrer schweren Lungenkrankheit in *SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN* nur fern vom Hof

²³⁸ Vgl. Karczmarzyk: *Mediale Repräsentationen*, S. 166.

möglich, da Sissi nach wie vor die unverbaute Natur als Heilmittel benötigt.²³⁹ Ihr ausgeprägtes Gerechtigkeitsempfinden und starker Freiheitsdrang zeichnen sie darüber hinaus ebenfalls als ungehorsamen Wildfang aus, der sich den entscheidungsstarken Trotzkopf trotz der äußerlichen Anpassung an ihre Stellung als Kaiserin bewahrt. Dieses Mythem bleibt somit in allen drei Filmen der Trilogie präsent, sei es in *DIE JUNGE KAISERIN* beim Ausritt im Prater oder bei der „Kraxelei“ auf der Bergwanderung, sei es in *SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN* beim Ausritt in ungarischer Landschaft oder auf der Wanderung zu Ausgrabungsstätten auf Madeira und Korfu. Hier steht „Sissi“ stets für das lebenslustige, ehemals bayerisch-volkstümliche Naturkind, das sie sich als Teil ihrer Persönlichkeit bewahrt hat.²⁴⁰

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Sissi als „Kind ihrer Heimat“ eher die alte Heimat Bayern repräsentiert als die neue Heimat Österreich, nach der sie ja, wie in dem zitierten Gedicht der Kaiserin Elisabeth zu Beginn von *DIE JUNGE KAISERIN* deutlich wird, großes Heimweh hat:

Doch was ist mir die Frühlingswonne
Hier in dem fernen, fremden Land?
Ich sehn' mich nach der Heimatsonne,
Ich sehn' mich nach der Isar Strand.²⁴¹

Ihr Status als Kind ihrer Heimat bildet ein weiteres Mythem, das zwar bereits vor dem Erscheinen der Trilogie im Mythos Sisi verankert war – man betrachte nur einmal den Film *PRINZESSIN SISSY* (D 1939) von Fritz Thiery –, in der *SISSI*-Trilogie jedoch neuen Aufschwung erhält. Diese bayerische und damit deutsche Heimat bildet für Sissi eine Identitätsebene, die nicht ohne weiteres ersetzbar ist, wie sie in *DIE JUNGE KAISERIN* selbst zugibt: „Ich kann doch nichts dafür, wenn ich mich manchmal nach Possenhofen sehne, nach den Bergen, nach meinen Geschwistern und nach den Eltern.“ Das macht auch das Spielen der bundesdeutschen

²³⁹ Vgl. Hackl: Mythos der Elisabeth von Österreich, S. 348–349.

²⁴⁰ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 142.

²⁴¹ Egon Caesar Conte Corti: Elisabeth. Die seltsame Frau. Wien u. a. 2007, S. 45. Im Folgenden zitiert als: Corti: Elisabeth, mit Seitenangabe.

Nationalhymne bei der Ankunft Sissis auf österreichischem Boden deutlich, die die deutsche Nation als eine in der Kaiserin repräsentierte refiguriert,²⁴² auch wenn die Hymne als *Kaiserhymne* von Josef Haydn ursprünglich zu Ehren eines österreichischen Kaisers komponiert wurde.²⁴³ Dass Elisabeth ein Kind ihrer Heimat ist, wird bereits in Possenhofen und im ersten Zusammentreffen mit dem Kaiser ersichtlich: Durch ihre Kleidung in bayerischer Tracht, ihren Dialekt, das Zitherspiel und die Vorliebe für bayerische Speisen zeichnet sie sich als heimatverbunden aus. Bayern dient hier, stellvertretend für Deutschland, als Identifikationsraum für die ZuschauerInnen und wird als *locus amoenus* angelegt. Die sonnigen Panoramaaufnahmen der Berg-, Seen- und Waldlandschaft sowie die volkstümliche Hintergrundmusik schaffen eine empathische Verbindung der ZuschauerInnen zu Sissis Heimat. Nicht verwunderlich ist daher ihr Heimweh nach der verlorenen Heimat, obwohl ihr der Zugang zur neuen Heimat Österreich aufgrund der Affinität zu Bayern beispielsweise in der Berg- und Tierwelt leicht fällt.²⁴⁴ Die Darstellung der bayerischen und österreichischen Landschaften suggerieren daher unbelastete Heimatgefühle ebenso wie Sehnsüchte nach Urlaub und Fernweh. Die Postkartenästhetik der Filme kombiniert effektiv idyllische Landschaften mit barockem Luxus, was den ZuschauerInnen durch das filmische Schwelgen in prunkvollen Szenen Genuss und Ablenkung vom leidvollen Alltag bringt.²⁴⁵ Innerhalb der Geschichte wird so ein Heimatphantasma geschaffen, wodurch das Habsburgerreich als politische Erfolgsgeschichte imaginiert werden kann: Die filmische Inszenierung des Kaiserreiches entspricht daher dem „Wunsch nach Harmonie und Befriedung, nach Rückkehr an einen konfliktfreien Raum des Ursprungs im Sinn der eigenen Lebensgeschichte oder zu einem früheren gesellschaftlichen Zustand.“²⁴⁶ Indem Sissi also als Kind ihrer Heimat inszeniert wird, wird Heimat als regionalverorteter Raum im Sinne bayerisch-österreichischer

²⁴² Vgl. Breger: Szenarien kopfloser Herrschaft, S. 170–171.

²⁴³ Vgl. Karsten Fastner: Ein Lied für alle Fälle. In: Zeit (08.01.2009). <http://www.zeit.de/2009/03/Kaiserhymne/komplettansicht> (aufgerufen am 21.12.2017).

²⁴⁴ Vgl. Hackl: Mythos der Elisabeth von Österreich, S. 349.

²⁴⁵ Vgl. Ascheid: Mädchen und Märchen, S. 188–189; Sowie: Lowry/Korte: Der Filmstar, S. 115–116.

²⁴⁶ Gisela Ecker: „Heimat“: Das Elend der unterschlagenen Differenz. In: Dies. (Hg.): Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich? München 1997, S. 7–32, hier S. 11.

Volkskultur dargestellt, was zur Folge hat, dass Sissi als Sehnsuchtsfigur des Nachkriegskinos und als Trägerin sich erholender Nationalgefühle diese Eigenschaften auf Elisabeth überträgt, in deren Mythos die beiden, sich scheinbar ausschließenden Mytheme „Heimatkind“ und „Flucht vorm Hof“ von nun an nebeneinander existieren.²⁴⁷

Doch die Panoramen der jeweiligen Orte, meist Wien (Schloss Schönbrunn) und Possenhofen, drücken nicht nur Heimat- oder Sehnsuchtsgefühle nach Urlaub und Fernreisen aus, sondern sie bereiten zugleich auf einen Ortswechsel innerhalb der filmischen Handlung vor. Diese filmischen Ortsbesichtigungen verweisen so bereits auf den Geist der am jeweiligen Ort lebenden Familie, was zusätzlich durch regionale bzw. militärisch anmutende Hintergrundmusik unterstützt wird.²⁴⁸ In Possenhofen beispielsweise eröffnet sich ein freier Blick auf die umgebende Landschaft, über die im Gegensatz zum Schlosspark Schönbrunn nicht Herr zu werden versucht wurde. Der offene Horizont verweist auf die freiheitlichen Werte, nach denen die herzoglichen Kinder aufgezogen wurden und auf das legere Regiment, das Herzog Max in seinem unpolitischen Haushalt führt. In Sissi sind diese freiheitlichen Werte auf fruchtbaren Boden gefallen, sie lebt nach den demokratischen und humanen Grundsätzen ihres Vaters, was sich in ihrer Liebe zu Natur und Tieren bestätigt.²⁴⁹ Dass sich Sissi solch ein Leben fern vom höfischen Zwang auch für sich selbst stets gewünscht hat, wird nicht nur in ihrem offen zur Schau getragenen Stolz auf den „Papili“ oder im ungezähmten Widerspruch gegenüber Erzherzogin Sophie auf dem Ball in Sissi deutlich, sondern erschließt sich den ZuschauerInnen auch im zweiten Teil der Trilogie in dem Seufzer: „Ach Franz, es wäre alles so schön, wenn du kein

²⁴⁷ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 169–170.

²⁴⁸ Vgl. David Bathrick: 22 December 1955: Sissi Trilogy Bridges Hapsburg to Hollywood through Hybrid Blend of Film Genres. In: Jennifer M. Kapczynski u. Michael D. Richardson (Hg.): A New History of German Cinema. Rochester. New York 2012 (Gerd Gemünden u. Johannes von Moltke (Hg.): Screen Cultures. German Film and the Visual), S. 353–358, S. 357. Im Folgenden zitiert als: Bathrick: Sissi Trilogy, mit Seitenangabe. Sowie: Lowry/Korte: Der Filmstar, S. 112.

²⁴⁹ Vgl. Marschall: Sissis Wandel, S. 378–379.

Kaiser wärst!“²⁵⁰ Sissi wird hier also als bezaubernde, loyale Tochter eingeführt und steht damit sinnbildlich für die Idealtochter, die sich aufopfernde Eltern in den 1950er Jahren nur wünschen konnten. Als solche gerät sie mit ihren Eltern nie in Streit oder erhebt die Stimme gegenüber Mutter und Vater geschweige denn äußert sie ein böses Wort an oder über ihre Eltern. Diese sind vielmehr ihr stützender Anker und sie selbst bildet den Sonnenschein der Familie. Die enge Beziehung zu beiden Elternteilen wird auch immer wieder in der häufig zur Schau gestellten körperlichen Intimität in Form von Umarmungen deutlich, die auf ein harmonisches Familienleben schließen lassen.²⁵¹ Hier wird das Gegenmodell zum Sittenverfall Europas inszeniert, in denen sich die Jugendlichen in den 1950er Jahren eher internationalen Jungstars wie James Dean oder Brigitte Bardot zuwenden.²⁵² Sissi bekommt hier das Mythem der loyalen Tochter verliehen, das sie wiederum in den Mythos Elisabeths von Österreich einschreibt, sodass dieselbe „Landesmutter“ und „Tochter“ zugleich ist. Doch ist es gerade dieser Weg, der sie als Kaiserin legitimiert: Sissis Weg vom Naturkind zur Kaiserin führt sie durch mehrere Stände hindurch, die sie durchlaufen muss, um als Kaiserin alle Stände in sich vereinigen zu können. Nur indem sie als Liesl von Possenhofen, als Diebin, Attentäterin und Anarchistin sowie als Prinzessin und Herzogin in Bayern auftritt, kann sie eine identifikatorische Wirkung auf das Volk ausüben und soziale Aufstiegsmöglichkeiten unabhängig von Geburt und Herkunft, allein mittels ihres reinen Charakters imaginieren.²⁵³

Ihre Reinheit in Gedanken und Taten ist es auch, der sie den Aufstieg zur Kaiserin schließlich verdankt, ist Sissi in der Trilogie nicht zuletzt der Inbegriff zeitgemäßer Gottesfürchtigkeit. Sie zeichnet sich durch eine tiefe Frömmigkeit aus, ist dabei aber nicht ostentativ gläubig. Sissi vertritt viel eher einen stark pantheistisch geprägten Glauben, der sich in ihrer Naturverbundenheit äußert und den sie – ganz die loyale Tochter – bereits zu Beginn der Trilogie in Sissi vom „Papili“ übernimmt.²⁵⁴

²⁵⁰ Hier liegt ein indirektes Zitat eines Ausspruchs Elisabeths vor, denn die bayerische Prinzessin Elisabeth soll nach ihrer Verlobung tatsächlich ausgerufen haben: „Ich habe den Kaiser so lieb! Wenn er nur kein Kaiser wäre!“ Vgl. Hamann: Elisabeth, S. 32.

²⁵¹ Vgl. Hackl: Mythos der Elisabeth von Österreich, S. 350.

²⁵² Vgl. Seeßlen: Sissi, S. 69. Sowie: Lowry/Korte: Der Filmstar, S. 117.

²⁵³ Vgl. Karczmazzyk: Mediale Repräsentationen, S. 182–183.

²⁵⁴ Vgl. Hackl: Mythos der Elisabeth von Österreich, S. 351.

Wenn du einmal Kummer und Sorgen hast, dann geh mit offenen Augen durch den Wald. Und in jedem Baum, in jedem Strauch und in jeder Blume wird dir die Allmacht Gottes zum Bewusstsein kommen und dir Trost und Kraft schenken.

Die Trilogie ist darüber hinaus von einer christlichen Moral durchdrungen, die sich vor allem in Sissis Handeln nach dem Grundsatz der unantastbaren Menschenwürde äußert. Sie ist es, die in *DIE JUNGE KAISERIN* Franz Joseph dazu bringt, eine Amnestie für alle Verhafteten der Revolution von 1848 zu erlassen („Versöhnen kann man doch nur mit Güte!“) und die ihn zu einer Aussöhnung mit den ungarischen Rebellen bewegt. Doch nicht nur für andere Menschen hat Sissi ein großes Herz, auch ihren Tieren schenkt sie die Freiheit bzw. rettet ihnen auf den Jagden mit Herzog Max und Franz Joseph das Leben. Denn auch wenn sie ihre Frömmigkeit in den prunkvollen Schlussapotheosen und Massenszenen demonstriert, so sind es doch ihre aufopfernden, im Privaten begangenen, aber ehrlichen Versuche, die Welt ein klein wenig besser zu machen, die die Herzen der ZuschauerInnen bewegen. Nichtsdestotrotz sind diese Szenen in der Kirche am Ende des ersten und zweiten Teils und die Kirchenprozession auf dem Markusplatz in Venedig als krönender Abschluss der *SISSI*-Trilogie andererseits für die Darstellung der idealen Märchenprinzessin ebenso wichtig wie die kleinen Details: Werden hier die ZuschauerInnen ja daran erinnert, dass die Kirche nach wie vor als höchste Instanz auf Erden waltet und dass diese feierliche Zurschaustellung gerade in den 1950er Jahren ebenso wichtig ist wie die frommen Taten im Privaten. Gerade in dieser letzten Szene verstärken die Güte und Barmherzigkeit des Bischofs Sissis Gottgefälligkeit noch, wenn er ihr Verständnis dafür entgegenbringt, dass ihre Muttergefühle für kurze Zeit ihren Respekt vor der Kirche überwogen haben: „Sissis liebliche Erscheinung, ihr strahlendes Lächeln verkünden die Utopie einer besseren Welt in Gestalt eines besseren Menschen.“²⁵⁵ Die Vermenschlichung des bis dato streng militärisch auftretenden Kaisers durch die Tochter, die er auf dem Arm hält, tragen ebenso wie die weiß gekleidete, unschuldig-rein

²⁵⁵ Marschall: *Sissis Wandel*, S. 382.

wirkende, weinende Kaiserin, auf die die abschließende Kameraeinstellung zusammenschrumpft, zu dem zusammenfassenden Bild der Trilogie bei: Die gelben Blumen verweisen als Erinnerung an Osterglocken auf die christliche Erlösung; das Glockengeläut kündigt als Friedensmusik von der geheilten Welt der Filmmonarchie; die Familie ist unter dem Zeichen des christlichen Kreuzes endlich wiedervereint.²⁵⁶

Sissi zeichnet sich jedoch nicht nur durch ihr Engagement für die Schwachen und Hilfsbedürftigen aus, sondern auch in ihrem Kampf um ihr (in der Filmhandlung einziges) Kind: Ein weiteres Mythem im Sissi-Mythos ist daher das der „idealen Mutter“, die sich entgegen aller Etikette und Zwänge am Wiener Hof für ihr Kind einsetzt. Bei genauerer Betrachtung fällt auch auf, dass sie als Mutter nicht nur gibt, sondern dass sie dadurch selbst an Lebensqualität gewinnt. Wenn am Anfang des zweiten Teils *DIE JUNGE KAISERIN* noch vom Heimweh der Kaiserin berichtet wird, wird sie im Lauf der Handlung von der Mädchenrolle in die Rolle der Frau durch das Muttersein überführt, schließlich gleicht die Freude über die Schwangerschaft den Verlust der Freiheit des Kindseins aus. Als Mutter setzt sie sich allerdings nicht nur für ihr leibliches Kind ein, sondern auch symbolisch für ihre Untertanen. Sissi muss stets zwischen den beiden Rollen der Familien- und der Landesmutter vermitteln, was ihr letztlich eben nur gelingt, wenn sie ihren natürlich-kindlichen Charakter durch einen natürlich-erwachsenen ersetzt: Als empfindsame junge Frau und liebevolle Mutter spannt sie den Bogen zwischen Familie und Staat. Sissi, im Prinzip „Mutter-sein“ gefangen, hat auch keine andere Möglichkeit als ebenso mütterlich-emotional, wie sie sich für ihr Kind einsetzt, ihr Amt als Kaiserin auszufüllen, sodass das Frauenbild der liebevoll-verständnisvollen Mutter trotz der Repräsentation einer herrischen und strengen Form von Weiblichkeit in Person von Sophie am Ende der Trilogie erhalten bleibt. Nachdem sie gelernt hat, den eigenen Freiheitsdrang zugunsten ihrer Pflichten als Kaiserin hintanzustellen, entspricht Sissi ihrer weiblichen Bestimmung letztlich vollkommen, sodass sie in *SCHICKSALSAHRE EINER KAISERIN* die Krankheit um Franz Josephs, des Kindes und auch des Volkes willen opferbereit annimmt und in Venedig

²⁵⁶ Vgl. Hackl: *Mythos der Elisabeth von Österreich*, S. 344–345.

die Rollen der Familien- und Landesmutter schließlich perfekt vereinigt.²⁵⁷

Der Weg hin zu dieser gelungenen Vereinigung wurde allerdings von mehreren Konflikten geprägt, denn ihre Perfektion in der Ausfüllung ihrer Pflichten als Landesmutter erlangt Sissi in der Trilogie nicht über Nacht. Vielmehr ist es ein Reifeprozess, in dem der natürliche und der politische Körper der Kaiserin immer wieder in Konflikt miteinander geraten. Die natürliche Mutterschaft Sissis wird in der Pflege des verwaisten Rehkitzes bereits vorweggenommen, gleichzeitig agiert sie in ihrer Sorge um eine an Gicht leidende Dienerin im Sinne einer Landesmutter bereits als Prinzessin. Diese Herrschaftsform ist aber am Hof nicht (sofort) durchzusetzen, denn der Gegenpol zu „Mutter“ ist schließlich „Kaiserin“, was sich im zweiten Teil der Trilogie nur zu gut zeigt: Indem sich Sissi nach der Verlegung des Kinderzimmers in einer illegitimen Rebellion, was in der Reaktion des Vaters ersichtlich wird, nach Possenhofen absetzt, wird der scheinbar unüberwindbare Konflikt zwischen den Pflichten weiblicher Repräsentation und weiblicher Natur deutlich. Erst mit der Krönung zur Königin von Ungarn wird die höhere Vereinigung von Mutterschaft und Königtum möglich. Die Übernahme der einen Rolle schließt die Erfüllung der anderen schließlich nicht aus, hier zeigt sich das Paradebeispiel der Verkörperung politischer Mutterschaft.²⁵⁸ Doch auch im kaiserlichen Alltag fernab der politischen Repräsentation hat Sissi immer wieder mit diesem Konflikt zu kämpfen. Der eiserne Glaube an Pflichterfüllung, dem sich ihr Ehemann verschrieben hat und den Sissi als ideale Gattin (beinahe) widerspruchsfrei annimmt, kollidiert des Öfteren mit ihrer angeborenen Freiheitsliebe, was zur Folge hat, dass sie in ihrer Rolle als Kaiserin traditionelle und feministische Elemente vereint. Zwar ist das Ziel der Trilogie, Sissis „Mission“ (DIE JUNGE KAISERIN) von Anfang an klar – die Abdankung der Frauenherrschaft, um die patriarchalische Ordnung wiederherzustellen –, doch zeigt sich gleichzeitig, dass Sissis wiederholtes eigenmächtiges Handeln in politisch kritischen Situationen, beispielsweise der Besuch beim Grafen Batthany oder die pflichtvergessene Begrüßung der Tochter auf dem Markusplatz, oftmals wirkungsvoller ist als die militärisch strenge Haltung Franz Josefs. Sissi

²⁵⁷ Vgl. Karczmazyk: *Mediale Repräsentationen*, S. 185–187.

²⁵⁸ Vgl. Breger: *Szenarien kopfloser Herrschaft*, S. 180–181.

ist zwar, wie sie in *DIE JUNGE KAISERIN* selbst zugibt, eine „perfekte kleine Hausfrau“ – und entspricht damit dem Idealbild einer Frau in den 1950er Jahren – aber es ist trotzdem die politische Tätigkeit, durch die Sissi besondere Anerkennung zuteilwird. Als glänzende Diplomatin behebt sie scheinbar unüberwindliche Konflikte und etabliert sich schließlich als proto-feministische Herrscherin, die mit ihrem Charme mehr erreicht als ihr Ehemann mit politischer Repression.²⁵⁹ Das Mythem der volksnahen Herrscherin wird somit wiederum auf Elisabeth von Österreich projiziert, die die Öffentlichkeit als solche sehen wollte. Doch waren diese überschriebenen Mytheme des Familiensinns und der Volksnähe lediglich Retusche für die vielen Irritationen, die die Kaiserin in ihrer Auflehnung gegen ihr Rollenbild hinterlassen hat. Diese in Sissi skizzierten Mytheme kaschieren nun den tiefen Bruch, der Elisabeth von ihrem Volk trennte und zeichnen das Bild einer volksnahen Kaiserin, die sich eher dem Volk als Macht und Prunk verschreibt und die es so nie gegeben hat. Franz Josephs Geschenk des Edelweißes auf der Bergwanderung in *DIE JUNGE KAISERIN* kann also noch als etwas anderes denn als Liebesbeweis innerhalb der Märchenhandlung gesehen werden: Das Edelweiß wird hier als Kaiserblume der Monarchie vielmehr zum Heimatsymbol der Alpenrepublik und bestätigt Sissis Auserwähltheit, die dem österreichisch-ungarischen Volk bessere Zeiten bringt.²⁶⁰ Interessant an Sissis Image als volksnahe Kaiserin ist auch, dass sich das Mythem der Volksnähe vielmehr in Prinzessin Sissi denn in Kaiserin Sissi widerspiegelt, schließlich kommt sie als Kaiserin nur äußerst selten in die Nähe des einfachen Volkes. Lediglich in Erzählungen wie in *DIE JUNGE KAISERIN* („Das hab ich in einem Geschäft am Kohlmarkt entdeckt. [...] Ich wär’ beinahe nicht mehr nach Haus’ gekommen. Du, die Wiener sind schon sehr nett. Die haben mir vor Freude das Kleid zerfetzt.“) oder unerwünschterweise (beispielsweise im Kontakt zur Zigeunergruppe zu Beginn von *SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN*) trifft sie auf ihre UntertanInnen. Es zeigt sich vielmehr, dass die bewunderungswürdige Volksnähe der Kaiserin maßgeblich hervorgerufen wird durch den Umgang mit dem historisch nicht belegten Oberst Böckl, der sich im Verlauf der Trilogie und durch die zunehmende

²⁵⁹ Vgl. Ascheid: Mädchen und Märchen, S. 193–194.

²⁶⁰ Vgl. Becker: Die Braut Europas, S. 24.

körperliche und geistige Nähe zur Kaiserin vom Militaristen zum verliebten Beschützer und schließlich zum weltgewandten Dandy wandelt, der nichts Soldatisches mehr an sich hat, sondern sich wahllos in schöne Frauen verliebt. Es wird demnach suggeriert, dass allein die Nähe zu Sissi pazifistisch und friedensbringend wirkt, denn Sissi als volksnahe Herrscherin, die als gutgläubige Frau die Menschen prinzipiell liebt, soll explizit keine Repräsentantin von Gewalt sein. Neben Franz Joseph, der ja bereits die Fiktion gewaltfreier Herrschaft verkörpert, indem er Hinrichtungen überdenkt, stellt Sissi eine noch harmlosere Figur dar, die die kaiserliche Gewalt abermals verschiebt: Hier dient die Jagdszene, in der sie Franz Josephs Schuss mithilfe eines vorgetäuschten Niesens verhindert, als passendes Beispiel, schließlich wirkt es zunächst wie ein Aufschub, stellt sich letztlich aber doch als Aufhebung der kaiserlichen Gewalt heraus – „Den Hirschen hat er nie mehr gesehen“, erzählt Herzog Max Sissi in *DIE JUNGE KAISERIN*.²⁶¹ Die positive Imagination einer gewaltfreien und harmonischen Regierung ist daher vor allem an die Figur Sissi gebunden. Indem die Stelle der liebevollen Herrscherin mit der jungen Frau besetzt wird, entsteht das Imaginationsangebot der friedlichen Vermittlung zwischen unterschiedlichen Ethnien.²⁶²

Abgesehen von dieser Episode weiblichen Widerstands gegen den männlichen Willen findet sich allerdings kaum eine Begebenheit, in der Sissi sich (ernsthaft) gegen Franz Joseph zur Wehr setzt, ausgenommen es handelt sich um eine Tat zu seinem eigenen Wohl, dem seines Kindes oder Landes. Sissi ist ihrem Gatten in untertäniger Liebe treu, zärtlich und opferbereit ergeben; auf sie kann problemlos das Mythem der idealen Herrschergattin übertragen werden, die ihr eigenes Leid hintanstellt, ausgenommen der Durchsetzung ihrer natürlichen Mutterschaft, die ihrem weiblichen Wesen eingeschrieben ist. Als ideale Ehefrau zeichnet sie sich durch Jungfräulichkeit und Sittsamkeit, die Fähigkeit zur baldigen Schwangerschaft und ihre Hingabe zu Hausfrauentätigkeiten aus. Im konfliktreichen dritten Teil fasst Franz Joseph diese Eigenschaften in einem einzigen Satz zusammen: „Sie ist das reinste und charaktervollste Geschöpf, das ich kenne.“ Ihre symbolpolitische Bedeutung als Kaiserin

²⁶¹ Vgl. Breger: Szenarien kopfloser Herrschaft, S. 174.

²⁶² Vgl. Karczarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 173.

erfüllt sie darüber hinaus beeindruckend, gerade weil sie keinerlei politische Ambitionen auf dem Gebiet der männlich determinierten Politik hegt. Sie stärkt dem Kaiser den Rücken und verhindert in seinem Interesse Affronts gegen Ungarn und Italien, lässt aber stets keinen Zweifel an ihrem Wunsch nach mehr Familienleben und weniger politischen Pflichten.²⁶³ Als Frauenideal nimmt Sissi sich das klassische, kleinbürgerliche Familienmodell zum Vorbild und emanzipiert sich zwar von den Restriktionen der Schwiegermutter, aber nicht vom männlichen Einfluss oder vom Ideal der patriarchalisch geordneten Kleinfamilie. Sie schafft durch die Verkörperung traditioneller weiblicher Attribute wie Güte und Empathie vielmehr ein klassisches Weiblichkeitsideal und überträgt diese Eigenschaften auf Franz Joseph als Herrscher. Mit ihrem Charme als Kaiserin und ihrer Unterwürfigkeit als Ehefrau bietet sie ihrem Mann eine bessere Führung des Reiches an, die nach filmischer Logik auf Harmonie und Versöhnung ausgerichtet ist. So gelingt es auch, dass der Staat in der Retrospektive als große Familie gedacht wird, der als Ort der Geborgenheit und Versöhnung und somit als Gegenmodell zur NS-Diktatur eine imaginäre Alternative bietet. Nicht nur die politische Herrschaft beruht auf Konsens statt auf Gehorsam, sondern auch die Ehe zwischen Sissi und Franz Joseph stützt sich auf Gleichberechtigung statt auf Ungleichheit zugunsten einer machtorientierten, kontrollierenden Weiblichkeit, verkörpert durch Sophie. Sissis freiwilliger Rückzug aus politischen Entscheidungsprozessen, was die eheliche Ordnung infolge der ungarischen Spannungen in *DIE JUNGE KAISERIN* kurzzeitig gefährdet, und ihr leidenschaftlicher Einsatz für ihre Mutterrechte und -pflichten ist daher unbedingt nötig, um ein traditionelles, zeitgenössisches Frauenbild hervorzu- bringen. Ihre Aufgabe als schöne, mütterliche Kaiserin, die den doppelten Körper der Mutterschaft so perfekt vereinigt, ist es daher, lediglich durch Schönheit und Liebe Einfluss zu nehmen und sich den Wünschen ihres Mannes freudig zu beugen.²⁶⁴

Die insgesamt sieben, auf den obigen Seiten diskutierten, unterschiedlichen Mytheme beeinflussen den Sisi-Mythos nachhaltig und ergänzen das bereits zuvor vorhandene Mytheminventar: Wo Elisabeth in den

²⁶³ Vgl. Hackl: *Mythos der Elisabeth von Österreich*, S. 352.

²⁶⁴ Vgl. Karczmarzyk: *Mediale Repräsentationen*, S. 174–177.

1920er und 1930er Jahren überwiegend als gute Landesmutter bzw. leidende Fürstin dargestellt wurde,²⁶⁵ wird in dieser Trilogie nun ein reizendes Mädchen präsentiert, dessen Zukunft glücksverheißend ist und die als Hoffnungsträgerin und „Seele der zukünftigen Gesellschaft“²⁶⁶ das Versprechen auf die Kraft einer neuen Generation nach dem Trauma des Dritten Reiches leistet. Dabei hat Sissi als Typus des engelsgleichen Mädchens die Funktion der Auslöserin einer friedlichen Revolution innerhalb des Familienkreises, was den Eindruck erweckt, dass die Trilogie letztlich nichts anderes als eine zelebrierte Familiengeschichte darstellt.²⁶⁷ Diese These bestätigen auch die mythisierenden Konzepte, die der Trilogie zugrunde liegen: Tragische Biografeme werden bewusst ausgeklammert und Elisabeths Leben wird chronologisch neu geordnet. Es wird eine heile, stabile Ordnung heraufbeschworen, in der die Konflikte immer lösbar erscheinen. Man kann daher annehmen, dass das Kaiserpaar auch aus diesem Grund im Film nur eine Tochter hat – und mit diesem einen Kind entspricht das Paar dem Ideal der Kleinfamilie – und Kronprinz Rudolf weder erwähnt geschweige denn geboren wird. Mit seinem Erscheinen in der filmischen Heile-Welt-Struktur würde Sissis Mutterglück im Vorfeld getrübt werden, da dies Erinnerungen an die Mayerling-Affäre wachrufen würde, die in den 1920er und 1930er Jahren bereits mehrfach in Filmen thematisiert wurde und im historischen Bewusstsein nach dem Zweiten Weltkrieg nach wie vor verankert ist.²⁶⁸ Das hat zur Folge, dass die historische Wahrheit dem Illusionskino geopfert wird, wobei letztlich ein von

²⁶⁵ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 77: In der Weimarer Republik tendieren die Produktionen zu Inszenierungen Elisabeths zum einen als Opfer des Habsburger Hofes, zum anderen als Fürsprecherin und Stellvertreterin des leidenden Volkes, um Kritik an der ehemaligen österreichischen Regierung zu üben.

²⁶⁶ Claudia Lenssen: Die Sissi-Trilogie 1955, 1956, 1957. In: Rainer Rother (Hg.): *Mythen der Nationen. Völker im Film*. München, Berlin 1998, S. 312–316, hier S. 314. Im Folgenden zitiert als: Lenssen: Sissi-Trilogie, mit Seitenangabe.

²⁶⁷ Vgl. Lenssen: Sissi-Trilogie, S. 315–316.

²⁶⁸ Vgl. Karczmarzyk: Sissi, S. 97. Beispiele für Filme, in denen die Mayerling-Affäre thematisiert wurde, wären *DAS SCHICKSAL DERER VON HABSURG* (D 1928, R: Rolf Raffé) oder *MAYERLING* (F 1936, R: Anatole Litvak). Weiterhin existierten zwei Stummfilme, von denen keine Filmkopien mehr zugänglich sind, die sich aber mit der Affäre Mayerling beschäftigt haben sollen: *MAYERLING* (D 1919, R: Rolf Randolph), der von der Zensur verboten wurde, sowie der auf weiten Teilen des verbotenen Mayerling-Filmes fußende Stummfilm *LEIBFIAKER BRATFISCH*, auch bekannt unter den Titeln *DAS GEHEIMNIS VON MAYERLING* und *DIE*

Ernst Marischka entworfener Vierklang von Mutterschaft, Familienzusammenhalt, Kirchentreue und politischem Frieden entsteht. Der phänomenale Kassenschlager *SISSI*, der allein bei der Erstaufführung in den deutschen Kinos mehr als 6,5 Mio. ZuschauerInnen vor den Leinwänden versammelte, versetzte nach und nach ganz Europa in ein *SISSI*-Fieber, das den leidgeprüften Menschen zwar Genuss verschaffte, als Nebenwirkung jedoch die Verwechslung von Realität und Film mit sich brachte.²⁶⁹ Die Sehnsucht nach Frieden wurde auf Elisabeth übertragen, sodass sie als Vehikel für eine friedlich imaginierte Vergangenheit und als Symbol des Wiederaufbaus und harmonischen Neubeginns fungierte: „Der Film beschwor eine Vergangenheit, um mit einer als problematisch empfundenen Gegenwart zu versöhnen.“²⁷⁰ *SISSI* wird als Antidepressivum eingesetzt, wobei die Heimatgefühle, die der Film auslöst, den erlittenen Verlust lindern sollen. Gleichzeitig steht die Sissi-Figur im Spannungsfeld eines sich demokratisierenden Denkens. Unterschiedliche Fragen nach nationaler Identität, der Aushandlung neuer Geschlechterrollen sowie dem Stellenwert von Staat und Familie werden in der Trilogie verhandelt. Sissi als Trägerin der Sehnsucht nach Frieden muss daher zwangsläufig verschiedene Mytheme repräsentieren, damit sich die Widersprüchlichkeiten der Entstehungszeit der Filme in ihr widerspiegeln. Die Stellung der Frau innerhalb der Familie und Gesellschaft wird neu verhandelt, sodass Sissi als proto-feministische Herrscherin dem aufkommenden Zeitgeist letztlich genauso entsprach wie dem traditionellen, konservativen Frauenbild, geprägt von Werten wie Mütterlichkeit und Opferbereitschaft.²⁷¹

Untrennbar mit dem Image Kaiserin Elisabeths von Österreich und damit dem Sisi-Mythos verbunden ist jedoch neben den unterschiedlichen

TRAGÖDIE EINES PRINZEN (D 1925, R: Hans Otto Löwenstein). Vgl. Kaiserin Elisabeth – Elisabeth im Film. In: https://www.sissi.de/historisch/elisabeth_film_01.php (aufgerufen am 22.12.2017).

²⁶⁹ Vgl. Michael Töteberg: Romy Schneider. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 40–41: *SISSI - DIE JUNGE KAISERIN* wurde als österreichischer Beitrag 1957 bei den Filmfestspielen in Cannes präsentiert und erlangte so auch im Ausland Popularität. Im Folgenden zitiert als Töteberg: Romy Schneider, mit Seitenangabe.

²⁷⁰ Ebd., S. 43.

²⁷¹ Vgl. Karczmazyk: Mediale Repräsentationen, S. 150–151.

Mythen, die im Laufe der Zeit den Mythos erweiterten und wandlungsfähig machten, vor allem Romy Schneider, die sich als Inbegriff des unschuldig-jungen Mädchens den idealisierenden Vorstellungen ihrer Eltern zu fügen und daher bestens ins Milieu des sittenstrengen Katholizismus zu passen scheint.²⁷² Als deutsches Fräuleinwunder ist Romy Schneider in ihrer Verkörperung von Unschuld, Reinheit und Jugendlichkeit die Antwort auf den Sittenverfall in Europa. Als ‚Anti-Bardot‘ nimmt sie in der Rolle als Märchenkaiserin eine führende Funktion beim moralischen Wiederaufbau des deutschen Staatswesens ein, die als historische Märchenfigur trotzdem ein zeitgenössisches Lebensgefühl verkörpert.²⁷³ So bleibt die Mehrheit der Jugendlichen der 1950er Jahre weitgehend innerhalb der Grenzen der traditionellen Verhaltens- und Moralvorstellungen und findet damit in Romy Schneider die perfekte Identifikationsfigur.²⁷⁴ Dabei wird Schneider vom Publikum fälschlicherweise mit ihrer Rolle der Märchenkaiserin gleichgesetzt und so zur Schlüsselfigur des deutschen Kinos erhoben, da sie in äußerer und innerer Erscheinung dem Wunschbild der ehemaligen bayerischen Herzogin entsprach. In diesen Jahren der Neuorientierung und des Wiederaufbaus wird Sissis Wirkung zu Romys Wirkung,²⁷⁵ deren mädchenhafte Süßlichkeit und Melancholie wird mit der Reinheit, Frische und Herzlichkeit Sissis gleichgesetzt.²⁷⁶ Von der Presse wird „Sissi“ als Synonym für Romy Schneider verwendet, die Schauspielerinnen wird nun sogar als natürliche Nachfolgerin der historischen Person angesehen: Es wird versucht, die beiden Personen bzw. Figuren Romy und Sissi im Zeichen königlicher Natur zu einer einzigen zu verschmelzen und so werden Sexualität und Unschuld auch in Bezug auf Romy zum nationalen Thema und zur Streiffrage.²⁷⁷ Darüber hinaus färbt Romy Schneiders Ausstrahlung nicht nur auf den Sisi-Mythos ab, auch umgekehrt erhält Schneider königliche

²⁷² Vgl. Götze: *Moderne Mythen*, S. 117.

²⁷³ Vgl. Günter Krenn: *Romy Schneider. Die Biographie*. Berlin 2008, S. 138.

²⁷⁴ Vgl. Lowry/Korte: *Der Filmstar*, S. 117–118.

²⁷⁵ Vgl. Töteberg: *Romy Schneider*, S. 45.

²⁷⁶ Vgl. Marschall: *Sissis Wandel*, S. 372–374.

²⁷⁷ Vgl. Breger: *Szenarien kopfloser Herrschaft*, S. 189.

Züge: Als „Kronprinzessin des deutschen Films“²⁷⁸ ist es in der Imaginäre der Moderne nur ihr als Star möglich, den Platz der Kaiserin zeitgemäß auszufüllen. Wesentlichen Einfluss auf ihr geradezu königliches Ansehen hat dabei wie bereits zu Lebzeiten der historischen Elisabeth von Österreich die fotografische Aufnahme, die in der Lage ist, die Schönheit der Portraitierten einzufangen und zu verewigen, auf dass dieselbe noch Jahre später als Herrschaftsinsignie angesehen und nachgewiesen werden kann:

Die Staraufnahme, die die Abgebildete aus der Zeit des natürlichen Verfalls herausholt und phantasmatisch unsterblich macht, verwandelt sie in ein höheres übernatürliches Wesen.²⁷⁹

Denn nicht nur die Autorität der Schauspielerin, auch die der historischen Kaiserin folgt diesem Skript, das eine Anleitung zur Herstellung königlicher Autorität bietet. Die Fotografie wird zunächst noch als ein, ihren natürlichen Herrschaftsposen angemessenes Medium angesehen, doch im Verlauf der Zeit und „im Gegensatz zum gemalten Herrschaftsbildnis, das ‚Souveränität‘ poetisch zu garantieren hatte, drohte das Foto die ‚Verletzlichkeit‘ des vergänglichen Leibes abzubilden.“²⁸⁰ Die Kaiserin musste von der Bildfläche wortwörtlich verschwinden, um dem Image als schönste Kaiserin Europas nach wie vor entsprechen zu können. Diese Weigerung, die Pflichten einer Kaiserin in der Öffentlichkeit weiterhin auszufüllen, machte sich wenige Jahre nach dem Erscheinen des letzten *SISSI*-Films auch Romy Schneider zunutze, die als Remythologisierung Sissis das Idealbild einer jungen Frau darstellte, mit dem zum Wohl der Selbstverwirklichung jedoch gebrochen werden musste.²⁸¹ Doch obwohl Romy Schneider selbst zeitlebens unter dem *SISSI*-Image gelitten hatte, übernahm sie die Kaiserin als unbewusste Identifikationsfigur und zog

²⁷⁸ Pressebezeichnung von Romy Schneider in den 1950er Jahren zit. n. Alexis Schwarzenbach: Die imaginäre Königin als Heilige und Hure. Wahrnehmungen von Grace Kelly und Romy Schneider. In: Regina Schulte (Hg.): Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt. Unter Mitwirkung von Pernille Arenfeldt, Martin Kohlrausch u. Xenia von Tippelskirch. Frankfurt/M. 2002 (Campus Historische Studien; Bd. 31), S. 308–318, hier S. 311.

²⁷⁹ Breger: Szenarien kopfloser Herrschaft, S. 191.

²⁸⁰ Ebd., S. 192.

²⁸¹ Vgl. Bathrick: *Sissi Trilogy*, S. 354.

sie als problembeladene Projektionsfläche für ihr eigenes Leben heran.²⁸² So setzten nach 1957 Ressentiments in Deutschland ein, als sich Schneider gegen das Image der kindlich-charmanten Kaiserin wehrte. Die Lösung vom Sissi-Image zog schließlich immer neue und komplexere Verstrickungen zwischen Arbeit und Leben, schauspielerischer Selbstfindung und privatem Unglück nach sich, sodass die Schauspielerin als paradoxes Folgekapitel ihrer Sissi-Episode zugunsten eines differenzierten und modernen Spiels mit dem beliebten Rollenbild bricht.²⁸³ Das übermächtige „Primärimage der jungfräulichen Unschuld“²⁸⁴ erdrückte Romy Schneider und bestimmt auch heute noch (verfälschend) sowohl das Bild der Kaiserin als auch das der Schauspielerin. Ein weiterer Bestandteil des Mythos um Elisabeth von Österreich – und damit gleichzeitig ein Bestandteil des Romy-Schneider-Mythos – ist daher die Gleichsetzung von Rolle und Person, was in Schneiders Fall gleich zu Beginn ihrer Karriere erfolgte. Romys Image wird als unschuldig, natürlich und liebenswürdig inszeniert und ähnelt damit auf frappierende Weise der Figur, die Romy in Sissi darstellt, was schließlich Auswirkungen auf die Projektion auf die Privatperson hat. Dabei wird die Herstellung des künstlichen Images nach königlicher Vorlage von aufwendigen Werbekampagnen begleitet, welche zur Gleichsetzung Romys mit Sissi beitragen.²⁸⁵ Anhand dieses Beispiels kann daher festgestellt werden, dass der Film als per se mythischer Ort die königlichen, wenn nicht sogar göttlichen Autoritäten der Gegenwart hervorbringt, ist es schließlich das Phänomen des Starimages, das dem Phänomen des historischen Mythos frappierend ähnelt. Als natürliche Nachfolgerin Elisabeths von Österreich alias Sissi wird nun Romy Schneider zur königlichen Autorität erhoben, deren Verhalten und Charakter sich so nah wie möglich an die (imaginierte) Ausstrahlung ihrer „Urahnin“ Sissi anzunähern hatte, bestenfalls sollten beide Personen miteinander verschmelzen. So unterliegen sowohl Romy Schneider als auch Sissi ähnlichen Funktionalisierungen, beide werden von ihrer Zeit als „Hoffnungsträgerinnen“ und „Märchenprinzessinnen“

²⁸² Vgl. Götze: *Moderne Mythen*, S. 137. Sh. hierzu auch: Burkhard Plemper: *Kaiserin Sisi, Romy Schneider: Vergöttert und verkannt. Biographien des 20. Jahrhunderts*. München 2004.

²⁸³ Vgl. Lenssen: *Die Sissi-Trilogie*, S. 313.

²⁸⁴ Lowry/Korte: *Der Filmstar*, S. 109.

²⁸⁵ Vgl. Seeghers: *Romy Schneider*, S. 334.

vereinnahmt.²⁸⁶ Die Grenzen zwischen den drei Figuren Elisabeth von Österreich, Sissi und Romy Schneider beginnen bei näherer Betrachtung daher zunehmend zu verschwimmen. Während die Parallelen zwischen Elisabeth und Romy geradezu ins Auge stechen, bleibt die Figur der Sissi auf der anderen Seite allein zurück. Elisabeth und Romy fliehen beide vor einem Image, das sie gar nicht bzw. nicht länger ertragen können – in Elisabeths Fall ist es die Flucht vor den an sie herangetragenen Pflichten als Kaiserin, in Romys Fall ist es die Flucht vor dem unerträglichen Sissi-Image. Beide zerbrechen an der Kleingeistigkeit der Heimat: Elisabeth flüchtet sich in Parallelwelten und Gedichte, Romy streift das Stereotyp der jungfräulichen Prinzessin ab und kämpft in Paris um Anerkennung als Schauspielerin. Romy Schneider und Elisabeth von Österreich auf der einen, Sissi auf der anderen Seite verkörpern daher die zwei Seiten der österreichischen und deutschen Identität der 1950er Jahre. Die einen werden durch ihre bewusste Weigerung, nicht die Wegweiserinnen einer neuen Zeit zu sein, es gerade durch diesen ambivalenten Charakter, die andere dagegen wird zum Friedenssymbol einer tragischen und noch lange nicht überwundenen Vergangenheit und zum Vorbild einer aus christlich-konservativer Perspektive idealen Weiblichkeit.²⁸⁷ Die Grenzen zwischen den drei Figuren verzerren sich, bis es den ZuschauerInnen unmöglich ist, diese voneinander abzugrenzen. Es ist fraglich, wo das Image der jungen Elisabeth aufhört und das von Romy Schneider beginnt, inwieweit Sissi als historische Figur oder als Charakter in einem Märchen bewertet werden kann, inwiefern Sissi bzw. Elisabeth von Österreich als tragische Mater dolorosa, tyrannische Narzisstin, frühe Feministin, introvertierte Dichterin oder magersüchtige Sportlerin gelten kann – das Image der Kaiserin Elisabeth wird zweifellos immer wieder upgedatet. Eine Schlüsselrolle in diesem Prozess der Anpassung des Mythos an den jeweiligen Zeitgeist nimmt seit der Vereinnahmung Romy Schneiders auch die Schauspielerin ein.²⁸⁸ Denn nicht nur Romys Leben wurde von der Rolle der Sissi determiniert, auch das Ansehen und die Rezeption des Sisi-Mythos sind bis heute untrennbar mit der Ausstrahlung Romy Schneiders verbunden: Beide Figuren drücken dem Leben und Wirken

²⁸⁶ Vgl. Karczmazyk: *Mediale Repräsentationen*, S. 25.

²⁸⁷ Vgl. Beckermann: *Elisabeth – Sissi – Romy Schneider*, S. 313–317.

²⁸⁸ Vgl. Wauchope: *Sissi revisited*, S. 182.

der jeweils anderen ihren Stempel auf, bis die Grenzen zwischen realer Person, fiktiver Figur und mythischer Gestalt verschwimmen und Romy Schneider, Sissi und Elisabeth von Österreich zu einer einzigen Traumfrau jedweden Zeitalters verschmelzen.

Inwieweit nun die Sissi-Trilogie auf den Mythos Elisabeths von Österreich Einfluss genommen hat, soll auf den folgenden wenigen Seiten zusammenfassend diskutiert werden. Unzweifelhaft kann allein anhand der Fülle an Forschungs- und Populärliteratur, die im Laufe der Jahrzehnte verfasst wurden, festgestellt werden, dass die Trilogie, die von allen Medien, die Elisabeth von Österreich thematisiert haben, die breiteste Rezeption erfahren hat. Für den Mythos selbst war die Trilogie wenn auch nicht wegweisend – denn Tendenzen, Elisabeth als Märchenprinzessin darzustellen, lassen sich bereits in den 1930er Jahren herauslesen – doch unzweifelhaft prägend, was aufgrund des enormen zeitlichen Umfangs der Trilogie und der gleichzeitigen starken Fokussierung auf die Protagonistin festgestellt werden kann. An dem Konstruktionsprozess dieses modernen Märchens, in dem Elisabeth seit den 1930er Jahren und dem Einsetzen der sentimentalisierten und romantisierenden Tendenzen der österreichischen Filmpolitik die beliebte Hauptrolle zukommt, hat die Sissi-Trilogie demnach entscheidenden Anteil.²⁸⁹ Doch die Sissi-Filme tragen nicht nur zur bevorzugten Inszenierung Elisabeths als Märchenprinzessin, sondern auch zu einer idealisierten Vision Österreichs bei, in der schöne Landschaften mit einer prunkvollen und glorreichen Vergangenheit kombiniert werden, um der Welt eine moderne, junge und zeitgemäße Nation zu präsentieren.²⁹⁰ Es zeigt sich, dass der Mythos genutzt wird, um Filme zu produzieren, die ursprünglich als traditionelle Sentimentalisierungen gedacht waren, nun vom Staat jedoch in den Rang historischer Wahrheit erhoben werden: Die Produktion der Trilogie wird vielmehr zur Staatsangelegenheit erklärt, die sich aufgrund der von staatlicher und kirchlicher Seite beigesteuerten Unterstützung letztlich als Werbung für Österreich entpuppt, was schließlich dazu führt, dass sich der österreichische Staat selbst mit diesem inszenierten Traumbild identifiziert.²⁹¹

²⁸⁹ Vgl. Becker: *Die Braut Europas*, S. 515.

²⁹⁰ Vgl. Wauchoppe: *Sissi revisited*, S. 173.

²⁹¹ Vgl. Seeßlen: *Sissi*, S. 68.

Dieses Traumbild zeichnet sich maßgeblich durch eine harmonische Ästhetik aus: traumhafte Landschaften, schillernde Farben, glückliche Menschen und nicht zuletzt die schöne Protagonistin lassen Österreich als glanzvolles, glücksversprechendes Land erstrahlen. Als schönste Herrscherin Europas galt Elisabeth von Österreich bereits zeit ihres Lebens. Als konstitutives Element im Elisabeth-Mythos ist Schönheit daher ein Mythem, das innerhalb des Mythos nicht verhandelbar ist und welches jede Elisabeth-Figur in sich tragen muss – darüber hinaus ist Schönheit jedoch auch das Phänomen des Filmstars des frühen Kinos und infolgedessen unabdingbar für eine Filmkarriere. Die historische Figur ist für eine filmische Mythisierung deshalb geradezu prädestiniert. Diesen Umstand macht sich die Trilogie geschickt zunutze, indem sie das bereits bestehende Narrativ der Schönheit, das ein Mythem ohne direkte Politisierung ist, aufgreift und ihr mit der jugendlichen Romy Schneider ein auswechselbares Gesicht gibt, auf das sich die Kaiserin problemlos übertragen lässt.²⁹²

Neben der Schönheit zeichnet sich Sissi jedoch auch durch sieben weitere Mytheme aus, die bereits eingehend diskutiert worden sind: In ihrer Darstellung Sissis als freiheitsliebender Wildfang, loyale Tochter, Kind ihrer Heimat, Inbegriff zeitgemäßer Gottesfürchtigkeit, ideale Herrschergattin, liebende Mutter und aufopfernde Landesmutter trifft die Trilogie den Nerv der Entstehungszeit und prägt das Bild der Märchenkaiserin bis heute. Die Botschaft jedes SISSI-Films ist dabei stets, dass alle Tragödien durch eine Sammlung wahrer, einfacher Tugenden gelöst werden können und im Hinblick auf Sissi als Ehefrau und Mutter sind diese Mutterschaft und die Fähigkeit zur Empathie und Liebe.²⁹³ Ein interessanter Aspekt bei der Mythisierung Elisabeths ist bei näherer Betrachtung die Fähigkeit zur Mythisierung durch Negativgewinn, indem die Vernachlässigung der Repräsentationspflicht als positiv dargestellt wird und der Bruch mit der Konvention als zustimmend inszeniert wird. Der Kampf gegen die Zwänge des Wiener Hofes ist nichts Schlechtes mehr, sondern bringt im Gegenteil verkrustete Strukturen ins Wanken und unmöglich geglaubte Ereignisse, wie die Versöhnung zwischen Österreich und Ungarn bzw. Italien, mit sich. So wird jede Mitschuld Elisabeths am Zerfall

²⁹² Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 50–51.

²⁹³ Vgl. Schraut: Popular Representations, S. 167.

des Reiches filmisch in ihr Gegenteil verkehrt, sodass es vielmehr ihrem Liebreiz zu verdanken ist, dass das morsche Reich nicht schon viel früher zerfiel.²⁹⁴ Durch die Vernachlässigung der Repräsentationspflichten bzw. der Wunsch danach gelingt die Überhöhung von Sissis Innerlichkeit, die als Antagonistin zum Hof in die Rolle der ‚doppelten Opferschaft‘ gedrängt wird und so zur Sympathieträgerin für Bürgerliche wird. Schließlich bilden Privatheit und Innerlichkeit auch in den 1950er Jahren noch wichtige Werte der bürgerlichen Matrix, sodass die Abneigung gegen das Außen als Folge der positiv gewerteten Innerlichkeit gesehen werden kann. Die Folge ist die Verbürgerlichung Elisabeths, der sie gerade die Prädestinierung zur Landesmutter und Ehefrau verdankt. In der Sissi-Trilogie gelingt diese Unterscheidung in „Innen“ und „Außen“ durch die Aufteilung der Figur in „Sissi“ und „Kaiserin“. In ihrer Berufung zur idealen Weiblichkeit gelingt es schließlich, beide Charakterbilder zu vereinen, obwohl oder gerade weil Elisabeth dem Amt der Kaiserin nicht in traditioneller Weise entsprochen hat. In der Trilogie wird dieser vermeintlich kritische Umstand umgedeutet hin zu einer Neudefinition des veralteten Amtes, das Sissi selbst mittels ihrer empathischen Menschlichkeit für sich einzunehmen weiß.²⁹⁵ Sissi als pazifistische Kämpferin gegen etablierte, festgefahrene Systeme gelingt es so, eine Identifikationsfigur für Angehörige der Mittel- und Unterschicht zu werden. Sie wird als Kritikerin in den eigenen Reihen dargestellt und hat unter dem Unverständnis einer stets vage bleibenden, aber antagonistischen Gruppe zu leiden, was Sissi zur selbstbewussten Rebellin und gleichzeitig zum Opfer ihrer Umwelt werden lässt. Dem immer wiederkehrenden Mythem der Rebellin hat sich die Trilogie zwar nicht als erste angenommen, doch aufgrund der breiten Rezeption erweist sich die Trilogie auch in diesem Punkt als wegweisend und symptomatisch.²⁹⁶

Durch diese Inszenierung als Rebellin und Opfer machtpolitischer Intrigen gelingt es den Filmen aber gleichzeitig, die Kaiserin zu sakralisieren und in die Überzeitlichkeit zu versetzen. Als Symbol des Friedens und der emotionalen Instanz in einer militärisch geprägten und von der kalten Vernunft kontrollierten Habsburgermonarchie bewegt sich Sissi

²⁹⁴ Vgl. Beckermann: Elisabeth – Sissi – Romy Schneider, S. 308.

²⁹⁵ Vgl. Karczmazzyk: Mediale Repräsentationen, S. 35–39.

²⁹⁶ Vgl. Schraut: Popular Representations, S. 163.

dabei in der Tradition der christlichen Heilslehre, deren Bestimmung letztlich die Völkervereinigung ist. Es wird eine multiethnische Utopie inszeniert, die als Sehnsuchtsort im Gegensatz zu dem in der Realität der Entstehungszeit auseinanderbrechenden Staat in Besatzungszonen angesehen werden kann. Sissis Funktion als Erlöserin Ungarns geht mit eben dieser Sakralisierung einher, deren Einfluss mystifiziert und als schicksalhaft dargestellt wird. So sagt sie selbst von sich in DIE JUNGE KAISERIN: „Ich weiß nicht wieso, aber ich fühle mich zu dem ungarischen Land, obwohl ich es gar nicht kenne, so hingezogen wie zu keinem anderen.“ Und auch Herzog Max hat Sissis heilsbringende Wirkung im zweiten Teil der Trilogie bereits früh erkannt: „Ich glaub’, das ist alles Schicksal, [...] dass unsere Sissi Kaiserin geworden ist. Umsonst geschieht nichts auf dieser Welt. Wahrscheinlich hat sie irgendeine Mission zu erfüllen.“ Diese Zitate korrespondieren mit einem zeitkontextuellen Bedürfnis nach einem Grenzen überwindenden Frieden und inszenieren Sissi als Gegenangebot zum nationalsozialistischen Ideologem der ethnischen Hierarchisierung, um sie schließlich an die Spitze einer friedlichen europäischen Utopie zu stellen.²⁹⁷ Darüber hinaus läutet die SISSI-Trilogie nicht nur die positive Reimagination eines Miteinanders unterschiedlicher europäischer Völker ein, sondern auch eine neue Phase in der Mythisierung Elisabeths. Die Mytheme „Liebesheirat“ und „Märchenprinzessin“ sind nun die alles entscheidenden Mythoselemente und bestimmen die Sichtweise auf den Mythos um die österreichische Kaiserin. Möglich macht dieses Herausgreifen einzelner Mytheme die Konzentration der Trilogie auf die Liebesgeschichte zwischen Franz Joseph und Sissi, die isoliert von der gesamten Biographie Elisabeths betrachtet wird. Auch hier ist die Trilogie kein Vorreiter, bereits in dem Lustspiel „Sissys Brautfahrt“ und in der Operette „Sissy“ wird dieses Biografem als Element des Mythos bemüht, um Elisabeth, eingebettet in einer dramatischen Erzählung, als besonders einnehmend zu präsentieren. In der SISSI-Trilogie gelingt jedoch die Kombination zweier, einander auf den ersten Blick ausschließender Elemente innerhalb des Mythos: Sissi wird als schwärmerische Prinzessin und rebellische Heranwachsende dem Bild einer neuen Weiblichkeit angepasst und als junge Prinzessin erotisiert, deren Unschuld gleichzeitig unberührt bleibt. Des Weiteren werden

²⁹⁷ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 190–193.

mit Sissi die Mytheme „Unschuld“, „Kontinuität“ und „Hoffnung“ verknüpft, sodass sie als zunehmend erotische Figur zeitgleich die Hoffnungsträgerin einer gespaltenen Nation wird, die jedoch die Aufgabe hat, elterliche Werte und Traditionen bei gleichzeitiger Modernisierung veralteter Strukturen beizubehalten. Der Trilogie gelingt es beispiellos, diesen Balanceakt durchzusetzen und dem Ausgleich zwischen Erotisierung und Unschuldsengel, Hoffnungsträgerin und Rebellin Ausdruck zu verleihen.²⁹⁸ Dabei enden die Filme trotz der chronologischen Brüchigkeit bewusst da, wenn die historische Elisabeth ihren Ausbruch aus dem System wagte, das ihr nicht zu reformieren gelang, und die so in den Augen der Öffentlichkeit selbst zur Antagonistin wurde. Alles in allem muss an dieser Stelle festgestellt werden, dass die SISSI-Trilogie den Höhepunkt der filmischen Phase des Elisabeth-Mythos bildete, die sich selbst zu einem Klassiker mit einer eigenen Rezeptionsgeschichte entwickelte. Der Mythos wechselt mit dem Erscheinen der SISSI-Filme in ein anderes Register, da aus dem Elisabeth-Fundus nun nur noch die Liebesgeschichte, die Anfangsjahre als Kaiserin bis zur Krönung zur Königin von Ungarn herausgegriffen werden. Der historische Stoff schrumpft zunehmend zusammen auf eine Verwechslungskomödie und Liebesgeschichte. Mit der realen Kaiserin hat dieses Bild, das sich nun im kollektiven Gedächtnis verankert, nichts mehr gemeinsam, auch löst Romy Schneider nun die historische Gestalt ab: Die Schauspielerin verschmilzt mit der Figur der Kaiserin und das Mythem „Romy Schneider“ wird nun dem Mythos hinzugefügt. Sie ist es, die der schemenhaften Gestalt ein langersehntes, lächelndes Gesicht gibt, das die Figur greifbar und lebendig macht. Der historische Stoff verselbständigt sich fiktional und entfernt sich so noch weiter von der historischen Person.²⁹⁹

6.1.2. Eine andere Sisi: Elisabeth von Österreich in LUDWIG II. von Luchino Visconti (BRD, F, I 1972)

Bevor sich diese Arbeit dem zweiten filmischen Werk zuwendet, in dem Romy Schneider nochmals in die Rolle der Elisabeth von Österreich

²⁹⁸ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 97–98.

²⁹⁹ Vgl. Maikler: Literarischer Mythos, S. 33–34.

schlüpft, muss an dieser Stelle auf den ebenfalls in den 1950er Jahren erschienenen Film LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS von Helmut Käutner (BRD 1955) verwiesen werden, der an späterer Stelle auf die Hauptfigur Ludwig II. hin noch näher untersucht werden soll und dessen Figur der Kaiserin Elisabeth als Schnittstelle zwischen Marischkas Sissi und Viscontis Elisabeth angesehen werden kann. Käutner inszeniert Elisabeth von Österreich, dargestellt von Ruth Leuwerik,³⁰⁰ als leidende Fürstin und Antagonistin zum sozial kalten Wiener Hof, die zu Ludwig eine schwärmerisch-geistige Verbindung pflegt. Elisabeth tritt in diesem Biopic als passive Vermittlerin und Leidtragende der von männlichen Parteien ausgeführten Konflikte auf, die sich in die Rolle der Kaiserin gleichzeitig zu fügen wie dagegen zu rebellieren weiß. Die Kaiserin scheint in diesem Film ein Opfer ihres Standes und zugleich dessen Erhalterin zu sein, sie pocht als Figur voller Widersprüche der 1950er Jahre einerseits auf ihre Rechte, scheut aber andererseits vor jedem ernsthaften Konflikt zurück. Elisabeth wird hier als ältere, desillusionierte Version der Sissi gezeigt, die im selben Jahr noch in die Kinos kommen und die Herzen aller ZuschauerInnen gewinnen sollte. Einerseits lebt sie Ludwig – und auch dem Publikum – eine bürgerlich wirkende Vernunft vor, andererseits kann sie wegen ihrer Anpassung an die gegebenen Umstände

³⁰⁰ Es ist kein Zufall, dass für diese Rolle der Elisabeth von Österreich Ruth Leuwerik ausgewählt wurde, verkörpert sie schließlich in den Zeiten des Wiederaufbaus und Wirtschaftswunders die zupackende Frau, die in ihren Rollen meist selbstbewusste und tatkräftige Frauen mit einer eigenen beruflichen Karriere mimt: Ihr gelang es, tradierte Verhaltensmuster umzukehren. Dabei akzeptierte sie ihren Ehemann als guten Kameraden, dem es jedoch gleichzeitig nicht gestattet war, ihre berufliche Selbstverwirklichung in Frage zu stellen. Zwar kommen dem retrospektiven Blick aus dem 21. Jahrhundert viele ihrer Rollen nicht gerade emanzipiert vor, doch verweisen „Leuweriks Filmheldinnen darauf, dass sich für die damalige Zeit weder die Lebenssituationen noch die Bilder und Ideale von Frauen so einfach auf den Nenner von Abhängigkeit und Passivität bringen lassen.“ Es ist daher wichtig zu erkennen, dass, selbst wenn aus dem Rückblick betrachtet ihre Verkörperung der Elisabeth von Österreich eine als passive und zwischen zwei Stühlen stehende Träumerin empfunden wird, sie von zeitgenössischen ZuschauerInnen nicht so wahrgenommen wurde: Vielmehr sahen diese in Leuweriks Filmen „ihre Sehnsüchte nach einer anderen Lebenswirklichkeit als erwerbstätige Frauen gespiegelt.“ Christiane Eifert: Frauenbilder nach 1945. Die ideale Frau und ihre Arbeit. In: Ministerium für Gesundheit, Soziales, Frauen und Familie des Landes NRW (Hg.): Frauenbilder. Düsseldorf 2004, S. 23. Und: Gabriele Muschter u. Rüdiger Thomas: Frauen in Deutschland. Eine Geschichte in Bildern, Quellen und Kommentaren. Bonn 2015, S. 170. Im Folgenden zitiert als: Muschter/Thomas: Frauen in Deutschland, mit Seitenangabe.

und der Unfähigkeit, den Zeitgeist nachhaltig zu ihren Gunsten zu beeinflussen, als Vertreterin eines konservativen, zeitgenössischen Frauenbilds gesehen werden. Elisabeth steckt hier buchstäblich zwischen zwei Welten fest: Auf der einen Seite ist sie nicht mehr die naive, liebebreizende Märchenprinzessin – wenn sie das überhaupt je gewesen ist –, die Romy Schneider wenige Monate später dem Publikum präsentiert, auf der anderen Seite ist sie auch noch nicht die selbstbewusste, erotisierte Femme fatale, die Romy Schneider 17 Jahre nach Sissi in Luchino Viscontis LUDWIG II. darstellen wird. Elisabeth scheint in diesem reduzierten Charakterbild mit nur wenigen mythischen Eigenschaften gefangen zu sein, und kann daher als Beispiel für die verschiedenen Charakterbilder der Kaiserin herangezogen werden, die sich seit ihrem Eintritt in die Öffentlichkeit von ihr gebildet und erhalten haben, die nun auf Vorrat liegen und erst verbunden mit zeitgenössischen Diskursen wiederbelebt werden können.³⁰¹ Käutners Elisabeth befindet sich auf einer Zwischenstufe zwischen Romy/Sissi und Romy/Elisabeth: Als Figur der Widersprüche ist sie nicht mehr die eine, gleichzeitig ist sie aber noch nicht die andere – die Brüchigkeit der 1950er Jahre wird vielmehr Person in ihr, die sich als Opfer des Krieges nach wie vor nicht von ihren Fesseln zu befreien weiß.³⁰²

In vielfacher Hinsicht kann Elisabeth von Österreich in Viscontis LUDWIG II. daher als eine Weiterentwicklung von Käutners Elisabeth betrachtet werden, welche wiederum dargestellt wird von Romy Schneider, die „für niemand anders als für Visconti [...] noch einmal in die verhasste Sissi-Rolle geschlüpft“³⁰³ wäre. Visconti, der mit LUDWIG II. den Abschluss seiner deutschen Trilogie veröffentlichte, hat in seinem weitausgreifenden Film nicht nur eine intime Charakterstudie des Königs dargelegt, sondern auch eine der weiblichen Hauptfigur Elisabeth von Österreich. Der italienische Regisseur gab Romy Schneider die Chance einer Neuinterpretation der verhassten Rolle und bot ihr die Möglichkeit, ihr

³⁰¹ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 160.

³⁰² Vgl. Felix Lenz: Ludwig. Viscontis Spätwerk im Kontext deutscher Ludwig-Filme. In: Jörn Glasenapp (Hg.): Luchino Visconti. München 2017 (Michaela Krützen u. a. (Hg.): Film-Konzepte 48. 10/2017), S. 90–106, hier S. 99. Im Folgenden zitiert als: Lenz: Ludwig, mit Seitenangabe.

³⁰³ Töteberg: Romy Schneider, S. 93.

SISSI-Trauma als gereifte Schauspielerin aufzuarbeiten.³⁰⁴ Sie schrieb in ihrem Tagebuch selbst dazu:

Ich werde diese Rolle, den Charakter dieser Frau zum erstenmal wirklich spielen... Visconti hat als einziger die Sissi historisch authentisch portraitiert. [...] Ich war nie die leibhaftige Verkörperung der süßen, unschuldigen kaiserlichen Hoheit. Ich hab' sie gerne gespielt, aber ich hab' dieser Traumfigur nie geähnelt. Nie wieder wollte ich nach den Sissi-Filmen in ein historisches Kostüm steigen. Und nun tat ich es doch. [...] Zwischen der Sissi von einst und meiner heutigen Rolle gibt es nicht die geringste Gemeinsamkeit!³⁰⁵

„Nicht die geringste Gemeinsamkeit“ attestierte die ältere, aber nach wie vor schöne Romy Schneider ihren beiden Rollen als Elisabeth von Österreich und bezog sich dabei kaum auf die Äußerlichkeiten der beiden Figuren, die – außer dass Elisabeth sich nun nach anderen Moden kleidet und gereifter auftritt – kaum zu verleugnen ist. Bevor sich diese Arbeit daher mit der Untersuchung der Mytheme beschäftigt, die in dieser Inszenierung dem Sisi-Mythos hinzugefügt bzw. neu interpretiert werden, sollen exemplarisch bereits an einer reinen Äußerlichkeit die Unterschiede zwischen den beiden Figurenentwürfen dargelegt werden. Wie bereits im vorherigen Kapitel aufgezeigt wurde, greifen filmische Sisi-Repräsentationen häufig auf ein Repertoire an visuellen Merkmalen wie Schönheit, die aufwendige Frisur mit Diamantsternen oder langes, dunkles Haar zurück, welche bereits lange vor der SISSI-Trilogie innerhalb des Mythos existieren. An dieser Stelle konzentriert sich die Arbeit jedoch nicht auf die bereits genannten, bekannten Mytheme, sondern auf die Untersuchung zweier Elemente, deren Ursprünge in den fotografischen Selbstdarstellungen der historischen Person liegen. Betrachtet man ein Gemälde der jungen Elisabeth auf dem Höhepunkt ihrer Schönheit, beispielsweise das berühmte Portrait Winterhalters aus dem Jahr 1864, ist es die weitausgreifende Krinoline, die neben der Frisur und der Schönheit Elisabeths die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Ein Portrait der älteren Kaiserin, meist Retuschen derjenigen Fotografien, die sie in

³⁰⁴ Vgl. Isabell Giordano: Romy Schneider. Film für Film. Unter Mitarbeit von Mathieu Guetta. München 2017, S. 146–149.

³⁰⁵ Renate Seydel: Ich, Romy. Tagebuch eines Lebens. München 1988, S. 273–275.

den 1860er Jahren von sich anfertigen ließ, zeigt allerdings viel eher eine überschlanke, dunkel gekleidete Dame in eng anliegenden Kleidern. Von der Kaiserin existieren – lässt man die Bildnisse von ihr als Kind außen vor – deshalb genau zwei Arten der Darstellung und demnach auch der Wahrnehmung: Die ausladende Krinoline kündigt eine junge Kaiserin an, während dunkle und schmal geschnittene Kleider die gealterte Elisabeth zieren. Ihre zwei Lebenshälften können demnach in den bildlichen Darstellungen vor allem durch ihre Silhouette voneinander unterschieden werden. Übertragen auf die filmischen Verarbeitungen des Elisabeth-Mythos verbindet man als RezipientIn mit der jungen Kaiserin, Sissi in diesem Fall, die ausladenden, oft pastellfarbenen Krinoline-Kleider, die der Trägerin das unschuldige und mädchenhafte Image einer Märchenprinzessin verleihen. Anders dagegen wird die ältere, schwermütige und melancholische Kaiserin visualisiert, die mit ihrer schmalen Silhouette in engen, dunklen Kleidern mit Tournüre als tragische Heldin inszeniert wird und einen strengen, ernsten Eindruck hervorruft. Gleichzeitig gelingt ihr durch diese geradezu zeitlos-klassische Eleganz die Inszenierung als selbstbewusste Herrscherin, die damit auf das zukunftsorientierte Mythem der „modernen Frau“ rekurriert, die ihrer Zeit weit voraus ist.³⁰⁶ Es zeigt sich hier bereits in der äußerlichen Erscheinung der beiden Figuren der tiefe Bruch, der die junge und die gereifte Kaiserin voneinander trennt, was in Viscontis Inszenierung zu Tage tritt: Indem hier mehr als 20 Jahre von der Thronbesteigung Ludwigs II. 1864 bis zu seinem Tod 1886 in den Blick genommen werden, wird auch die schleichende äußerliche wie innerliche Veränderung der Kaiserin eingefangen, die sich am Ende des vierten Teils des filmischen Epos als durchgehend schwarzgekleidete und somit gealterte Kaiserin präsentiert, die gemeinsam mit ihren opulenten Kleidern den Charme ihrer Jugendlichkeit abgelegt hat.

Doch bereits mit der Einführung der Kaiserin hoch zu Ross in einer eigens für sie errichteten Manege und fern von politischen Verpflichtungen fallen bereits die Unterschiede zu dem in den SISSI- und anderen Heimatfilmen präsentierten Bild der Kaiserin auf: LUDWIG II. setzt zu dem Zeitpunkt ein, an dem die Marischka-Trilogie endete, kurz vor Elisabeths Ausbruch vom Wiener Hof und mit der Entdeckung der Macht ih-

³⁰⁶ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 56–57.

rer Schönheit. Ihr aufkeimendes Selbstbewusstsein wird auch in Viscontis Epos verhandelt, schließlich präsentiert er eine dem Mann nun gleichgestellte, in der Manege sogar überragende, selbstsichere und erotisierende Femme fatale. Als ebenso selbstsicher stellt sich die historische Kaiserin auch in den Portraitserien des Hoffotografen Ludwig Angerer Mitte der 1860er Jahre dar, die den Übergang von der strahlenden Kaiserbraut und Märchenprinzessin zur exzentrischen und durchsetzungsstarken Herrscherin markieren. Als „Feenkaiserin“³⁰⁷ erlangt Elisabeth europäischen Ruhm und erarbeitet sich mithilfe eines exzessiven Schönheitskults den Ruf einer außerordentlichen Schönheit, mit der jedoch die Belastung des Angestarrt-Werdens einherging: Als Folge dieser unangenehmen Neugierde und in Kombination mit ihrer extremen Menschenscheu entwickelte Elisabeth sich zu einer unnahbaren, wegen ihrer Schüchternheit als arrogant geltenden Narzisstin, deren größtes Ziel die Bewahrung ihrer Schönheit und damit die Sicherung ihrer Macht über die ihr verfallenen Männer darstellte. Romy Schneider gelingt es in ihrer Rolle als Elisabeth auf eindrückliche Weise, dieses Selbstbewusstsein der historischen Kaiserin mithilfe eines ironischen Spiels und kokettierenden Neckereien einzufangen, sodass ein historisch glaubwürdiges Bild der Kaiserin nachgezeichnet wird.

Von diesem Bild Elisabeths existieren auch in diesem Biopic mehrere Codierungsebenen, von denen ausgehend verschiedene Mytheme herausgefiltert werden können. Mit dem Image der Märchenprinzessin hat es nun ein Ende: Romy Schneider entspricht nun in ihrer Rolle als Elisabeth in kaum einem Punkt mehr dem Bild einer Idealfrau und -tochter der 1950er Jahre. Schließlich erweist sich Elisabeth bereits in der Einführungsszene in der Zirkusmanege als fliehende, untätige Herrschergattin, die weder in ihre Ehe noch in die Zukunft der Monarchie allzu viel Vertrauen setzt. Es fallen gleich zu Beginn der Szene kritische Worte, die Elisabeths Misstrauen in die gegenwärtige Staatsform der Monarchie deutlich machen und auf ironische Weise Kritik an den Umständen der Zeit üben: „Manchmal befallen mich Zweifel an meiner Zukunft als Kaiserin, deshalb bereite ich mich auf eine Karriere als Zirkusreiterin vor.“ Des Weiteren bedient sie sich, um an politischen oder familiären Zusam-

³⁰⁷ Hamann: Elisabeth, S. 193.

mentreffen nicht teilnehmen zu müssen, allzu durchschaubaren Ausreden wie Erkrankungen, die von Zeitzeugen und Angehörigen gleichermaßen als beleidigende Zurückweisung empfunden, von Ludwig jedoch wohlwollend und geradezu anerkennend akzeptiert werden. Elisabeth unterstellt dem König sogar ein ähnliches Verhalten, wodurch sie ihn in ihre eigene Traditionslinie setzt. Dieses Vorgehen zeichnet sich bereits im ersten Gespräch in der Manege ab, als sie sowohl inhaltlich als auch räumlich die Richtung des Gesprächs und Gangs vorgibt und es zuletzt auch deutlich ausspricht: „Man sagt, dass Sie mir immer ähnlicher werden.“ Ludwig selbst geht in seiner unverkennbaren Verehrung für die Kaiserin in der nächsten Szene noch einen Schritt weiter: Er wird ihr nicht nur immer ähnlicher, er passt sich sowohl in den Themen als auch in der Richtung des Spaziergangs und in der Bewegung Elisabeth an und wird vielmehr zu ihrem Schatten, dem sie ihr Herz ausschütten kann. In der Szene auf der Terrasse, die die beiden gekrönten Häupter von der zivilisierten und erleuchteten Welt des Schlosses in die Wildnis und zunehmend dunklere und geheimnisvollere Welt des Waldes führt, gibt Elisabeth Ludwig einen Einblick in ihr bisheriges Leben und verschafft damit auch dem Publikum eine Kurzzusammenfassung der Entwicklungen, die diese seit dem letzten (filmischen) ‚Zusammentreffen‘ in den 1950er Jahren verpasst hatten: Elisabeth erzählt von der einstigen Liebe des Mannes, der sich nun anderen Frauen zuwendet und von welchem sie sich unverstanden fühlt, sowie von der Abneigung gegen die Schwiegermutter, die „abscheuliche und grausame Frau“, die ihr die Kinder wegnahm, sodass sie sich von ihr, der Mutter, distanzierten. Als Opfer und gleichzeitig Kritikerin der Ausbeutung von ihr als Frau in der Familie wie in der Gesellschaft verteidigt sie ihren Lebenswandel und stellt die Umstände so dar, als wäre ihr nichts Anderes übriggeblieben, als sich vom Hof abzuwenden. Die Kaiserin vergleicht sich selbst mit einem Schmetterling, der nach zehn Jahren im höfischen ‚Gefängnis‘ den Ausbruch ins Ausland wagte. Dieser Vergleich scheint in zweifacher Hinsicht äußerst passend, erblühte die historische Elisabeth einerseits schließlich erst nach ihrem Ausbruch aus den höfischen Zwängen infolge ihrer Krankheiten und mit zunehmendem Selbstbewusstsein zu dieser rätselhaften Schönheit, mit der sie in den 1860er Jahren Berühmtheit erlangte. Andererseits hat „Sissi“ alias Romy Schneider als vergleichsweise noch recht unscheinbare

„Raupe“ den Wiener Hof für sich eingenommen. Als nun ausgewachsener Schmetterling zieht Romy Schneider auch in den 1970er Jahren die Öffentlichkeit in ihren Bann und beweist damit allen Frauen, dass zu einer vollends erblühten Schönheit ebenso gesteigertes Selbstbewusstsein wie Unabhängigkeit gehören. In dieser Hinsicht desillusioniert Elisabeth das altbekannte Bild, schließlich erweist sich ihre Ehe als „langer, schlechter Schlaf“, der Hof als Gefängnis und die Politik ihres Mannes als rückwärtsgewandt. So kritisiert Elisabeth, die sich zunehmend in Rage geredet hat, Franz Joseph als „Ehemann, der an nichts Anderes denkt, als Kriege zu führen.“ Dadurch bewegt sie sich zwar in der Tradition der Friedensbringerin Sissi und erweist sich als friedliebende, geradezu pazifistische Kaiserin, lässt aber gleichzeitig durchblicken, dass sie die Hoffnung auf eine gewaltlose Politik des Habsburgerreiches längst aufgegeben hat. Romy Schneider verkörpert hier demnach eine Weiterentwicklung der Sissi-Figur, die aber auf halbem Weg in eine bessere Zeit stecken geblieben ist: Sie hat sich mit dem Status quo abgefunden und tritt nicht mehr für eine friedliche Politik ein, sie gibt im Gegenteil ihre Resignation offen zu: „Für offizielle Besuche eigne ich mich hervorragend, wenn ich nur schön genug sein muss, um jemanden zu faszinieren.“ Den Charme ihrer Schönheit durchaus erkennend und zum eigenen Vorteil einsetzend, hat Elisabeth ihr politisches Geschick jedoch verkümmern lassen, sodass ihr letztlich nur noch der Ausweg in die Reise bleibt, die zunehmend in eine körperliche und geistige Weltflucht gipfelt. In ihrem Abscheu gegenüber dem Hof- und Gesellschaftstreiben nehmen ihr Leben und ihr Verhalten eskapistische Züge an, die sie beispielsweise zu nächtlichen Ausritten ohne Dienerschaft treiben oder sie Bestätigung in ihrem Engagement als Zirkusartistin und Kunstreiterin suchen lassen. In dieser Verweigerung der Pflichterfüllung und der demonstrativen Zurschaustellung ihres Bohèmelebens lässt sich das symbolpolitische Versagen Elisabeths letztlich feststellen – als Herrschergattin und Ehefrau hat sie trotz der gelungenen Thronbesteigung in den 1950er Jahren und den ersten vorbildlichen Ehejahren nun endgültig versagt.³⁰⁸

Versagt hat Elisabeth aber nicht nur als politisch erfolgreiche Herrscherin, sondern auch als Oberhaupt einer Gesellschaftsschicht, in der

³⁰⁸ Vgl. Hackl: Mythos der Elisabeth von Österreich, S. 354.

jeder Fehltritt und jedes Anderssein registriert, kommentiert und verurteilt wird. Als „schönes Dummerl“³⁰⁹ abgestempelt zieht sich die historische Elisabeth aus der feindlich gesinnten Umwelt am Wiener Hof zurück und widmet sich ab den 1870er Jahren ganz den eigenen Interessen.³¹⁰ Auch Viscontis Elisabeth brilliert als Gegenpol zum steifen höfischen Leben, die sich ihre Unabhängigkeit zum Preis von Einsamkeit erkämpft hat. Sie wird als fremdgebliebene Antagonistin zum sozial kalten Hof präsentiert, die sich selbst vor Ludwig, der sie nie angegriffen hat, rechtfertigt: „Also, warum soll ich nicht tun und lassen, was ich will?“ In der Szene auf der Terrasse im ersten Teil wird diese Rechtfertigung vor der Kulisse scheinbarer Gleichgültigkeit, die Elisabeth demonstrativ an den Tag legt, besonders eindrücklich und verkehrt dieses Desinteresse in sein Gegenteil. Einem inneren Monolog ähnlich schildert sie ihre Eindrücke als Frischvermählte, ihre tief enttäuschten Hoffnungen und ihre große innere Distanz zum Wiener Hof. Die Panoramaeinstellung der Kamera zeigt die Leere, die sie beschreibt: Die beiden Figuren sind nur von Schnee, Dunkelheit und Trostlosigkeit umgeben; erst, wenn Elisabeth von ihren Fluchtorten Madeira, Griechenland und Italien erzählt, setzt ein schwärmerisches Lächeln auf ihrem Gesicht ein. Schließlich versucht sie zunächst noch mithilfe einer festen Stimme, dem energischen Gang und der Richtungsweisung Stärke zu vermitteln, dekonstruiert dieses Bild aber durch die zunehmende Ziellolosigkeit ihres Spazierganges, ihrer angespannten Körperhaltung und der Unfähigkeit zum Stillstehen.³¹¹ Elisabeths Gebaren, ihre Gestik und Mimik, die zunehmende Leidenschaft in ihrer Verteidigung, ihr aufbrausendes Temperament, das sich in ihrer Haltung Bahn bricht, sprechen für das genaue Gegenteil von Gleichgültigkeit: Die hochsensible Kaiserin fühlt sich vom Gerede der Leute sehr wohl angegriffen, auch wenn bis zum Ende des Films nicht klar wird, wer „diese Leute“ überhaupt sind. Elisabeth verweist stets auf das abfällige „Sie sagen“, aber aus wem dieses „Sie“ besteht, klärt sich nicht. Ist es der Adel, die einfache Bevölkerung, die Zeitungen oder gar die eigene Familie? Angedeutet wird letztlich lediglich, dass „diese Leute“ aus jedem

³⁰⁹ Hamann: Elisabeth, S. 193.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 193.

³¹¹ Vgl. Hackl: Mythos der Elisabeth von Österreich, S. 345–346.

Menschen bestehen, der kein Verständnis für die alternativen Lebensweisen Elisabeths und Ludwigs mitbringt, was schlussendlich niemand außer den beiden selbst ist. Auch in der letzten Szene wird auf dieses Alleinstellungsmerkmal der beiden Staatsoberhäupter angespielt und es wird deutlich, dass Ludwig Elisabeth in Bezug auf seine Exzentrικ nun überholt hat: Sie ist es, die vor den Prunkbauten sprachlos zurückbleibt und Ludwig auf seinen geistigen Höhenflügen, die er architektonisch umgesetzt hat, nicht mehr einholen kann. Während sie sich auf Schloss Linderhof der prunkvollen Botschaft Ludwigs zunächst äußerlich durch die genaue Betrachtung der Parkanlagen anzunähern versucht, schreitet sie auf Schloss Herrenchiemsee bereits zielstrebig auf das Innere des Bauwerks zu und kann sich ein ironisches Lächeln nicht verkneifen, das im prunkvollen Spiegelsaal schließlich zu einem schallenden Gelächter wird. Mit diesem Lachen macht Elisabeth mehr als alles andere deutlich, dass der Größenwahn Ludwigs sie nun endgültig überflügelt hat und dass sie solchem Pomp, der dem von Ludwig XIV. inszenierten Prunk von Versailles nachempfunden ist, nur noch mit Ironie begegnen kann. Erst jetzt wird ihr bewusst, wie weit sich Ludwig geistig von seinem Umfeld entfernt hat und sie nun allein zurückgeblieben ist. Auf Schloss Neuschwanstein wandelt sich das ironische Lachen, die Elisabeth in den ersten beiden Schlössern noch an den Tag gelegt hat, in eine ernsthafte Miene und einsame Zurückhaltung um. Auf der Rückfahrt vom Schloss, wo sich Ludwig geweigert hat, Elisabeth zu empfangen und diese daraufhin abgelehnt hat, das Schloss überhaupt zu besichtigen, ist ihr das Lächeln endgültig vergangen. Sich ihrer Einsamkeit nun deutlich bewusst, begreift Elisabeth erst jetzt, wie fern Ludwig bereits allem Irdischen ist. Ihre Antihaltung gegenüber dem höfischen Leben hat der König übertrumpft und lässt selbst Elisabeth auf der Seite der „Sie sagen“-Partei zurück – die Kaiserin verliert mit ihm die einzige Bezugsperson, die sie gegen die feindlich gesinnten Gaffer und Höflinge verteidigt hat und zieht sich daraufhin vollends in die Einsamkeit zurück.

Dieses Bild der einsamen, tief in Gedanken versunkenen Elisabeth, die früher als viele andere erkannt hat, dass Ludwig auf den Boden der Wirklichkeit zurückgeholt werden muss, zeichnet sie darüber hinaus auch als realistische und desillusionierte Kaiserin aus. Mit allen Mitteln

versucht Elisabeth im Verlauf der Filmhandlung, Ludwig zu einem zielorientierten, an die gegebenen Umstände so weit wie möglich angepassten, doch gleichzeitig individuellen Leben zu bewegen, das sich trotzdem in geregelten Bahnen abspielt: Sie ist es, die Ludwigs hohe Ausgaben für Wagner kritisiert, die ihn dazu drängt, zu heiraten und ihm auch eine passende Braut vorschlägt. Elisabeth zeichnet sich zwar einerseits durch die Entfremdung zur eigenen Familie und Entrücktheit von staatspolitischen Problemen ihres eigenen Reiches aus, andererseits bringt sie für die utopischen Träumereien Ludwigs trotzdem kein Verständnis auf und drängt ihn stattdessen zu vernünftigem Handeln innerhalb eines bürgerlichen Rahmens. So gelingt es, Elisabeth als vernünftige und realitätsnahe Herrscherin zu präsentieren, die trotz der geistigen Höhenflüge und gestohlenen Augenblicke in einer märchenhaften Winternacht als verantwortungsvolle Kaiserin voller Pflichtgefühl überzeugt. Zwar verkörpert Romy Schneider hier keine fürsorgliche Mutterfigur, schließlich zeigt Elisabeth nur manchmal Verständnis und noch seltener Mitgefühl, dennoch überzeugt die Figur hier durch eine komplexe Konzeption ihres Charakters als souveräne Kaiserin.³¹² Elisabeth erweist sich sogar als Konsumkritikerin, die Ludwigs maßlose Verschwendungssucht und seinen verantwortungslosen Umgang mit der bayerischen Staatskasse anprangert. Aus diesem Grund verweigert sie auch ihre Anwesenheit bei der Premiere von Richard Wagners *Tristan* und äußert dadurch ihren Unmut. Elisabeths konsequentes Auftreten auf der Roseninsel nach der Premiere setzt Ludwigs schwärmerischen Ausführungen schnell ein Ende, wenn sie ihn mit einer herrischen und selbstsicheren Stimme unterbricht: „Wie viel hat das alles gekostet?“ Indem sie unnötige Ausgaben verabscheut, erweist sie sich als pflichtbewusste Herrscherin, die mit ihrer Macht trotz aller exzentrischen Eskapaden vernünftig umzugehen weiß. So beweist sie mehr Weitblick als Ludwig und ist ihm als Herrscherin überlegen: Mit ihrem Ausruf „Triumphe sind schnell vergessen!“ entpuppt sie sich darüber hinaus als desillusionierte Realistin, die dem Gerede der Leute durchaus Bedeutung verleiht, wenn es ihrer Meinung nach berechtigt ist,

³¹² Vgl. Christine Brinckmann: Helmut Berger als Ludwig II. In: Katharina Sykora (Hg.): Ein Bild von einem Mann. Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos. Frankfurt/M. 2004, S. 252–273, hier S. 268. Im Folgenden zitiert als: Brinckmann: Helmut Berger als Ludwig II., mit Seitenangabe.

und drückt mit ihrem anschließenden Befehl „Heiraten Sie!“ ihr hohes Pflichtbewusstsein aus. Ihre Neigung zu realistischem Denken ist trotz der melancholischen Träumereien ausgeprägt, sodass ihr nachfolgender Einwurf „Die Geschichte vergisst uns, es sei denn, jemand gibt uns Bedeutung, indem er uns ermordet“ nicht ihre hellseherischen Fähigkeiten zur Schau stellt, sondern Elisabeth als so stark in der Realität verankert zeigt, dass sie genügend Weitblick entwickelt hat, um die (gemeinsame) Zukunft zu erahnen. In ihrer nüchtern-pessimistischen Weltsicht bewahrt die Kaiserin Abstand und Haltung sowohl zu Ludwig als auch ihrem Umfeld und dekonstruiert damit das Bild der emotionalen und gefühlsbetonten Märchenprinzessin.³¹³ Dieses Bild wird auch in weiterer Hinsicht dekonstruiert, schließlich verkörpert Romy Schneider hier eine selbstbewusste, unabhängige und stark erotisierte Femme fatale, die mit der unschuldig-unbedarften Heranwachsenden aus den 1930er und 1950er Jahren so gar nichts mehr gemeinsam zu haben scheint. Die Kaiserin ist erwachsen geworden und das nicht nur in körperlicher Hinsicht: Auf den Spaziergängen mit Ludwig bei Tag und Nacht zeigt sich diese Veränderung im Wesen Elisabeths am deutlichsten im spielerischen und neckischen Umgang mit Ludwig, der das Machtspiel unerfahren über sich ergehen lässt und es zu genießen scheint. Es sind nun nicht mehr die Männer in Elisabeths Leben, der Vater, der Kaiser oder Politiker wie Graf Andrássy, die ihr die Richtung vorgeben, sondern sie selbst entscheidet, wo und mit wem sie ihre Zeit verbringt. Mit ihrem Verhalten stellt sie vermeintliche Sittlichkeit und traditionelle Geschlechterrollen in Frage und tritt für die eigene (sexuelle) Selbstbestimmung ein. Ihrer Befehlsgewalt kann und will Ludwig sich nicht entziehen und lässt Elisabeth sogar freie Hand bei der Brautschau: Sie verbietet und er gehorcht – immer (vgl. „Ich verbiete es.“ – „Ich gehorche. Sie brauchen nur zu befehlen, ich gehorche immer.“). Beim nächtlichen Ausritt im Schnee geht Elisabeth in ihrer Forderung des Rechts der Emanzipation noch einen Schritt weiter, indem sie sich über ihr Eheversprechen stellt und Ludwig einen

³¹³ Vgl. Susanne Barbara Schmid: Der Kini und das Kino. Ludwig II. im Film. In: Marcus Raasch (Hg.): Adeligkeit, Katholizismus, Mythos. Neue Perspektiven auf die Adelsgeschichte der Moderne. München 2014 (Elitenwandel in der Moderne; Bd. 15), S. 357–395, hier S. 386. Im Folgenden zitiert als: Schmid: Ludwig II. im Film, mit Seitenangabe.

Kuss gewährt. Diese willkommene Entgleisung als Abwechslung von ihrem Leben, das sie zutiefst langweilt, geschieht schließlich nicht aus leidenschaftlicher Zuneigung, sondern bietet ihr die Möglichkeit des heimlichen Spotts über ihre Kritiker und ein unsittliches Geheimnis, das ihr die Genugtuung verschafft, sich von der Kontrolle der Hofgesellschaft zumindest für den Moment befreit zu haben. Allerdings wird der Bruch dieser innigen Beziehung bereits durch Ludwigs Zitation aus *Lohengrin* vorhergesagt und im Moment des Kusses im rauschenden Schmelzwasser des Schnees angedeutet. Elisabeth tritt jedoch auch unabhängig von ihrer Koketterie gegenüber Ludwig als immerwährende und starke Präsenz auf, wie sich beim Familienzusammentreffen herausstellt: Als mächtigste Frau im Raum beweist sie ihre Macht nicht nur, indem sie den Raum durch ständiges Auf- und Abschreiten für sich einnimmt, sie hat darüber hinaus auch ganz selbstverständlich die Fäden des Gesprächs in der Hand und erwartet, dass jedes Familienmitglied sich nach ihren Plänen richtet. So ist der Verkupplungsversuch von Sophie und Ludwig nicht mehr als ein Versuch, aus dem Käfig ihrer Langeweile auszubrechen, und gleichzeitig ein Spiel mit den Grenzen ihrer Macht über die beiden Ausgewählten. Als dieses Spiel schließlich aufgeht, sprengt Elisabeth die Verlobungsfeier als ‚Star‘, dominiert das Gespräch und den Raum mit ihrem gönnerhaften Verhalten und zieht Ludwig sofort wieder in ihren Bann. Sowohl Ludwig als auch Sophie bringt sie mit ihrem Aufruf zur Selbstbehauptung in Verlegenheit, schließlich entspricht Sophie nicht dem emanzipierten Typus ihrer Schwester, sondern wünscht sich nichts anderes als ein traditionelles Verhalten ihres Bräutigams. Ihr Aufruf zu Selbstbehauptung und Selbstbewusstsein einer modernen Braut stößt auf Unverständnis und erzeugt beim Brautpaar eine Abwehrhaltung, die Elisabeth mit ihrer dominanten Art nicht einzureißen vermag: Mehr als alles andere stellt sich Elisabeth daher im Umgang mit Geschlechtsgenossinnen als überzeugte Feministin heraus, die sich ihrer Macht über die sie umgebenden Männer durchaus bewusst ist. Besonders auffällig wird die Botschaft der weiblichen Emanzipation in der Schlafzimmerszene mit Elisabeth und Sophie, in der Elisabeth als ältere und vernünftigere Frau einen Ausweg für die verquere Verlobung zwischen Sophie und Ludwig sucht. Elisabeth gibt ihrer Schwester den Ratschlag, auszugehen und ein normales Leben zu führen, wird dabei zunehmend leidenschaftlicher und

temperamentvoller, was signalisiert, dass ihr das Thema der Unabhängigkeit und Selbstbehauptung der Frau sehr am Herzen liegt. Als Feministin kämpft die Kaiserin nun dafür, dass sich Sophie nicht von ihrem Mann abhängig macht, wie Elisabeth es in ihren ersten Ehejahren noch getan hat, sondern bereits in der Verlobungszeit ausgeht und sich nicht von Ludwigs Launen einengen lässt. Wie stark Elisabeths Abneigung gegen die Abhängigkeit einer Frau aus Liebe ist, nimmt in der Ohrfeige an Sophie eine konkrete Form an, nachdem diese behauptet, dass Elisabeth ebenfalls in Ludwig verliebt ist. Zum ersten und einzigen Mal fährt Elisabeth aus der Haut und zwar nicht vorrangig aus dem Grund, ihre Schwester dadurch Lügen zu strafen, sondern um die Wahrheit mit aller Macht zu unterdrücken, dass sie sich selbst von einem Mann abhängig gemacht hat. Ihr Einsatz von körperlicher Gewalt gegen die eigene Schwester kennzeichnet Elisabeth, die als Pazifistin schließlich jedwede Gewalt zutiefst verabscheut und kritisiert, mehr als alles andere als moderne Frau, die gegen die bloße Erwähnung der eigenen Abhängigkeit mit einer von ihr stets verachteten und daher ausdrucksstärksten Art des Widerspruchs in Form einer Ohrfeige protestiert.

Diese Mytheme der dominanten *Femme fatale*, der desillusionierten Realistin, der fliehenden Herrschergattin und Antagonistin zum höfischen Leben sind zwar Motive, die sich im in den 1950er Jahren zu ungeahntem Ruhm gelangten Sissi-Image nicht finden, nichtsdestotrotz aber eine lange Tradition im Elisabeth-Mythos haben. Schließlich tauchen diese Mytheme bereits in den 1920er Jahren auf und werden nun an aktuelle soziokulturelle Strömungen angepasst. Ein Blick auf Filme der Weimarer Republik wie *KAISERIN ELISABETH VON ÖSTERREICH* (1921), *DAS SCHICKSAL DERER VON HABSURG* (1928) und *ELISABETH VON ÖSTERREICH* (1931) beweist dies: Als Außenseiterin am Hof versammelt sie habsburg-kritische Köpfe hinter sich, aufgrund ihrer Progressivität wird sie als moderne Frau wahrgenommen und als leidende *Mater dolorosa* in den Topos der Märtyrerin eingebettet. Es lässt sich unzweifelhaft feststellen, dass sie nun allgemein eher als Privatperson und weniger in historischen Kontexten oder in ihrer Funktion als Kaiserin präsentiert wird. Als Herrscherin ist Elisabeth auch bei Visconti zwar nach wie vor eine nicht zu unterschätzende Autorität mit großem Einfluss, jedoch ist sie – wie sie

selbst zugibt – in die Resignation versunken und zieht sich aus dem harten politischen Alltagsgeschäft gedemütigt zurück. Dass sie nicht in Bedeutungslosigkeit abgeleitet, verdankt sie allein ihrer Schönheit, die jedoch gleichzeitig dafür sorgt, dass sich unwillkommene Blicke auf sie richten: Elisabeth präsentiert sich unter dem deutlich männlichen Blick als exzentrische, unabhängige und stark erotisierte Femme fatale, deren Erotik sich den männlichen Figuren – allen voran Ludwig als auch den ZuschauerInnen – durch die passive und gerade dadurch erotisch hoch aufgeladene Beobachtung offenbart.³¹⁴ Nach wie vor verharnt Elisabeth in der Opferrolle und wird nur aktiv, wenn es um ihre eigenen Pläne, die Wahl ihres Aufenthaltsortes oder ihrer Gefährten geht. Sie macht sich zwar ihre eigenen Regeln und somit vordergründig nicht mehr von anderen abhängig, jedoch beweisen ihre Verbitterung und ihre Abneigung gegen die angeheiratete Familie, dass der Verlust ihrer Kämpfe ihr nach wie vor nahe geht, wodurch sie sich selbst als Opfer entlarvt. Dies ist aber auch die einzige größere Gemeinsamkeit, die die beiden Figuren, verkörpert von Romy Schneider, aus den 1950er und 1970er Jahren miteinander verbindet: Sie ist nun kein freimütiges Naturkind ihrer Heimat, keine loyale Tochter, gute Landesmutter, ideale Herrschergattin, liebende Mutter oder gottesfürchtige Kaiserin mehr, sondern vielmehr das genaue Gegenteil von der Frau, die man sich in den 1950er Jahren als ideale Gattin und Mutter vorstellte. Das romantische Sissi-Bild wird in diesem Epos somit gleich mehrfach überschrieben: „Viscontis Sissi, die durch die Besetzung mit Romy Schneider als Wiederbelebung des fünfziger Jahre-Mythos auftritt, dekonstruiert dessen Setzungen gründlich.“³¹⁵ Mit der progressiv-emanzipierten Ausrichtung der Figur setzt der Regisseur ein Zeichen gegen die Ausbeutung von Frauen in der Familie und Gesellschaft. Da in der damaligen Zeit Frauen noch immer häufig ins Private abgedrängt wurden, um nicht politisch tätig sein zu können, hat sich die Frauenbewegung der 1960er Jahre zum Ziel gesetzt, das Private zum politischen Thema zu machen. Die doppelte Ausbeutung und Belastung von Frauen im privaten wie im politischen Lebensbereich war von Anfang an ein

³¹⁴ Vgl. Christina von Braun: Die zwei Körper der Königin: Diana – Queen of Media. In: Regina Schultze (Hg.): Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt. Frankfurt/M. 2002, S. 337–347, hier S. 346. Im Folgenden zitiert als: Braun: Die zwei Körper der Königin, mit Seitenangabe.

³¹⁵ Breger: Szenarien kopfloser Herrschaft, S. 190.

wichtiger Kritikpunkt von Frauenverbänden und richtete sich gegen die männliche Dominanz.³¹⁶ Auch LUDWIG II. entpuppt sich damit als Quelle seiner Entstehungszeit, da das Epos auf aktuelle Strömungen der 1970er Jahre rekurriert. In der obigen Analyse der Mytheme bereits angedeutet, reiht sich Elisabeth mit ihren Forderungen nach weiblicher Selbstbehauptung, Unabhängigkeit und sogar freier Liebe, die der grenzüberschreitende Kuss von Ludwig und Elisabeth impliziert, in die Reihe der Frauenbewegungen der 1960er und 1970er Jahre in der Bundesrepublik ein. So setzten sich die Neuen Frauenbewegungen in der BRD und im internationalen Ausland ebenso wie – im beschränkten Rahmen ihres Handelns und ihrer Äußerungen – Viscontis Elisabeth für das Recht auf körperliche und geistige Selbstbestimmung der Frau im Alltag wie in der Politik ein.³¹⁷ Im Zentrum des feministischen Interesses stehen dabei nicht so sehr Verteilungs- und Eigentumsfragen, sondern vielmehr die Fragen nach der weiblichen Lebensweise und Selbstbestimmung – die Frauen setzen sich also weniger für Gleichheit von Männern und Frauen als für Freiheit in der Wahl der eigenen Lebensweise ein.³¹⁸ Auch die Figur der Elisabeth kann als Vertreterin der modernen Frau angesehen werden, die mit ihren ‚Schwestern‘ sympathisiert und den emanzipatorischen Duktus der 1970er Jahre fast völlig in ihr Handeln aufnimmt: Mit ihrer Eigensinnigkeit, dem Drang nach sexueller Selbstbestimmung und der Forderung der Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Erwartungen

³¹⁶ Vgl. Peter Hacke: Frauengewalt gegen Männergewalt. Die Neue Frauenbewegung und ihr Verhältnis zur Gewalt. In: Feminismus Seminar (Hg.): Feminismus in historischer Perspektive. Eine Reaktualisierung. Bielefeld 2014, S. 193–220, hier S. 195. Sowie: Muschter/Thomas: Frauen in Deutschland, S. 236.

³¹⁷ Vgl. Knut Hickethier: Protestkultur und alternative Lebensformen. In: Werner Faulstich (Hg.): Die Kultur der sechziger Jahre. München 2003 (Werner Faulstich (Hg.): Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts), S. 11–30, hier S. 25.

³¹⁸ Vgl. Ute Gerhard: Atempause. Feminismus als demokratisches Projekt. Frankfurt/M. 1999, S. 14. Sh. dazu auch: Rosemarie Nave-Herz: Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland. Bonn 1997, S. 53–63. Elisabeth Zellmer: Töchter der Revolte? Frauenbewegung und Feminismus der 1970er Jahre in München. München 2011 (Institut für Zeitgeschichte (Hg.): Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte; Bd. 85). Sowie: Imke Schmincke: Von der Politisierung des Privatlebens zum neuen Frauenbewusstsein: Körperpolitik und Subjektivierung von Weiblichkeit in der Neuen Frauenbewegung Westdeutschlands. In: Julia Paulus u. a. (Hg.): Zeitgeschichte als Geschlechtergeschichte. Neue Perspektiven auf die Bundespolitik. Frankfurt/M. 2012 (Claudia Opitz-Belakhal u. a. (Hg.): Geschichte und Geschlechter; Bd. 62), S. 297–317.

gilt Elisabeth als Symbol für die weibliche Emanzipation der Rezipienten-gegenwart.³¹⁹ Verknüpft mit der Vorstellung einer progressiven, unabhängigen Weiblichkeit wird gerade die Besetzung Romy Schneiders in der Rolle der Elisabeth als ein Symbol für die Dekonstruktion des Sissi-Images sowohl für den Star als auch für den Mythos gedeutet, da weder die Schauspielerin noch die Figur an die liebevolle Landesmutter der 1950er Jahre erinnern.³²⁰ Im Sinne der 1968er-Bewegung wendet sich die Figur aufgrund von sozialen Beschränkungen und kleinkariertem Denken zunächst von der Politik und schließlich von der eigenen Familie ab, was sie als Opfer der männlich dominierten Gesellschaft ausweist, von der es sich aus Mangel an sich bietenden Gelegenheiten der Veränderung loszusagen gilt. Als deutliche Gegnerin hegemonialer Männlichkeit verwundert es darüber hinaus nicht, dass sie sich ebenfalls im Sinne der 68er-Bewegung eine pazifistische Einstellung zu eigen macht, die sich hauptsächlich in Elisabeths Kritik an der ständigen Kriegsführung und Militärbesessenheit ihres Ehemannes bemerkbar macht. Bereits als Sissi hat sie eine antimilitärische und gewaltlose Politik der Waffenpolitik Franz Josephs bzw. Sophies vorgezogen, die jedoch – wie sich nun zeigt – langfristig keine Besserung der politischen Umstände gebracht hat. Nun findet sie als erwachsene Kaiserin und nach wie vor standhafte Kritikerin schärfere Worte bei gleichzeitiger Tatenlosigkeit. Als Verkörperung kollektiver Sehnsüchte von Kriegsgegnern des zeithistorischen Kontextes in Bezug auf den Ost-West-Konflikt sowie den Vietnamkrieg entspricht sie wiederum dem Zeitgeist der 1968er. An der Politik selbst beteiligen will sie sich aber nicht mehr: In der Resignation versunken lässt sie Politiker und Gesellschaft einzig und allein in den Genuss ihrer Schönheit, nicht aber ihres Intellekts kommen, sodass Elisabeth die Ziele der pazifistischen Bewegung zu predigen, nicht aber in ihrem eigenen Handeln umzusetzen weiß. Ähnlich verhält es sich in dem Aspekt der von Elisabeth ebenfalls stark kritisierten Verschwendungssucht Ludwigs, die sie nicht tatenlos hinzunehmen bereit ist. Auch als Konsumkritikerin verzeichnet sie allerdings nur wenig Erfolg: Sie verweigert zwar ihre Teilnahme an der *Tristan*-Premiere und demonstriert dadurch ihre Abneigung gegenüber der Verschwendungssucht Ludwigs, kann ihn jedoch

³¹⁹ Vgl. Schmid: Ludwig II. im Film, S. 387.

³²⁰ Vgl. Brinckmann: Helmut Berger als Ludwig II., S. 268. Sowie: Vöckel: Sisi, S. 121.

nicht zu einem Wandel in seinem Engagement für die Musik Wagners verleiten. Ebenso die Bauten der Schlösser kann Elisabeth nicht verhindern: Sie versucht zwar sowohl im Gespräch als auch durch Erpressung – wenn er ihr nicht Folge leistet, verweigert sie ihre Besuche – Ludwig von seiner Prunksucht abzubringen, scheitert letztlich jedoch auch daran. Wieder wird hier auf die zeitgenössischen Strömungen referiert, schließlich prangern Teile der Gesellschaft in den 1960er Jahren den Kapitalismus und die Maßlosigkeit diverser Regierungen an.³²¹ Die Konturierung Elisabeths als konsumkritische, pazifistische und unabhängige Kaiserin trifft in einer von Forderungen der 1968er geprägten Zeit auf positive Resonanz. Es verwundert daher nicht, dass sie über die drei obigen Themen hinaus in ihrem ganzen Wesen und in ihrer Lebensweise auch noch für die gesellschaftliche Akzeptanz von alternativen Lebensweisen einsteht. Nicht nur in Elisabeth wird die Forderung der Studentenbewegung ersichtlich, alternative Lebensformen zu etablieren, auch Ludwig muss gegen traditionelle Werte und die konservative Einstellung seines Umfelds kämpfen. Der ganze Film erweist sich im Verlauf der Handlung und mit zunehmenden Hindernissen, die sich sowohl Ludwig als auch Elisabeth in den Weg stellen, als Plädoyer für alternative Lebensformen, wenn beispielsweise der alternde Pfarrer Ludwig mit der konventionellen Forderung „Du hast nur eines zu wollen: Heiraten und Kinder kriegen!“ in die Schranken weist. Bei einer Verweigerung der Aufnahme eines solch angepassten und in geregelten Bahnen verlaufenden Lebens werden Elisabeth und Ludwig mit einem Ausschluss aus der Politik und dem Verlust ihrer Stimme als Herrscher bestraft. Ihnen bleibt nur der Ausweg in die geistige Weltflucht, an der zunächst Ludwig und schließlich auch Elisabeth zugrunde gehen. Beide Figuren stehen so sinnbildlich für die katastrophalen Ausmaße gesellschaftlicher Konventionen und das verzweifelte Bemühen um die Flucht vor traditionellen Erwartungen in märchenhafte Sehnsuchtswelten.³²² Den historischen Vorbildern stehen diese Figuren damit in nichts nach: Nicht lange vor dem Tod Ludwigs kommuni-

³²¹ Vgl. Schmid: Ludwig II. im Film, S. 386. Weiterführend sei an dieser Stelle empfohlen: Nepomuk Gasteiger: Der Konsument. Verbraucherbilder in Werbung, Konsumkritik und Verbraucherschutz 1945–1989. Frankfurt/M. 2010.

³²² Vgl. Hackl: Mythos der Elisabeth von Österreich, S. 356.

zieren die beiden melancholisch-weltfremden Romantiker in Gedichtform miteinander, in denen sie Kontakt zu den tierischen Alter Egos der beiden aufnehmen und so die menschlichen und damit traditionellen und konventionellen Umgangsformen weit hinter sich lassen:

Du Adler, dort hoch auf den Bergen,
Dir schickt die Möwe der See
Einen Gruß von schäumenden Wogen
Hinauf zum ewigen Schnee.
Elisabeth von Österreich-Ungarn

Der Möwe Gruß vom fernen Strand
Zu Adlers Horst den Weg wohl fand,
Er trug auf leisem Fittigschwung
Der alten Zeit Erinnerung.
Ludwig II. von Bayern³²³

Mit diesem abschließenden Punkt soll nun deutlich werden, dass dieser Repräsentation der Kaiserin eine große Historizität innewohnt, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die Gegenwart mit den tradierten Narrativen der Vergangenheit zu verknüpfen, um so eine Neubewertung der Historie möglich zu machen. Sowohl Elisabeths als auch Ludwigs exzentrisches Verhalten werden den ZuschauerInnen verständlich gemacht, indem die Beweggründe für ihre Abwendung von irdischen Problemen und Angelegenheiten aufgedeckt werden. Gleichzeitig wird das beliebte Sissi-Image gründlich dekonstruiert: Visconti bemüht sich um eine reflektiert-vermittelte Überschreibung des Sissi-Bildes in seiner düster-melancholischen Darstellung, die das Bild der Märchenprinzessin zugunsten der historischen Wahrheit revidieren soll.³²⁴

³²³ Kaiserin Elisabeth: Das Poetische Tagebuch, S. 107.

³²⁴ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 196.

6.1.3. Sisi im Zeichen der Postmoderne: Mediale Repräsentationen ab 1990

Wie sich bereits in den beiden vorangegangenen Kapiteln exemplarisch gezeigt hat, birgt der Sisi-Mythos in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten: Mal ist die Kaiserin eine liebebreizende Märchenprinzessin, Hoffnungsträgerin und Friedensbringerin, mal eine melancholische Exzentrikerin, desillusionierte Kritikerin der Monarchie und unerschöpfliche Reisende. Die Mehrdeutigkeit ihres Charakters ist allein schon an den vielen Namen erkennbar, unter denen die historische Figur im Lauf der Zeit an Popularität gewinnt: Die Kurzformen Sissi, Sisi, Lisl und Lissi von Elisabeth lassen bereits erahnen, wie viele unterschiedliche Bilder von ihr existieren und geben einen Hinweis auf die Anpassungsfähigkeit und Diversität dieses Mythos. Es ist nur eine Frage der Zeit, wann sich die Grenzen dieser Bilder verwischen und ein Bildnis der Kaiserin entsteht, das unterschiedliche Mytheme in sich vereint und nicht mehr so einfach auf den Nenner der „Märchenprinzessin“ oder „Mater dolorosa“ bringen lässt. Dazu kommt es schließlich in den 1980er Jahren: Die Biographie *Elisabeth. Kaiserin wider Willen* von Brigitte Hamann läutet die, in Viscontis Inszenierung bereits angedeutete, feministische Wende des Elisabeth-Mythos ein und hat eine Revision des von Corti geprägten und von den Sissi-Filmen historisch verfälschten Bildes der Kaiserin zum Ziel. Auf dem *Poetischen Tagesbuch* der Kaiserin basierend wird diese postmoderne Arbeit zum Zwecke einer Aktualisierung des Elisabeth-Wissens früheren Medien gegenübergestellt. Der feministische Grundgedanke von Hamanns Biographie schlägt sich danach in fast allen Medien wieder, die sich mit dem Mythos der Kaiserin befassen: Mit dieser Arbeit wurde eine Rezeptionswelle ausgelöst, die Elisabeth zum emanzipatorischen Vorbild und zur Identifikationsfigur für moderne Frauen machte, findet sich in ihrem Leben schließlich die Beziehungsunfähigkeit der Geschlechter gemäß des Zeitgeistes der 1980er und 1990er Jahre wieder.³²⁵ Der Mythos Elisabeth entpuppt sich so als Seismograph für gesamtgesellschaftliche Entwicklungen, der sich durch die Neukombination bereits vorhandener Mytheme den kontextuellen

³²⁵ Vgl. Maikler: Literarischer Mythos, S. 35.

Gegebenheiten anpasst, ohne dabei an Überzeugungskraft und Glaubwürdigkeit zu verlieren: Der große Vorrat an Mythemen macht dies möglich, wird er schließlich nun im Zeitalter der Postmoderne für das Überleben des Elisabeth-Mythos wichtiger denn je. Nun erscheint die Kaiserin nicht mehr als häusliche Traumfrau und Friedensbringerin, sondern vielmehr als Feministin, deren Modernität von den RezipientInnen mit der eigenen verwechselt wird: Durch Übernahme und Verfälschung ihrer Haltungen und Rollen gelingt es den RezipientInnen des Mythos, sich mit ihr zu identifizieren und aktuelle Wünsche und Forderungen auf Elisabeth zu projizieren.³²⁶ Von 1980 bis in die Gegenwart wird die Kaiserin durch Ideologeme der zweiten Frauenbewegung vereinnahmt, wobei vor allem das Mythem „Flucht vorm Hof“ bzw. ihre zunehmende Entfremdung von Familie und Abwendung von der Rollenerwartung als geschlechtsspezifische Problematiken gedeutet werden.³²⁷ So wird Elisabeth beispielsweise von der Zeitschrift *Emma* im Artikel „Kaiserin Elisabeth und andere Rebellinnen“³²⁸ auf den Thron einer zeitgemäßen Identifikationsfigur erhoben: Dadurch gelingt es, die Kaiserin als intuitive Aktivistin ihrer Zeit darzustellen, um Solidarität unter den Frauen der 1990er Jahre hervorzurufen. Elisabeth als Nonkonformistin hat laut des Artikels bereits zu Lebzeiten den Feminismus vorweggenommen, wodurch dieser nun 100 Jahre nach ihrem Tod als geschichtliche Unausweichlichkeit erscheint. Ihr Bild der unzeitgemäßen Gestalt wird aktualisiert und die historische Figur zur Urahnin aller FeministInnen erklärt; ihr Kampf um egoistische und persönliche Freiheit fernab des höfischen Zwangs wird zum Kampf aller FeministInnen um das Recht auf individuelle Lebensentwürfe, den eigenen Körper und eine Neuordnung des traditionellen Familienlebens hochstilisiert.³²⁹

³²⁶ Vgl. Gathmann: Bild und Sein, S. 13.

³²⁷ Elisabeth gelang, „was die Frauenbewegung noch heute als unerreichtes Ziel anstrebt: nämlich die Selbstverwirklichung.“ Dabei wurde sie selbst aber zu keiner Zeit zu einer Unterstützerin der Frauenbewegung, sondern lebte in ihrer selbst gewählten Isolation nur sich selbst. Vgl. Brigitte Hamann: „Tanzen Nymphen dort den Reigen“. Anmerkungen zum Rollenbild von Kaiserin Elisabeth. In: Reingard Witzmann u. a. (Hg.): Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848–1920. Wien 1984 (Sonderausstellung Historisches Museum Wien; Bd. 88), S. 94–96.

³²⁸ Vgl. Fischer: Kaiserin Elisabeth und andere Rebellinnen, S. 104–109.

³²⁹ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 201–202.

Der persönliche Aufbruch der Kaiserin spiegelt den Kampf dieser Zeit um Selbstbestimmung und Autonomie: der Individuen, der Frauen, der Nationen. [...] Kaiserin Elisabeth folgte nicht nur den Strömungen dieser Zeit, sondern trieb sie, wie viele ihrer Geschlechtsgenossinnen, weiter voran. [...] In ihrer Widersprüchlichkeit zwischen Angleichung und Abweichung blieb sie eine Übergangsfrau, die ihren persönlichen Hungerstreik dort begann, wo ihn die Suffragetten auf realpolitischer Ebene fortsetzten.³³⁰

Diese Entwicklung der Vereinnahmung der Kaiserin durch den Feminismus lässt sich auch in den beiden Medien erkennen, die an dieser Stelle auf den Mythos Sisi hin untersucht werden: Sowohl das Musical ELISABETH (R: Michael Kunze und Sylvester Levay, A 1992) als auch der Fernsehweiteiler SISI (R: Xaver Schwarzenberger; D, A, I 2009) zeichnen differenziertere und komplexe Bilder der Kaiserin, die sich nicht mehr so einfach unter die Kenner „Märchenkaiserin“ oder „Mater dolorosa“ zusammenfassen lassen. In dieser zweiten Mythenrezeptionswelle, in der das Märchenprinzessinnen-Image hinterfragt und umgedeutet wird, sind es gerade auch feministisch geprägte Texte, die eine Subjektivierung des Mythos auslösen: Das kaiserliche Leben wird jetzt – meist aus der Sicht Elisabeths – vielmehr als Kampf um die persönliche Freiheit dargestellt, was in der Literatur vor allem durch die Ich-Perspektive in Tagebuch- oder Briefromanen ausgedrückt wird. Im Musical macht sich diese Subjektivierung ebenfalls bemerkbar: Elisabeth singt als Hauptfigur von ihrer Sehnsucht nach Unabhängigkeit und Selbstbestimmung (*Ich gehör nur mir, Wenn ich tanzen will* oder *Nichts, nichts, gar nichts*) und erhebt die Suche nach der Freiheit zum Leitmotiv ihres eigenen Handelns. Die gleiche Entwicklung lässt sich allerdings auch im Spielfilm erkennen: Verständnis für die Kaiserin wird hier durch die filmische Annäherung an ihren Charakter, das Beobachten der oft unbekleideten Kaiserin in privaten, geradezu intimen Szenen, generiert. Dabei haben diese unterschiedlichen Medien alle das gleiche Ziel: die kaiserliche Seele bis auf den Grund auszuleuchten. In diesem Zeitalter der Postmoderne befindet sich der Mythos gleichzeitig auf dem Höhepunkt der subjektiv-psychologi-

³³⁰ Fischer: Kaiserin Elisabeth und andere Rebellinnen, S. 106–108.

schen Annäherung an Elisabeth, vergleicht man die moderne Entwicklung mit der ehrfurchtsvollen Distanz zur Monarchin um 1900, als lediglich eine Annäherung von außen möglich war.³³¹

Ihre Darstellung als Identifikationsfigur für moderne Frauen, deren Kritik am adeligen Nichtstun und höfischen Prunkleben sich in einigen Grundgedanken der feministischen Streitschriften Ende des 20. Jahrhunderts wiederfindet, dient als Beispiel für eine gelungene Weiterentwicklung des älteren Mythos. Dass diese Verarbeitung des Stoffes auch in der relativ jungen Gattung des Musicals Erfolg feiert, spricht für die Zukunftsfähigkeit des Sisi-Mythos. Moderne Verarbeitungen des Stoffes lassen sich aufgrund des zunehmenden medialen Pluralismus, der unterschiedlichen Deutungen der historischen Figur und der vielen Möglichkeiten der Darstellungen zwar nicht mehr auf einen gemeinsamen Nenner bringen, jedoch lässt sich allen Mythosbearbeitungen eine größere Wirklichkeitsnähe attestieren. Sowohl in Filmen als auch im Musical lässt sich um die Jahrtausendwende eine Abkehr von Kitsch und Prunk hin zu einer realistischeren und weniger romantisierenden Darstellung feststellen. Nun liegt der Schwerpunkt nicht mehr allein auf erbaulicher Unterhaltung des Publikums, sondern auf der Erstellung eines Portraits einer historischen Persönlichkeit, die nicht allein auf die Bedeutung für die Geschichte Österreichs reduziert wird. Vielmehr „entwirft [man] vom rein menschlichen Standpunkt aus das Bild einer Frau, ihr anfängliches Aufbegehren gegen das Schicksal und ihr Ende in Resignation.“³³² Die Medien setzen sich nun zum Ziel, seelische Entwicklungsvorgänge der Kaiserin folgerichtig wiederzugeben und schrecken trotz des Ziels, ‚Realität‘ zu präsentieren, vor einer Vereinfachung und Zurechtbiegung des Stoffes nicht zurück: Mit dem herkömmlichen Sisi-Mythos muss nun mit allen Mitteln gebrochen werden, um ein besseres Verständnis der Kaiserin zu erzeugen.³³³

In diese neue Linie der größeren Historizität reihen sich auch die beiden Medien ein, die in diesem Kapitel untersucht werden: Sowohl das Musical ELISABETH als auch die ZDF-Produktion SISI referieren auf das SISI-Bild Marischkas. Beide Medien machen sich die postmoderne Logik

³³¹ Vgl. Maikler: Literarischer Mythos, S. 463–464.

³³² Storch: Dramengestalt, S. 113.

³³³ Vgl. Storch: Dramengestalt, S. 112–113.

des Zitierens zu Eigen und haben die Überschreibung des Bildes der Märchenprinzessin zugunsten historischer Richtigkeit und Genauigkeit zum Ziel. Mithilfe eines äußerst intensiven und bewussten Umgangs mit Intertextualität setzt SISI zugunsten einer Annäherung an die historische Figur auf eine Überschreibung des Sissi-Bildes, indem der Film den gleichen Zeitraum wie die Trilogie in den Blick nimmt und sich ebenfalls in Posenhofen, Bad Ischl, Wien und Ungarn verortet.³³⁴ Das Musical geht an dieser Stelle jedoch einen Schritt weiter, hat es schließlich weniger eine korrigierende Überschreibung, als vielmehr eine Dekonstruktion des Kitsch-Bildes zum Ziel: Hier wird nun eine Aktualisierung des bereits postum etablierten Bildes der tragischen Kaiserin versucht, das im Stummfilm KAISERIN ELISABETH VON ÖSTERREICH (1921) einem großen Publikum zugänglich gemacht wurde. Indem das Musical gerade auf diesen Film rekurriert, möchte es nicht nur das Sissi-Bild überschreiben, sondern stützt sich auch auf ein besonders großes Authentizitätsversprechen, basiert dieser Stummfilm von Rolf Raffé schließlich auf der Autobiographie *Meine Vergangenheit* der Gräfin Larisch,³³⁵ einer Nichte Elisabeths. Als eines der wenigen Filmwerke, in denen das Attentat auf Elisa-

³³⁴ An dieser Stelle sei auf den Charakter des postmodernen Kinos verwiesen, dessen Filme „die Filmgeschichte(n) direkt oder indirekt zitieren, indem sie auf einzelne Filme oder bekannte Genremuster Bezug nehmen, die ihre Film-Welten mit mehr oder minder unverhüllter Künstlichkeit zur Schau stellen, die auf eher suggestive Wirkungen und ironische Brechungen ausgerichtet sind als auf zu vermittelnde Botschaften.“ Jürgen Felix: Ironie und Identifikation. Postmoderne im Kino. In: Ders. (Hg.): Die Postmoderne im Kino. Ein Reader. Marburg 2002 (Jürgen Felix u. Norbert Grob (Hg.): Kino-Debatten; Bd. 1), S. 153–179, hier S. 153–154. Es ist gerade diese Künstlichkeit, die im postmodernen Sinn ein Reflex auf die zunehmende Mediatisierung der Lebensumwelt darstellt, der diese Medienzitation zuschreiben ist. Vgl. Ernst Schreckenber: Was ist postmodernes Kino? – Versuch einer kurzen Antwort auf eine schwierige Frage. In: David Bordwell u. a. (Hg.): Die Filmgespenster der Postmoderne. Hg. von Andreas Rost u. Mike Sandbothe. Frankfurt/M. 1998, S. 119–130, hier S. 120–121.

³³⁵ Marie Luise von Wallersee, verheiratete Gräfin Larisch, hat neben ihrer Biographie *Meine Vergangenheit – My Past*, die hauptsächlich die Ereignisse vor und nach der Tragödie von Mayerling in den Blick nimmt, noch weitere, die historische Wahrheit für sich beanspruchende Bücher über die Mitglieder der österreichischen Kaiserfamilie veröffentlicht bspw. *Kaiserin Elisabeth und ich* (Leipzig 1935): In dieser Biographie entzaubert Larisch das verklarte Bild der Kaiserin, unterzieht sie einer „Re-Humanisierung“ und vermittelt durch den Anschein persönlicher Nähe große Authentizität. Vgl. Marie Louise von Wallersee-Larisch: *Meine Vergangenheit – My Past*. Berlin 1913. Sowie: Marie Louise von Wallersee-Larisch: *Kaiserin Elisabeth und ich*. Leipzig 1935.

beth dargestellt wird, erhebt der Film den Anspruch, Geschichtsdarstellung zu sein und macht den Versuch, Elisabeth als tragische, aber zunehmend ‚vermenschlichte‘ Figur im kulturellen Gedächtnis zu etablieren.³³⁶ Bei einem näheren Vergleich treten die Ähnlichkeiten zwischen Stummfilm und Musical immer deutlicher zutage: Als Wunschfigur männlicher Imagination wird Elisabeth als Femme fragile im Stummfilm melancholisch ästhetisiert – diese Darstellung lässt sich problemlos auf das Musical übertragen, bewegt sich die Kaiserin schließlich immer unter den männlichen Blicken Franz Josephs und des Tods und sinkt letzterem nach einem kampfreichen, aber sinnlosen Leben schließlich dankbar in die starken Arme. Auf eine patriotische Wirkung wird allerdings bewusst verzichtet, da Elisabeth zunehmend losgelöst von der konservativen, teilweise geradezu nationalistischen Haltung des Habsburgerreichs auftritt. Stattdessen erscheint die erhabene Aristokratin nach dem tragischen, aber nicht unglücklichen Finale des Musicals aufgrund ihrer Progressivität als moderne Frau, der es gelungen ist, vermeintlich feste Grenzen in ihrer Rolle als Frau und Kaiserin zu sprengen.³³⁷ Das Musical zeichnet sich darüber hinaus aber auch durch die Auflockerung vermeintlich fester Genregrenzen bzw. die Aufwertung ehemals niederer Genres und durch den innovativen Mix aus hoher Kunst und Populärkultur als postmodernes Werk aus, das dem Publikum nicht nur generelle Offenheit in Bezug auf moderne Gestaltungsweisen abverlangt, sondern auch ungefähre Kenntnisse über das Leben der historischen Elisabeth. Damit die ZuschauerInnen das teilweise ironische Spiel mit den Zeichen auf der Bühne goutieren können, müssen sie schließlich eine erhebliche Medienenerfahrung mitbringen, ohne die weder zur historischen noch zur Sissi-Figur Marischkas ein Bezug hergestellt werden kann.³³⁸

³³⁶ Vgl. Karczmarzyk: *Mediale Repräsentationen*, S. 61–62.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 76.

³³⁸ Die Postmoderne wird gekennzeichnet durch fünf zentrale Merkmalsbereiche: Intermedialität (beispielsweise die Mixtur aus Genres und die Mischung von trivialen und elitären Formen), „Spektakularität“ (wie die Lust an der Überwältigung der Sinne), Selbstreferentialität (mit dem Ziel der Offenlegung der demonstrativen Künstlichkeit der Thematik), Kommerzialisierung (wie die Ungleichgewichtung von Spektakel um den Film und Lob für das eigentliche Kunstwerk) und Anti-Konventionalität der Erzählverfahren (so die Dekonstruktion konventioneller Erzählweisen). Vgl. Antrhin Steinke: *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*. Trier 2007 (*Arbeiten zur anglistischen und amerikanischen Medienwissenschaft*; Bd. 5), S. 37–40.

Weniger fordernd ist der SISI-Zweiteiler aus dem Jahre 2009, der darüber hinaus auch weniger postmoderne Züge aufweist, selbst wenn zahlreiche Gemeinsamkeiten zwischen Trilogie und Zweiteiler nicht geleugnet werden können: Auch SISI baut auf dem typischen Liebesfilm-Plot auf, kann dem Genre des Historien- bzw. Kostümfilms zugeordnet werden und bietet eine Nacherzählung des klassisch-romantischen Prinzesinnenmärchens. Es wird jedoch gleichzeitig versucht, sich ernsthafter und historisch genauer mit der Thematik auseinanderzusetzen, um Elisabeth als emanzipierte, selbstbestimmte Kaiserin in die Gegenwart zu holen, die sich ihre Romantik und Naivität trotz der familiären wie politischen Rückschläge bewahren kann. In seinem Versuch, eine politisch ambitionierte Elisabeth zu zeigen, scheitert der Film aber wiederum an einem Abbruch der filmischen Handlung nach der Krönung zur Königin von Ungarn: Indem der Ausbruch der Kaiserin nicht gezeigt wird, rekurriert der Film auf die SISI-Trilogie, deren altes Bild durch diese nur halberzählte Übertragung in die Gegenwart weder abgestaubt wird noch eine wesentliche Erneuerung erfährt. Als klassisch weiblich attribuierte Landesmutter wendet auch Sisi ihr (politisches) Schicksal mithilfe ihrer Emotionalität zum Guten, wodurch die historische Figur wiederum in ein verklärtes Prinzip des Weiblichen eingepasst wird.³³⁹ Letztendlich bleibt bei den Medien allerdings nichts anderes übrig, als Position zu beziehen – so schwer dies angesichts der vielen Deutungsmöglichkeiten auch fallen mag. Genau darin liegt das Problem in der medialen Beschäftigung mit diesem Mythos. Biographien oder Zeitschriftenartikel können schließlich unentschlossen bleiben und viele Lesarten anbieten, filmische und dramatische Umsetzungen dürfen das nicht: „Aus vielen möglichen Deutungsmustern muss die Wahl getroffen werden – und die muss eindeutig sein.“³⁴⁰ Was genau diese Positionierung für den Sisi-Mythos bedeutet, inwieweit dieser von Musical und Film weiterhin beeinflusst wird und welche Mytheme in diesen mehr oder weniger postmodernen Medien zum Einsatz gebracht werden, wird im Folgenden aufgezeigt.

³³⁹ Vgl. Karczmarzyk: Sehnsuchtsbilder einer Kaiserin, S. 112.

³⁴⁰ Storch: Dramengestalt, S. 115.

6.1.3.1. „Die Welt sucht vergebens den Sinn meines Lebens!“: ELISABETH von Michael Kunze und Silvester Levay (1991)

Wenn man sich die Frage nach dem Erfolg von Musicals stellt, wieso gerade diese oder jene Inszenierung internationale Erfolge feiert, stößt man schnell an die Grenzen der Erklärungsmöglichkeiten: Ist es der Star oder das Ensemble, das die Menschengenossen anziehen, die Art und Weise der Inszenierung eines bekannten Regisseurs oder das musikalische Thema, an dem die RezipientInnen in Werbung oder Radio Gefallen gefunden haben?³⁴¹ In diesem konkreten Fall des österreichischen Musicals ELISABETH, das 1991 seine Uraufführung im Theater an der Wien feierte, liegt der Erfolg weniger in seiner gestalterischen Umsetzung als vielmehr in der Bekanntheit des Stoffs verborgen, der dennoch genügend Überraschung und Neues bietet. Die Grundzüge des Geschehens sind dem Publikum bereits geläufig, Motive und Charaktere können aus früheren Sisi-Bearbeitungen wiedererkannt werden: Schönheit, Reitsport, Weltflucht, Kritik am Hof und Freiheitsdrang sind alles Mytheme, die bereits in der Anfang der 1990er Jahre nach wie vor bekannten und beliebten SISI-TRILOGIE bzw. in den LUDWIG II.-VERFILMUNGEN von KAUTNER und VISCONTI aufgegriffen wurden. Dabei liegt das Besondere an diesem Stoff nicht in seiner Bekanntheit, sondern vielmehr in seiner Universalität, kämpfen Frauen der Rezipienten Gegenwart weltweit schließlich immer noch für eine praktische Umsetzung der theoretisch erkämpften Emanzipation. Elisabeth trifft in dieser Inszenierung als selbstbewusste und emanzipierte Frau, die für ihre eigenen Rechte kämpft, gerade diesen Zeitgeist und verhilft als historisches Vorbild in ihrer Darstellung als frühe Feministin diesem Musical zu ungeahntem Erfolg. Weltweite Nachvollziehbarkeit macht dessen großen Attraktor aus und gibt dem alten, bekannten, aber an Aktualität verlorenem Kitsch-Stoff neuen Glanz im Zeichen der modernen Frau.³⁴² Als solche moderne und reife Frau wird Elisabeth nicht nur in der Biographie Brigitte Hamanns charakterisiert, sondern auch in dem 1984 erschienenen Tagebuch ihres Vorlesers Christomanos,

³⁴¹ Vgl. Herrmann Rauhe: Zur Rezeption und Wirkung internationaler Musicalerfolge. In: Wolfgang Jansen (Hg.): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Die Referate des Symposiums vom 28.–30. April 1995 in Berlin. Berlin 1995 (Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst; Bd. 4), S. 97.

³⁴² Vgl. ebd., S. 91.

in dem Elisabeth als schwarze Möwe inszeniert wird.³⁴³ Dieses Motiv wird vom Musical übernommen und ins Lied *Wenn ich tanzen will* eingefügt: „Schwarze Möwe, flieg / Ich allein will dich durch Nacht und Sturm begleiten.“ In seinen Tagebuchaufzeichnungen aus seiner Zeit als griechischer Vorleser der Kaiserin in den 1880er und 1890er Jahren finden sich alle Eigenschaften der poetischen Legende Elisabeths, die mit ihrem Hang zur künstlich hochgezüchteten Melancholie, Unnahbarkeit und Ästhetisierung des Lebens den Flirt mit dem Tod als romantisches Klischee etabliert.³⁴⁴

Als popkulturelles Medium befriedigt das Musical die Bedürfnisse der Gesellschaft, indem es alte Mythen an aktuelle Ereignisgeschichte anpasst. Der Sisi-Mythos beweist durch diese Angleichung und Umdeutung einmal mehr seine Vitalität: Sobald sich individuell oder kollektiv ein neuer Mythisierungsbedarf ergibt, gelingt es dem Mythos aufgrund der Gleichzeitigkeit der Vielzahl verschiedener Mytheme und auch in der Eroberung neuer Medien, mit den Entwicklungen der Zeit Schritt zu halten. In einer Zeit der wachsenden Unabhängigkeit und Karrieretätigkeit der Frau ist es unerlässlich, dass sich der ehemalige Mythos der strahlenden Kaiserbraut dem Bild der individuellen und autonomen Feministin unterordnet, damit der Mythos revitalisiert werden kann.³⁴⁵ Dies gelingt dem Musical durch die Neukombination bereits bestehender Mytheme, deren Zusammensetzung erahnen lässt, dass die gründliche Zerschlagung der Setzungen des bekannten Kitsch-Bilds das Ziel der Inszenierung darstellt: So referiert das Musical im Lied *Kitsch!* zu Beginn des zweiten Akts eindeutig auf die Trilogie, wenn Elisabeths Mörder und der Erzähler Luigi Lucheni mit dem Satz „Eure Sissi war in Wirklichkeit ein mieser Egoist!“ die letzten Illusionen des Publikums zu zerstören sucht. Durch die vorhergehenden Verse

³⁴³ So sagt Elisabeth laut Christomanos: „Bei jeder Reise fliegen die Möwen hinter meinem Schiffe [...] und jedesmal gibt es eine dunkle, fast schwarze darunter, wie diese hier. Diese einzige kommt dann bis knapp vor Korfu mit. Einigemale hat mich meine schwarze Möwe während einer ganzen Woche begleitet, von einem Kontinent zum andern. Ich glaube, sie ist mein Schicksal.“ Zit. n. Verena von der Heyden-Rynsch (Hg.): Elisabeth von Österreich. Tagebuchblätter von Constantin Christomanos. Mit Beiträgen von Ludwig Klages, Maurice Barrès, Paul Morand und E. M. Cioran. Mit zeitgenössischen Abbildungen. Leipzig, Frankfurt/M. 1993., S. 89.

³⁴⁴ Vgl. Rommel: „Elisabeth“, S. 36–38.

³⁴⁵ Vgl. Rieger: Geschichte und Geschichtsmythos, S. 23–24.

Tut bloß nicht so als wärt ihr
an der Wahrheit interessiert.
Die Wahrheit gibt's geschenkt, aber keiner will sie haben,
weil sie doch nur deprimiert.

wird suggeriert, dass in der Dekonstruktion des Kitschbildes die historische Wirklichkeit aufgezeigt werden soll, obwohl sich gerade die dramatische Handlung mit dem Tod als wahren Geliebten der Kaiserin ebenfalls nicht auf die historischen Ereignisse übertragen lässt.

Bereits im Prolog des Musicals wird durch die toten Zeitgenossen angedeutet, dass Elisabeth im Totenreich eine Sonderstellung wie im Leben einnimmt: Als unergründbare Frau gibt sie selbst den Geistern Rätsel auf, die auch 100 Jahre nach ihrem Tod – das Musical spielt also in der Gegenwart und die Ereignisse werden von Lucheni nur nacherzählt – noch ungelöst sind, wie im Prolog deutlich wird:

Scheu, schwach – glücklich und verflucht.
Wild, wach – einsam und begehrt.
Arm, reich – was hast du gesucht?
Hart, weich – was hat dich zerstört?

Eine erste Annäherung an Elisabeth geschieht in dem Musical daraufhin über das bekannte Mythem des jugendlichen Wildfangs, als solcher wird die bayerische Prinzessin in die Handlung eingeführt. Ihr Vater nimmt hier die Rolle ihres großen Vorbilds ein, der mit seinem Verhalten den Grundstein für ihre späteren Kapriolen legt: „Träumen und Gedichte schreiben oder reiten mit dem Wind / Ich möchte mal so sein wie Du“, singt Elisabeth in *Wie Du* und ahnt noch nicht, dass sich die guten Vorsätze, die sie hier schildert, in Extreme verwandeln, die sie später in dem Solo *Nichts, nichts, gar nichts* als ergebnislos und ihr Leben als sinnlos besingt. Mit ihrer Liebe zu Natur und Bewegung, ihrer Lebendigkeit und Spontanität stößt Elisabeth von Anfang an auf eine Mauer zwischen ihr und der höfischen Gesellschaft, wie sich in der nächsten Szene zeigt: Elisabeth schockiert die adligen Verwandten mit einem Zirkusauftritt, bei dem sie abstürzt und zum ersten Mal dem Tod begegnet. Bereits hier

wird klar, dass sie als Außenseiterin innerhalb ihres Geschlechts und ihrer Gesellschaftsschicht zu Höherem bestimmt ist und ihr Leben in unüblichen Bahnen verlaufen wird. So macht ihr der Tod daraufhin ein erstes Angebot, das sie noch übermütig und lebensfroh ausschlägt.

Diese besondere Beziehung macht sich auch im Leben Elisabeths in ihrer Sonderstellung bemerkbar: Als Kaiserin eines riesigen europäischen Reiches ist sie scheinbar zu Großem bestimmt – kann aber weder für sich selbst entscheiden, noch wird sie von den Männern in ihrer Umgebung gefragt. Als passive Antagonistin scheint sie zu Beginn ihrer Ehe noch gar nichts von der Selbstbestimmung der älteren Kaiserin zu besitzen, da jede Entscheidung für sie getroffen wird: Nicht einmal ihrer Verlobung kann sie selbst zustimmen, ihr Jawort in der Kirche ist die einzige Entscheidung, die bewusst von ihr getroffen wird, und die einschneidenden Folgen werden in dem daraufhin einsetzenden Totengeläut bereits angekündigt. Ihr „Ja“ besiegelt als Urteilsspruch nicht nur ihr eigenes Schicksal, sondern auch das der abendländischen Kultur des Habsburgerreiches und markiert, untermalt vom Lachen des Todes, den Anfang des Endes der untergehenden Welt, wie auch die Anwesenden während der Trauung erkennen: „Alle Fragen sind gestellt und alle Phrasen eingeübt. / Wir sind die letzten einer Welt, aus der es keinen Ausweg gibt.“

Ihre fehlende Mitbestimmung drückt sich vor allem in ihrer Schweigsamkeit und Erstarrtheit während der Verlobung und Hochzeit aus, die Elisabeth vielmehr als passive Heldin eines Märchens denn als Vorbotein einer neuen Zeit erscheinen lassen. Passend dazu trägt sie an ihrer Hochzeit schwarze Armbänder an ihren Händen und eine kostbare Kette um den Hals, die zum einen auf ein Gedicht der historischen Elisabeth Bezug nehmen („Ich bin erwacht in einem Kerker, und Fesseln sind an meiner Hand, und meine Sehnsucht immer stärker, und Freiheit! – Du mir abgewandt!“³⁴⁶), in ihrer Beschaffenheit aber zum anderen als Symbol für die Bindung an den Hof stehen. Für beide Seiten ist diese Verbindung ein Fluch: Sowohl für den Hof, für den bereits an der Hochzeitsfeier feststeht, dass „sie nicht hierher passt“ (*Sie passt nicht*), als auch für Elisabeth, die nach der Zeremonie erst realisiert, in welche ihrer Natur feindselig gegenüberstehenden Welt sie geraten ist. Entmündigt und eingesperrt ist sie den Zwängen des spanischen Hofzeremoniells auf Befehl ihrer

³⁴⁶ Corti: Elisabeth, S. 46.

Schwiegermutter ausgeliefert, die in dieser Inszenierung wieder als eiskalte Antagonistin gegen die junge Kaiserin intrigiert. Auch in dieser Hinsicht der Gegenüberstellung von Gut und Böse liegt dem Musical ein Märchen zugrunde: „In der Mutter des Kaisers finden sich alle bösen Schwiegermütter, Stiefmütter und Hexen dieser Welt wider.“³⁴⁷ Als Zerstörerin der kaiserlichen Ehe geht die Schwiegermutter hier jedoch noch einen Schritt weiter als die Figur in der Sissi-Trilogie, denn sie fördert dadurch gleichzeitig Elisabeths Ausbruch aus dem höfischen System, womit die schlechten Folgen von Sophies Handeln endlich aufgezeigt werden. Elisabeth wird in ihren ersten Ehejahren als Gefangene am Wiener Hof inszeniert, die wie ein Vogel in einem Käfig eingeschlossen ist: Überwacht von der Erzherzogin und deren höfischen Marionetten hat Elisabeth keinen Verbündeten oder Freund an ihrer Seite, auch Franz Joseph enttäuscht sie und lässt sie im Stich. In dieser Stunde der Not entwickelt die Kaiserin zum ersten Mal die nötige Stärke, die sie in ihrem Solo *Ich gehör nur mir* zum Ausdruck bringt, wenn die Sehnsucht nach einem selbstbestimmten Leben zu groß wird, als dass sie sie noch unterdrücken kann:

Ich will nicht gehorsam, gezähmt und gezogen sein.
Ich will nicht bescheiden, beliebt und betrogen sein.
Ich bin nicht das Eigentum von dir,
denn ich gehör nur mir.

Zum ersten Mal wird Elisabeth als unabhängige, starke Frau präsentiert, die die Repressalien durch die Schwiegermutter und ihre Enttäuschung über ihren Ehemann zum Anlass nimmt, gegen die Kette des Hofes anzukämpfen, die sich bislang noch als sichtbares Zeichen der Bindung um ihren Hals legte. Indem sie das kostbare Schmuckstück ablegt, befreit sie sich von der Macht der höfischen Intriganten und legt in ihrem Solo *Ich gehör nur mir* den Grundstein ihres späteren, geradezu fanatischen und unerbittlichen Freiheitskampfes:

Und willst du mich finden, dann halt mich nicht fest.
Ich geb' meine Freiheit nicht her.

³⁴⁷ Rommel: „Elisabeth“, S. 81.

Und willst du mich binden, verlaß ich dein Nest
und tauch wie ein Vogel ins Meer.

Bis zu diesem Zeitpunkt stimmt das altbekannte Sissi-Image mit dem Bild, das im Musical vermittelt wird, ungefähr überein: Auch Sissi wurde als freiheitsliebendes Naturkind, als Gegnerin der höfischen Parteien mit ihren sinnfreien und konservativen Regeln und als selbstbewusste Frau, die ihr Leben zumindest teilweise nach eigenen Regeln lebt, in die Trilogie eingeführt. Das Solo *Ich gehör nur mir* kann jedoch als Auftakt zur Abwendung vom süßen Sisi-Bild gewertet werden, schließlich wird hier eine Korrespondenz zu den Problemen der modernen Frauen und ZuschauerInnen aufgebaut, die teilweise mit den gleichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, um ein veraltetes Rollenbild abstreifen zu können. Das Publikum betrachtet das Geschehen von der aufgeklärten Position des endenden 20. Jahrhunderts aus: Nun ist die Einschätzung der Situation vielmehr von Mitgefühl für die fesselnde und einengende Lage der jungen Kaiserin geprägt, weniger von missgünstigem Verhalten oder Verständnislosigkeit.³⁴⁸

In ihrer Inszenierung als unabhängige, selbstbestimmte Frau mit einem enormen Freiheitsdrang trifft Elisabeth den Zeitgeist der 1990er Jahre und wird als Frau des 20. Jahrhunderts präsentiert: Vorurteilslose, pädagogische Ansätze treffen in ihrer Person auf oppositionelle Bestrebungen gegen den monarchischen Staat und zeichnen gemeinsam mit ihrem Einsatz für bürgerlich-liberale Lebensformen ein verblüffend modernes und selbstbewusstes Bild dieser Frau.³⁴⁹ Maßgeblich bestimmt wurde dieses Bild schließlich durch ihren Befreiungsschlag gegen die Hofkamarilla und ihr Ultimatum an Franz Joseph, das den Wendepunkt der Handlung und auch der Form – die Zusage des Ultimatums durch Franz Joseph markiert gleichzeitig den Cut zwischen den Akten 1 und 2 – einleitet: In diesem „förmlichen Ultimatum“ stellt sie den Kaiser schließlich vor die Wahl und setzt sich zugleich gegen den Tod durch, der ihr in *Elisabeth*, *mach auf* wieder ein Angebot macht („Flieh und du wirst

³⁴⁸ Vgl. Rommel: „Elisabeth“, S. 70.

³⁴⁹ Brigitte Hamann: Vorwort. *Nachleben einer Kunstfigur*. In: Peter Back-Vega (Hg.): *Elisabeth*. Programmheft. Wien 1992, S. X. Im Folgenden zitiert als: Hamann: *Nachleben einer Kunstfigur*, mit Seitenangabe.

frei sein, und alles Kämpfen wird vorbei sein“). Noch ist ihr Lebenswille jedoch größer und gerade aus ihrem Wissen um die mögliche Selbstbefreiung schöpft sie die Kraft, sich eine selbstbestimmte Zukunft ohne höfische Einschränkungen aufbauen zu können.

Mit dem Kampf um Unabhängigkeit einher geht gleichzeitig die Inszenierung als schönste Kaiserin Europas, die in der Nachbildung des Winterhalter-Portraits am Ende des ersten Akts bei der Kapitulation Franz Josephs vor ihrem Ultimatum ihr ausdrucksstärkstes Bild erreicht. Elisabeth lernt nach den ersten Enttäuschungen schnell, dass sie ihre Schönheit und ihren Charme als Druckmittel gegen ihren Ehemann einsetzen muss, der sie schließlich ihre Selbstbefreiung verdankt: „Nun setz' ich meine Schönheit ein!“ Auch vor obskuren Methoden schreckt sie zum Wohl der Aufrechterhaltung und Steigerung ihrer Schönheit nicht zurück, nicht ohne den Unmut des Volkes auf sich zu ziehen, für das sie mehr und mehr zur Antagonistin wird. Doch obwohl sich das Bild der Kaiserin in der Öffentlichkeit verschlechtert, profitiert sie privat von ihrem exzessiv praktizierten Schönheitskult: Nicht nur stellt die Schönheit ihr wichtigstes Machtmittel dar, darüber hinaus bietet ihr die Schönheitspflege in ihrer zum Nichtstun verdamnten Rolle als Kaiserin eine erste selbstbestimmte Beschäftigung. Die Schönheitspflege wandelt sich jedoch ins Extreme, wenn die eigene Oberflächlichkeit die Pflichten der Landesmutter verdrängt und Elisabeth dadurch einen enormen Imageschaden – auch in der Rezipienten Gegenwart – erleidet. Neu ist an dieser Inszenierung daher auch, dass nicht nur positiv oder neutral besetzte Mytheme auf Elisabeth projiziert werden: Die einstmalige „Märchenkaiserin“ ist nicht nur das naive, unschuldig leidende Mädchen, sondern auch eine eigensinnige Frau, die mit ihrem narzisstischen Verhalten zumindest eine Teilschuld an ihrer Situation trägt.³⁵⁰

Deutlicher wird die Intention des Musicals, die Wahrheit über die historische Figur aufzuzeigen, mit Beginn des zweiten Akts, der Elisabeth als Königin von Ungarn zunächst auf dem Zenit ihrer Schönheit, politischen Macht und familiären Durchsetzungsfähigkeit präsentiert. In Budapest findet die Krönung zur Königin von Ungarn statt, die Elisabeth als Heilsbringerin für das ungarische Volk und erfolgreiche Politikerin zu

³⁵⁰ Vgl. Rommel: „Elisabeth“, S. 69–70.

etablieren scheint. Gleichzeitig deckt Lucheni in *Kitsch!* die wahren Ereignisse nach Elisabeths Selbstbefreiung auf, wodurch das strahlende Bild der Landesmutter hinter das negative Bild der Familienmutter gedrängt wird:

Eure Sissi war in Wirklichkeit ein mieser Egoist.

Sie kämpfte um den Sohn, um Sophie zu beweisen, dass sie die Stärk're ist.

Doch dann schob sie ihn ab, ihr kam's ja darauf an sich zu befrei'n.

Elisabeth selbst bestätigt dieses wenig schmeichelhafte Bild im nächsten Lied *Wenn ich tanzen will*, mit dem sie ihren politischen Triumph feiert und ihren Freiheitsdrang erneut bestärkt:

Wenn ich tanzen will,

dann tanz ich so wie's mir gefällt.

Ich allein bestimm' die Stunde.

Ich allein wähl die Musik.

Hier stellt sie klar, dass sie diese Krönung als ihren alleinigen Triumph betrachtet, den sie aus eigener Kraft und nur zur eigenen Befriedigung vollbracht hat. In dieser Stunde des Erfolgs sind ihr Gedanken an ihre Familie oder das Volk fremd: Elisabeth wird nun trotz oder gerade wegen des Siegs über Franz Joseph geradezu gleichgültig gegenüber den Menschen, für deren Wohl sie dieses Ultimatum vornehmlich gestellt hat – ihren Kindern. Im Auftritt des Kronprinzen Rudolfs und seinem Lied *Mama, wo bist du?* wird vielmehr suggeriert, dass sie sich mit erfolgreicher Abnabelung vom Wiener Hof auch von ihren Kindern abwendet, die sie nun – ähnlich wie sie einst von Franz Joseph enttäuscht wurde – im Stich lässt. Diese Unvereinbarkeit von Familie und Freiheit macht deutlich, dass es innerhalb des Sisi-Mythos unmöglich ist, die beiden Mytheme „unabhängige, selbstbestimmte Frau“ und „aufopfernde Mutter“ gleichzeitig auf die Kaiserin zu projizieren. Bei einer Kombination dieser Mytheme würde eine der beiden Seiten der Kaiserin, Mutter oder Feministin, unweigerlich verloren gehen: Es zeigt sich demnach, dass es selbst

in der Rezipientengegenwart in den 1980er und 1990er Jahren unvorstellbar scheint, Kind und Karriere als moderne Frau unter einen Hut bringen zu können.

Im Lebenslauf ist nun ein deutlicher Bruch erkennbar, der mit der Krönung zur ungarischen Königin seinen Anfang nahm. Auf den Zenit ihrer Macht, Schönheit und Beliebtheit folgt das Unheil, sodass sich ihr, zuvor noch vielversprechendes Leben in sein Gegenteil verkehrt und die Wendung zum Tragischen nicht mehr aufzuhalten ist. Im Solo *Nichts, nichts, gar nichts* spricht sie davon, dass keiner ihrer Erfolge greifbare Früchte getragen hat und sie sich nach der absoluten Freiheit im Wahnsinn sehnt, um aus dieser, zum Tode verurteilten Welt zu entfliehen. Auch in Aussehen und Aktivitäten deutet sich die Wendung zum Tragischen an, besucht Elisabeth als schwarz und schmal gekleidete Frau nun Irrenhäuser, turnt bis zum körperlichen Zusammenbruch und nimmt an spiritistischen Sitzungen teil. In ihrer Exaltiertheit treten immer öfter Melancholie und Lebensmüdigkeit zutage, die auf andere zunehmend verstörend wirken. Im letzten Drittel des Musicals dominieren daher die Mytheme der melancholischen Dichterfürstin und, nach Rudolfs Tod, der lebensmüden Mater dolorosa. Als solche scheint der Tod für Elisabeth nun immer verlockender, vor allem, seit sie sich mit der Aufdeckung von Franz Josephs Affären immer zielloser durch Europa treiben lässt. Der Inszenierung ist an dieser Stelle allerdings besonders wichtig, dass die ZuschauerInnen wie im Lied *Die letzte Chance* erkennen, dass sich Elisabeth nicht grundlos von ihrer Familie und Heimat lossagt, sondern sie hauptsächlich aus Enttäuschung über die Untreue des Ehemannes Wien den Rücken kehrt: „Wo seine Moral zu Ende ist, fängt meine Freiheit an.“ Indem Elisabeths Kapriolen und Weltflucht ein Auslöser unterlegt werden, kann sie für das Publikum verständlich erscheinen, sodass ihr die RezipientInnen Mitleid und Anteilnahme entgegenbringen können. Auch hier werden Lücken gefüllt, die die Realität offengelassen hat. In diesen rastlosen Jahren sieht sich die, von ihren ZeitgenossInnen unverstandene, fliehende Kaiserin als Antagonistin einer immer größer werdenden Menge an DeutschnationalistInnen, AntisemitInnen und MonarchiegegnerInnen ausgesetzt. Der Faschismus des 20. Jahrhunderts wirft bereits zu Elisabeths Lebzeiten seine Schatten voraus. Ihre Abwendung

von der Politik und Hinwendung zum Feenreich Titanias aus Shakespeares *Sommernachtstraum* ist ihrer Resignation verschuldet, einer solch großen Menge an GegnerInnen nichts Vergleichbares entgegenzusetzen zu können. Der Rückzug in die Innerlichkeit weist sie demnach mehr als alles andere als Personifizierung eines untergehenden Zeitalters aus: Mit ihrem Tod beginnt eine neue Ära.³⁵¹ Was bereits an anderer Stelle in dieser Arbeit geschrieben wurde, lässt sich an dieser Stelle nochmals rezitieren: „Das fin de siècle der Donaumonarchie wird geradezu Person in Elisabeth.“³⁵² Die Kaiserin erscheint in ihrem Scheitern an ihrer eigenen, sinnvoll genutzten Emanzipation vom Hof mehr denn je als Vorausdeutung einer modernen Zeit der Gleichberechtigung und weiblichen Unabhängigkeit, was auch ihre Sonderstellung im Leben wie im Tod verdeutlicht. Als Mater dolorosa, deren Weltflucht aus Trauer nun ebenfalls verständlich erscheint, wird sie nochmals einer letzten Prüfung unterzogen und vom Tod als flehende Bittstellerin zunächst auf Distanz gehalten, bis er ihr schließlich die Gnade der Ermordung durch die Hand seines „Verbündeten“ Lucheni gewährt. In ihrem letzten Duett *Der Schleier fällt* feiern Elisabeth und der Tod ihre lang ersehnte Vereinigung, in der die Kaiserin noch einmal deutlich macht, dass sie zu Lebzeiten stets ihre eigenen Entscheidungen getroffen hat: „Doch was ich auch machte, / mir selbst blieb ich immer treu.“ Gleichzeitig wird jedoch angedeutet, dass Elisabeth nicht immer so feministisch gehandelt hat, wie sie selbst zu handeln glaubte: Schließlich singt der Tod den letzten Vers des Finalsongs „Du gehörst nur mir!“ und macht damit deutlich, dass er an Elisabeths Entscheidungen ebenso großen Anteil hatte und sie sich auch von dem Einfluss anderer Männer in ihrem Leben nicht komplett befreien konnte. So bleibt ihr schließlich immer nur die Wahl zwischen zwei Wegen, wenn sie überhaupt je gefragt wird und sie gibt sich dem Tod am Ende selbst dankbar hin. Elisabeths Entscheidungen werden sowohl von ihrem ‚Geliebten‘ gelenkt als auch vom Wiener Hof beeinflusst: Trotz der gelungenen physischen Befreiung war sie psychisch weiterhin eine Gefangene der höfischen Gesellschaft und ihrer Zeit, wie sich beispielsweise in

³⁵¹ Vgl. Peter Back-Vega: Elisabeth (1992). In: Siegmund Helms, Matthias Kruse u. Reinhard Schneider (Hg.): Lübbes Musical Führer. Die 19 erfolgreichsten Stücke. Bergisch-Gladbach 1998, S. 293–303, hier S. 302.

³⁵² Hamann: Elisabeth, S. 600.

Nichts, nichts, gar nichts zeigt.³⁵³ Es ist daher zwingend notwendig, ihre Rolle als Feministin zum Schluss der Untersuchung noch einmal zu hinterfragen: Wurde Elisabeth überhaupt feministisch inszeniert? „Ich gehör nur mir“ singt sie zwar, jedoch sehnt sie sich ihr Leben lang nach dem Tod und erliegt schließlich dem Jenseits. Ferner stützt die These einer vielmehr fehlgeleiteten Emanzipation auch die Beobachtung, dass das Unglück erst über sie hereinbricht, sobald sie sich von allem befreit hat. Damit wird unzweifelhaft die Botschaft suggeriert, dass sie unter weniger Schwierigkeiten zu leiden gehabt hätte, wenn sie in den traditionellen Rollen der Mutter, Ehefrau und Kaiserin verblieben wäre. Nicht nur ihr eigenes unglückliches Schicksal rührt schließlich von ihrem Ausbruch her, auch diejenigen anderer Menschen, wie Rudolfs oder Franz Josephs, werden von ihren Taten beeinflusst. Es ist daher nur folgerichtig, festzuhalten, dass es sich bei Elisabeth eher um eine ‚Pseudoemanze‘ und bei ihrer nur teilweise gelungenen Abnabelung vom Hof vielmehr um eine fehlgeleitete Emanzipation handelt als um eine gelungene feministische Selbstverwirklichung.

6.1.3.2. „Ich bin vorerst einmal ein freier Mensch.“: SISI von Xaver Schwarzenberger (A, D, I 2009)

Vergleicht man die beiden Biopics SISSI (1955) und SISI (2009) miteinander, so liegt der Hinweis auf eine strukturelle Ähnlichkeit bereits in den beiden Titeln verborgen: Der Namensbezug in den Titeln beider Filme lässt auf eine thematische Überschneidung schließen, während die veränderte Schreibweise allerdings auf eine diachrone Überschreibung hindeutet.³⁵⁴ In diesem Zweiteiler, der kurz vor Weihnachten 2009 im ZDF ausgestrahlt wurde, wird der Versuch einer politisch ambitionierteren Elisabeth gewagt, die sich aber weiterhin vor dem Setting der romantischen Liebesgeschichte auf dem politischen Bankett bewegt. Die Geschichte der österreichischen Kaiserin wird nun als Emanzipationsweg einer hochbegabten jungen Frau nachgezeichnet, deren Leitlinien in einer Welt des zunehmenden Militarismus und Nationalismus stattdessen Liberalismus

³⁵³ Vgl. Rommel: „Elisabeth“, S. 71.

³⁵⁴ Vgl. Karczmarzyk: Sehnsuchtsbilder einer Kaiserin, S. 95.

und Aufklärung darstellen. Dabei appelliert der Fernsehfilm auch an eine stärkere Bindung an die historische Wahrheit und versucht, die Illusion von Historizität beispielsweise durch die Einblendung von Ortsnamen entstehen zu lassen. Sisi wird nun nicht mehr wie noch zu Sissi-Zeiten allein durch Allgemeinmenschlichkeit und Emotionalität charakterisiert, sondern die Darstellung der Figur wird um eine konkrete politische Dimension ergänzt: Diese Sisi hat nun eine politische Motivation und lässt sich nicht so leicht unterkriegen wie ihre Vorgängerin. Sie vertritt eine stärkere Haltung in politischen Fragen und scheut auch vor Diskussionen mit Franz Joseph nicht zurück: „Sie ist eben ein Aufklärungscharakter, so wie die Romy-Sisi ein Verklärungscharakter war.“³⁵⁵ Nichtsdestotrotz tritt sie in die Fußstapfen von Sissi, wenn es darum geht, als Hoffnungsträgerin einer liberalen Regierung des Habsburgerreiches stilisiert zu werden. In diesen Zeiten des größeren politischen Einsatzes lässt sie aber ihre Empathie nicht zurück, ist es schließlich nach wie vor ihr Mitleid, das der Motivator ihres Engagements für das einfache Volk ist. Sisi ist trotz ihres starken politischen Interesses keine knallharte Politikerin geworden, sie vertritt vielmehr eine empathische Politik und beeinflusst mit Mitgefühl und humanistischem Verständnis die rationale Machtpolitik ihres Mannes.³⁵⁶

Dabei ergänzt SISI den Mythos nicht um grundlegend neue Mytheme: Auch hier tritt wieder die postmoderne Logik zutage, Altbekanntes neu miteinander zu kombinieren, sodass am Ende ein modernisiertes Bild der Kaiserin entsteht. Elisabeth von Österreich ist nun mehr als 100 Jahre tot, ihr Kampf um Unabhängigkeit von den familiären und kaiserlichen Pflichten findet sich in den feministischen Debatten wieder, auch sie selbst wurde in den vermehrten Beiträgen anlässlich ihres 100. Todestages 1998 für die feministische Sache eingenommen. Mit SISI wird nun ein modernisierter Sprung in die Vergangenheit gewagt, der nichtsdestotrotz eine Wiederbelebung des 1950er Jahre Images darstellt, das um den Aspekt der Karrieretätigkeit einer Frau und Mutter ergänzt wurde.

³⁵⁵ Daniel Haas: TV-Romanze „Sisi“: Fräulein Kaiserin macht Karriere. In: Spiegel (17.12.2009). <http://www.spiegel.de/kultur/tv/tv-romanze-sisi-fraulein-kaiserin-macht-karriere-a-667514.html> (aufgerufen am 25.01.2018).

³⁵⁶ Vgl. Karczmazyk: Sehnsuchtsbilder einer Kaiserin, S. 103–104.

Anhand der folgenden Untersuchung der Mytheme soll aufgezeigt werden, welche Auswirkung diese Neukombination auf den Mythos Elisabeths von Österreich hat.

Es ist kaum eine Überraschung, dass auch hier das Mythem des naturliebenden und unkonventionellen Wildfangs wiederbelebt wird, hat er schließlich im vergangenen Jahrhundert einen großen Beitrag zum sympathischen und beliebten Image der Kaiserin geleistet. Hier wird Sisi zunächst in der Tradition der Sissi-Trilogie stehend charakterisiert: Natur- und tierlieb, unbekümmert, lebensfroh, manchmal geradezu rebellisch agiert sie vor allem in der Jugend als liebezendes Mädchen, das ohne Hintergedanken gerade durch diese Natürlichkeit in Bewegung und Aussehen das Herz des Kaisers für sich gewinnt. Im zweiten Teil gibt sie schließlich selbst zu, dass sie ein sorgenfreies Kind war und dass sie die Freiheit auch als Kaiserin noch für das wichtigste Gut in der Kindheit hält: „Ich denke, dass es am wichtigsten ist, dass man sich als Kind frei fühlt – frei zu tun und zu denken, was man will.“ Es wird deutlich, dass die spätere politische Diplomatie und die demokratischen Ideen in ihrer Kindheit ihren Ursprung haben, denn nur aus dem freiheitsliebenden Wildfang Sisi kann später die diplomatische Kaiserin und Landesmutter erwachsen. Ihre Freiheitsliebe prädestiniert sie geradezu zu einer modernen Herrscherin, die nur allzu oft an die Grenzen der Schicklichkeit und des Verständnisses ihrer Zeitgenossen stößt. So spricht die französische Kaiserin im zweiten Teil schließlich aus, was alle denken: „Ihr seid wirklich eine erstaunliche Person. Ich fange langsam an zu begreifen, weshalb ganz Europa von Euch spricht.“ Eine Wertung wird dabei jedoch außen vor gelassen – „erstaunlich“ ist Mitte des 19. Jahrhunderts nicht gleichbedeutend mit „bewundernswert“, was hier bewusst vermieden wird.

Als Wildfang ist sie daher nicht nur der Natur und den Tieren verbunden, in dieser Eigenschaft ist auch ihre Neigung enthalten, gegen die Etikette zu verstoßen: So reist sie, nachdem sie von einem Attentat auf Franz Joseph erfahren hat, noch in der Verlobungszeit unerlaubterweise nach Wien und pflegt den bettlägerigen Kaiser. Auch die erste Handlung als Kaiserin zeichnet sie nicht gerade als regelkonform aus: In der Öffentlichkeit der Kirche geben sich Franz Joseph und sie einen Kuss und schockieren damit die versammelte Hofgesellschaft. Es wird jedoch schnell ersichtlich, dass Sisi als vergleichsweise moderne und aufgeklärte junge

Frau Ihre Unbändigkeit nicht nur in ihrem Verhalten als Prinzessin und Kaiserin in sich trägt, sondern auch als verliebte Ehefrau. So verletzen Sisi und Franz Joseph in der Hochzeitsnacht die Etikette, wenn sie sich an der versammelten Hofgesellschaft vorbei in den Schlosspark stellen, um in der „freien“ Natur die Ehe zu vollziehen. Dass Sisi ihre Sexualität nur in der Natur ausleben und genießen kann, ist – im Vergleich zu Sissi – die ultimative Steigerung ihrer Naturverbundenheit, schließlich beinhaltet der Rückzug in die Natur bei Nacht auch die Flucht vor der Künstlichkeit des Schlosses, wo sie sich noch nie wohl gefühlt hat. Die Naturverbundenheit Sissis wird darüber hinaus auch in der augenscheinlichen Hingabe an den Akt des Geschlechtsverkehrs übertroffen: Nur Sisi als Naturkind einer modernen Zeit ist es möglich, den gleichberechtigten Akt der Liebe und Lust entgegen der zeitgenössischen Auffassung der ‚weiblichen Pflicht‘ zu genießen. Sie entspricht damit dem aufgeklärten Zeitgeist der Jahrtausendwende, wenn sie den Geschlechtsverkehr nicht wie jahrhundertlang üblich über sich ergehen lässt, sondern ihn als gleichberechtigte (Sex)Partnerin ihres Mannes genießt.³⁵⁷

Auch in anderen Bereichen ihres privaten und offiziellen Lebens als Ehefrau und Kaiserin gibt sie sich ihren weiblichen Pflichten gerne hin: Ihrem Mann ist Sisi eine ergebene, loyale und treue Ehefrau, die mit ihren sanftmütigen Blicken und zärtlichen Gesten eine beruhigende Wirkung auf Franz Joseph wie auch auf das Volk hat, dem sie als Personifizierung von Barmherzigkeit erscheint. Als liebende Mutter setzt sie sich für ihre Kinder ein, allen voran für die liberale Erziehung von Kronprinz Rudolf, und bewegt bei Sophies Tod als trauernde und von Gram gebeugte Mutter die Herzen der Menschen. Es sind auch hier körperliche Gesten, wie zärtliche Umarmungen und Kosenamen, die ihre große Mutterliebe deutlich machen. Gleichzeitig muss sie jedoch davor bewahrt werden, lediglich als Familienmutter wahrgenommen zu werden – sind es schließlich ihre kaiserlichen Pflichten, die sie als Landesmutter eines ganzen Volkes auszeichnen, sodass sie wie Sissi in ihrer natürlichen Rolle

³⁵⁷ Sexualität war für Frauen lange eine Last, sollte aber eine Lust sein, für beide Geschlechter. Vgl. die Unterüberschrift zum Themenbereich „Sexualität“. In: EMMA: Unterüberschrift zum Themenbereich „Sexualität“. In: EMMA. <https://www.emma.de/thema/themen-107881> (aufgerufen am 25.01.2018).

als Mutter auch in ihrem Kaiseramt bestätigt wird. Ihre tatkräftige Mithilfe in Zeiten des Kriegs und ihr unerschöpflicher Einsatz für Notleidende wie Waisenkinder und Verletzte bringt ihr die Sympathie der Bevölkerung ein. Auch hier gerät sie immer wieder an die Grenzen der Etikette, wenn sie sich den Regeln des Hofzeremoniells oder den Ratschlägen ihrer Ersten Gesellschaftsdame widersetzt: Im Waisenhaus beispielsweise stößt sie sowohl die Aufseherinnen als auch ihre Begleiterinnen vor den Kopf, wenn sie fordert, die für sie servierten Speisen den abgemagerten Kindern zu geben. Mit den Worten „Fragen Sie doch diese armen Kinder, was sie von der Etikette halten.“ weist sie bereits zu Beginn ihrer kaiserlichen Karriere im ersten Teil die Gräfin in die Schranken und sich selbst als barmherzige (Landes)Mutter aus. Ihre Pflichten, die ihr die Rolle als Kaiserin auferlegt, gerne erfüllend, nimmt Sisi daher auch das Mythem der aufopfernden Landesmutter auf, die als emphatische Kaiserin den Gegenpol zum rational-pflichtbewussten Kaiser bildet. Diesem versucht sie in der Öffentlichkeit ein besseres Image zu verschaffen, legt sich für die Verteidigung ihres Mannes auch mit einfachen Marktleuten an und ist ihm privat wie öffentlich stets treu ergeben. So versucht sie im ersten Teil auf einem Bauernmarkt einen Händler davon zu überzeugen, dass der Kaiser viel wichtiger für das Volk ist als die Kaiserin: „Was sagen sie da?“, empört sie sich beispielsweise auf Kritik des Volks am Kaiser. „Der Kaiser liebt sein Volk von ganzem Herzen!“ Es ist gerade ihre Empathie gegenüber anderen Menschen, sei es ihrem Ehemann oder dem einfachen Volk gegenüber, die sie dazu verleitet, sich vom Hof und seinem sinnlosen Zeremoniell zu emanzipieren: Sisi macht explizit deutlich, dass sie ihre Emanzipation in den Kampf für eine gerechtere und moderne Zukunft stellt, jedoch keine Unabhängigkeit für sich selbst verlangt. In ihrem selbstlosen Handeln wird schnell deutlich, dass die Kaiserin für diese zerrüttete Nation möglicherweise doch wichtiger ist als der leicht beeinflussbare und wenig standhafte Kaiser, der sich als erster Beamter des Landes eher der Büroarbeit als der politischen Diplomatie verschreibt. Mit der Zeit entpuppt sich Sisi als die wahre Drahtzieherin hinter politischen Entscheidungen, die die solchen jedoch nicht zum eigenen Wohl geschweige denn Ausbruch nutzt. Dies wird mit dem filmischen Ende der Krönung zur ungarischen Königin suggeriert, schließlich ist die Flucht aus dem System der historischen Figur in der Realität erst nach

der Krönung 1868 gelungen. Der Film endet also zu einem Zeitpunkt, bevor für die Kaiserin selbst die Freiheit beginnt. Hier wird Selbstbestimmung anders gewertet als in den vorher produzierten Medien: Unabhängigkeit will die Kaiserin nicht hinsichtlich einer Flucht vom Hof erlangen, sondern vielmehr hinsichtlich ihrer politischen Entscheidungen und der Art und Weise ihrer Ausübung des Kaiseramts. Anders als im ebenfalls postmodernen und vermeintlich emanzipierten Musical lässt sie sich nicht verleugnen oder flieht vor der Verantwortung letztlich in den Tod, sondern beweist sich auf dem politischen Schlachtfeld als gleichberechtigte Kämpferin für eine humanere, politisch transparentere und glücklichere Zukunft.

In dieser Rolle als Friedensbringerin agiert Sisi daher vor allem anderen als intelligente Politikerin, die mit Durchsetzungsfähigkeit und Entschlossenheit lernt, sich an die rationale Machtpolitik anzupassen. Anders als ihre filmischen Vorgängerinnen kapituliert sie nicht vor dem intriganten Feld der Politik und zieht sich in die Innerlichkeit und ins Private zurück, sondern bezieht Stellung und kann mit klugen Argumenten und rationalen Entscheidungen den Sieg am Ende für sich verbuchen. Selbst ihrem Mann stellt sie sich des Öfteren in den Weg: So setzt sie sich über seine Befehle hinweg und fühlt sich trotz ihrer Ergebenheit ihm gegenüber einzig ihrem Gewissen verpflichtet. Während ihrer ersten Auseinandersetzung bezüglich ihrer unerlaubten Flucht nach Possenhofen widerspricht sie ihm mit den Worten „Ich stehe auch hinter dir, Franz, aber ich bin keine Marionette.“ An dieser Stellungnahme zugunsten des Landeswohls wird erstmals ersichtlich, welch starker Wille in der liebreizenden Märchenkaiserin schlummert, die nicht wie Sissi vor der harten Welt der Politik kapituliert, sondern dem Kaiser dadurch im Gegenteil noch den Fehdehandschuh hinwirft. Dem Wohl des Reiches fühlt sich Sisi stets zuerst verpflichtet, zu dessen Gunsten sie sich auch gegen die politischen Fehlentscheidungen ihres Mannes stellt. Es wird im Lauf der Zeit ersichtlich, dass es nur ihr mit ihrem ausgeprägten Intellekt, der weitsichtigen Einmischung ins politische Tagesgeschäft und dem überlegten Handeln möglich ist, die politischen Unruhen auszugleichen und im Habsburgerreich den Frieden zu bewahren. So ermahnt sie sowohl ihre Hofdame als auch den Kaiser: „Ich kann ausgezeichnet auf mich selbst aufpassen und tue selten etwas Unüberlegtes. Das müssten Sie

mittlerweile wissen.“ In dieser Einstellung Sisis liegt ein großer Unterschied zu ihren filmischen Vorgängerinnen, allen voran zu Sissi: Wo letztere Emotionalität in die Politik einbringt und das Kaiseramt stets bedauert, passt sich Sisi an das politische Feld an und macht aus der bloßen Pflicht, Kaiserin zu sein, eine erfolgreiche Karriere als Politikerin.³⁵⁸ Entgegen des historischen Vorbilds, dem des Öfteren nachgesagt wurde, ein „schönes Dummerl“ zu sein, wird Sisi in dieser Inszenierung vielmehr als schön und klug dargestellt, deren Intellekt auch von politisch mächtigen Männern wie dem Kaiser von Frankreich erkannt wird. Sisi mausert sich im zweiten Teil des Fernsehweiteilers zur zunehmend eigenständig denkenden und handelnden Politikerin, die es leid ist, ständig im Schatten ihres herrschenden Gatten zu stehen: Während des Kaiserinnentreffens mit der französischen Kaiserin Eugénie verleiht sie ihrem Unmut, stets nur als schön, aber nicht als politisch einflussreich wahrgenommen zu werden, deutliche Worte: „Die Geschichte wird von den Männern gestaltet. Uns Frauen bleibt nur, sie zu lenken und in Vergessenheit zu geraten. Ein wahres Trauerspiel.“ Den Kaiser lässt Sisi im Zuge ihrer selbstbewusst vorgebrachten Ansagen demzufolge oft nur sprachlos zurück. Einer widersprechenden Kaiserin mit einem eigenständig denkenden Kopf ist man im Sisi-Mythos zwar schon oft begegnet, jedoch ist Sisi ihrem Mann nun erstmals überlegen, was sich an seiner Sprachlosigkeit am besten zeigt. So sagt er einmal zu Elisabeth: „Ich glaube, du bist die einzige Monarchin Europas, die zu ihrem Mann sagt ‚Du musst‘.“

Als solche verfügt Sisi nicht nur über strategisches Geschick und großen Intellekt, sondern auch über einen bezaubernden Charme, der sich aus ihrem Ruf als schönste Märchenkaiserin speist. Auch dieses Mythem ist für den Erfolg des Sisi-Mythos unerlässlich, ist es schließlich zuallererst ihre Schönheit, die Sisi von allen Seiten Anbetung und Bewunderung einbringt. In diesem Fernsehfilm dürfen die ZuschauerInnen erstmals jedoch einen Blick hinter die Kulissen werfen, denn Sisi hält, mit ihrem Einzug in der Hofburg beginnend, ein straffes, sportliches Programm ein, das zum einen der Erhaltung ihrer Schönheit, zum anderen aber gleichzeitig dem Stressabbau dient. Die Strapazen mehrerer Geburten innerhalb weniger Jahre, der Druck, sich als weibliche Politikerin durchsetzen zu können, und die übrigen Pflichten als Kaiserin tun ihr Übriges,

³⁵⁸ Vgl. Karczmarzyk: Sehnsuchtsbilder einer Kaiserin, S. 105.

um die Schönheit Sisis frühzeitig zu gefährden: Einem Schönheitsverlust muss die Kaiserin aktiv entgegenwirken. Als sportliche Trendsetterin richtet sie sich daher ein Turnstudio in ihrem Appartement in der Hofburg ein und setzt neben der körperlichen auch auf geistige Bewegung, wenn sie in ihren täglichen Turnstunden verschiedene Sprachen übt oder sich auf den neuesten politischen Stand bringen lässt. In diesem Beispiel zeigt sich, dass Sisi als erfolgreiche Karrierefrau, liebende (Landes)Mutter und sportliche Schönheitskönigin sämtliche Erfolgsattribute in sich vereinigt: Sie ist geradezu die Fantasie einer Karrierefrau des 21. Jahrhunderts, die Kinder und Karriere gekonnt vereint und gleichzeitig ihre Weiblichkeit nicht verkümmern lässt. Politische Ambitionen bringt sie erfolgreich mit familiären Pflichten zusammen, die sich in der Rolle der Landesmutter verbinden. Die Botschaft dieser Sisi-Inszenierung ist demnach eindeutig: Der Spagat zwischen politischem Amt und privatem Glück ist möglich, solange die zwei Seiten Emotionalität und Rationalität im Gleichgewicht gehalten werden. Der Schlüssel zur Harmonie liegt demnach in Sisis Ausgewogenheit von weiblicher Emphatie und männlicher Ratio, die sie sich selbst teilweise zu eigen macht, um auf dem politischen Bankett zu überleben. Sisis Emanzipation als eigenständig denkende Frau ist insofern erfolgreich, als es ihr gelingt, moderne politische Vorstellungen und Erziehungsmethoden gegen die konservative und rückwärtsgewandte Schwiegermutter und Hofpartei durchzusetzen. Hier liegt der emanzipatorische Akt nicht in der Ablösung vom Willen des Mannes – denn dies findet hier nicht statt, liegt doch die letztendliche Entscheidungsgewalt stets beim Kaiser –, sondern in der erfolgreichen Vereinigung von Karriere und Familie. Dabei agiert sie wie Sissi zwischen den Spannungsfeldern ähnlicher Dichotomien wie privat / öffentlich, wie sich am Beispiel ihres Kleidungsstils, allen voran der Krinoline zeigen lässt: Als Symbol für eine bestimmte Historizität des 19. Jahrhunderts assoziieren moderne RezipientInnen die Krinoline mit den Attributen „weiblich“, „im 19. Jahrhundert lebend“ und „adelig“. Innerhalb des Sisi-Mythos steht die Krinoline jedoch auch für den Konflikt zwischen „privat“ und „öffentlich“, ist es doch der Reifrock, der Sisis äußerliches Auftreten entscheidend beeinflusst, da er bzw. sein Fehlen den ZuschauerInnen sofort suggeriert, um welche Art von Auftritt, ob politisch bzw. öffentlich oder privat und familiär, es sich handelt. So entsteht ein eng begrenztes

Spielfeld weiblicher Individualität: Sisi ist schließlich immer ein Opfer der Krinoline, glücklich ist sie stets ohne die Bewegungseinschränkung durch den Reifrock. Als bestes Beispiel dient hier die Szene, wenn Sisi im Nachthemd durch die Hofburg läuft: Das Nachthemd oder der Morgenrock werden so erst zu amtslosen Gewändern und symbolisieren die private Zeit. Die visuell dominante Krinoline stattdessen wird auch in dieser Inszenierung ähnlich wie in *Sissi* zum politischen Äquivalent zu den männlichen Uniformen als Amtskleidung.³⁵⁹ Sisi bewegt sich darüber hinaus auch zwischen den Spannungsfeldern Ehefrau und Mutter / Kaiserin sowie Rationalität / Emotionalität, der Unterschied zu *Sissi* liegt hier allerdings in der Annahme des Amtes: Sisi flieht nicht vor den politischen Verwicklungen, sondern führt unter Zuhilfenahme rationaler Machtstrategien die politische Lösung herbei. Gleichwohl wendet sie wie *Sissi* das politische Schicksal letztlich nur mit ihrer Emotionalität zum Guten und stellt sich damit in die Traditionslinie der klassisch weiblich attribuierten Landesmutter. Diese Emanzipation sollte man daher auch nicht überbewerten, denn auch wenn die moderne Sisi als weitaus politisch ambitionierter und machtbewusster dargestellt wird, ist sie dem weiblich-emotionalen Aspekt in ihr trotzdem stärker verbunden als dem männlich-unabhängigen. Ihr Verdienst ist schließlich die Überbrückung von scheinbar unüberwindbaren Gegensätzen (Ungarn – Österreich), wofür sie mit politischer Anerkennung und der bedingungslosen Liebe des Volkes belohnt wird.³⁶⁰

SISI wagt hier demnach den Sprung „back to the basics“, allerdings endet der Film vor dem Beginn ihrer ‚zweiten‘ Lebenshälfte, im Aussehen meist markiert durch schmal geschnittene, dunkle Kleider und hoher Silhouette, und lässt den Ausbruch aus dem höfischen Korsett und die Abkehr vom untreuen Ehemann damit außen vor. Der Mythos Sisi wird von dem Film daher auch nur einseitig fortgeschrieben, schreibt er schließlich nur in das Mythem der Märchenprinzessin ein, nicht in das der Mater dolorosa oder melancholischen Dichterstern. Nichtsdestotrotz rekurriert der Film auf seine Entstehungszeit, beschäftigt die Frage nach Vereinbarkeit von Familie und Beruf in der Gegenwart schließlich immer noch viele Frauen. Es zeigt sich, dass sich die mythische Figur auch in

³⁵⁹ Vgl. Karczmarzyk: Sehnsuchtsbilder einer Kaiserin, S. 108–109.

³⁶⁰ Vgl. ebd., S. 112.

dieser Hinsicht nicht versperrt und den Mythos so am Leben erhalten kann: „Die Zeiten sind im Begriff, sich zu ändern“, ermahnt Sisi schließlich Franz Joseph, der der Aussage schmunzelnd zustimmt und zugibt, dass er es sich niemals hätte träumen lassen, dass er einmal mit seiner Frau über Politik sprechen würde. Sisi hat sich ihrem Mann nun, wenn sie ihm doch nicht ebenbürtig ist, zumindest angenähert und wagt mit seiner Zustimmung den Ausbruch aus der vordiktierten Rolle. Der Anspruch an eine Skizzierung der historischen Wahrheit, die der Regisseur an seinen Film hatte, wurde zwar nicht erreicht,³⁶¹ dennoch bietet der Film mit der Interpretation eines bekannten Lebens Lösungswege für die Probleme moderner berufstätiger Frauen an. Als historischer Liebesfilm schafft er es, mögliche Handlungsoptionen für die eigene Situation aufzuzeigen, während die Protagonistin Sisi den modernen ZuschauerInnen vorlebt, wie es gelingt, trotz ungewollter Voraussetzungen das Beste aus der eigenen Lage zu machen.

Ein kurzer Ausblick in weitere Elisabeth-Darstellungen bietet der an späterer Stelle interpretierte Film LUDWIG II. von Peter Sehr und Marie Noëlle aus dem Jahr 2012, in dem Elisabeths Modernität nochmals eine Steigerung erfährt. Hier tritt sie, gespielt von Hannah Herzsprung, vor allem als weitsichtige und kluge Politikerin auf, die Ludwig zu einem ebenso weitsichtigen und politikinteressierten Monarchen machen möchte, wie selbst eine aus ihr geworden ist. Die Intention der Darstellung Elisabeths als verantwortungsvolle Kaiserin ist im Vergleich zu Käutners Melodram, in welchem beide Protagonisten in der Verzweiflung versinken und ihr Leben ungenutzt verstreichen lassen, eindeutig zu zeigen, dass ein für die Politik hinggegebenes Leben durchaus sinnvoll und erfüllend sein kann. Elisabeth lebt Ludwig so vor, dass sein Leben nicht unbedingt in Verzweiflung enden muss. Dieser Gegenentwurf zu dem tatenlos verstrichenen Leben von Käutners Elisabeth zeigt Hannah Herzsprung vielmehr in der Rolle als realistische, weniger schwermütige und ihr Schicksal beklagende Kaiserin als ihre filmischen Vorgängerinnen. Zwar wird sie bereits als Mittzwanzigerin auf die Rolle der Mater dolorosa fest-

³⁶¹ Vgl. Peter Zander: So toll trieben es die alten Habsburger. In: Welt (17.12.2009). <https://www.welt.de/fernsehen/article5558108/So-toll-trieben-es-die-alten-Habsburger.html> (aufgerufen am 25.01.2018).

gelegt – was sich besonders an der dunklen, schmal geschnittenen Kleidung und dem von einem dunklen Schleier bedeckten Gesicht bei ihrem ersten Auftritt erkennen lässt –, jedoch nicht als lebensmüde Herrscherin präsentiert. Das bestätigt sich auch im Gespräch mit Ludwig während eines Ausritts, in dem Elisabeth ihre politische Haltung als demokratischer Freigeist offenbart, die das Wohl des Volks über ihren Status als Herrscherin stellt: „Wenn du dein Volk glücklich machen willst, gib ihm Freiheit, das ist, wonach es sich sehnt.“ Mehr noch als in diesen Worten zeigt sich den ZuschauerInnen jedoch in ihren anschließenden Worten ihre demokratische Gesinnung, wenn sie Ludwig mit Fragen zu seinem Verhältnis zu Wagner und dessen Ideen in die Enge treibt: „Wenn Richard Wagner dich so beflügelt, warum lässt du all seine revolutionären Genossen von damals immer noch in den Gefängnissen vor sich hinvegetieren?“ Elisabeths Wünsche sind eindeutig und sie redet auch nicht um den heißen Brei herum: Die österreichische Kaiserin hat klare Vorstellungen für die Zukunft ihres Reiches ebenso wie für ihr Heimatland Bayern. Ludwigs Tatenlosigkeit will sie nicht länger hinnehmen. Auch in ihren beiden nächsten Gesprächen wird diese Tatkraft spürbar. Im Gegenteil zu Ludwig, der die Opern Wagners lediglich als künstlerische Triumphe feiert, sieht Elisabeth in der Kunst vor allem ein Mittel, sich dem Volk anzunähern, was Ludwig bislang sträflich vernachlässigt hat: „Wie soll dein Volk erfahren, wer du bist?“ stellt sie Ludwig als Fangfrage und entlarvt ihn dadurch als realitätsfernen Herrscher. Nun agiert sie politischer denn je, indem sie Franz Joseph als gleichberechtigte Partnerin im Kaiseramt zur Seite steht, der sie in das politische Tagesgeschäft miteinbezieht und auf ihren Rat nicht verzichten kann. Elisabeth hat sich im Vergleich zu der drei Jahre älteren Version der Sisi von 2009 auch politisch weiterentwickelt: Ihre Ansichten sind liberaler und fordernder geworden, ihrem Mann steht sie als Gleichberechtigte gegenüber und sie muss sich diesen Status nicht mehr hart erkämpfen. Sie agiert auch nicht mehr nur als fürsorgliche und verantwortungsvolle Landesmutter, für die das Wohlergehen des Volkes im Mittelpunkt steht, sondern vielmehr als weitsichtige und kluge Politikerin, die abgeklärter, aber auch deutlich weniger naiv scheint als Schwarzenbergers Sisi. Einzig ihr Erscheinen in Ludwigs Fieberträumen als Seelenverwandte des Märchenkönigs verweist auf ihr späteres Schicksal als Mater dolorosa, wenn Ludwig rätselt: „Vielleicht sind

wir beide zum Unglück geboren.“ Doch dieser Eindruck wird spätestens in der Szene negiert, in der Elisabeth aus Wut über die Behandlung ihrer Schwester Sophie durch deren Verlobten Ludwig in seine Privatgemächer platzt und ihn zur Rede stellt. Wie hier deutlich wird, besitzt Elisabeth mehr noch als in allen anderen Verfilmungen übergroßen Stolz, der sie zugleich empfindlich macht gegenüber Andeutungen ihrer Schwäche, die in Käutners LUDWIG II. noch so oft und gerne betont wurde. Nun jedoch wehrt sie sich nach Kräften gegen das Bild jener schwächlichen, liebebedürftigen Frau: Ludwigs Vorwurf „Du verzweifelst oft genug an den Unwahrheiten dieser Welt!“ stellt für sie ein Eindringen in ihre Privatsphäre dar, woraufhin sie ebenfalls die Stimme erhebt und Ludwig verbietet, „so über mich zu sprechen!“ Dieser Grenzübertritt beschließt für die Kaiserin den Bruch zwischen den beiden, bislang freundschaftlich verbundenen Monarchen. In ihrem Ausbruch wird erkennbar, dass sie es leid ist, dass Männer ihr Weltbild bestimmen oder über ihre Persönlichkeit und ihren Intellekt urteilen. Jahrzehntelange Unterdrückung wird in diesem Ausbruch erkennbar und er steht sinnbildlich für all die Male, in denen sich Elisabeth ihre Leistungen hart erkämpfen musste. Ludwig mit seiner Behauptung so in die Schranken zu weisen, spricht mehr als ihre weitsichtigen, politischen Äußerungen für eine feministische, nun radikalere Kaiserin, die ihre Meinung aus Resignation nicht verschweigt, sondern sich tatkräftig für eine Aufbesserung ihres Images einsetzt. Erst mit diesem Film ist Elisabeth im 21. Jahrhundert angekommen, in ihrer Figur und in der der Sisi von 2009 vereinen sich nun die Frauenbilder der Postmoderne.

6.2. Mythos Ludwig II. Götterdämmerung und Filmkönigtum

Ja, ich war ein Märchenkönig,
Sass auf hohem Felsenthron,
Schlanke Lilie war mein Scepter,
Funkelnd' Sterne meine Krone.

Aus den frommen tiefen Thälern
Aus den reichen weiten Gauen
Pflegt' das Volk zu seinem König
Ehrfurchtsvoll stets aufzuschauen.

Doch das feige Hofgesinde
Und die Blutsverwandten spannen
Tückisch, heimlich ihre Netze
Und auf meinen Sturz sie sannen.

Schergen sandten sie und Ärzte
Den ‚Verrückten‘ einzufangen,
Wie den Edelhirsch der Wilddieb
Meuchlings fällt in Strick und Stangen.

Freiheit wollten sie mir rauben,
Freiheit fand ich in den Fluten;
Besser hier im Herzen erstarren
Als in Kerkerhaft verbluten!³⁶²
Elisabeth von Österreich über Ludwig II.

Wie in diesem Gedicht von Elisabeth von Österreich über Ludwig II., das sie nach dessen Tod in ihrer Trauer neben vielen weiteren Klageliedern verfasst hat, herauszulesen ist, war auch die österreichische Kaiserin davon überzeugt, dass Ludwig in seinem Tod – ob selbst gewählt oder fremdverschuldet sei an dieser Stelle dahingestellt – die langersehnte Freiheit gefunden hat, der er bereits zu Lebzeiten nachgejagt ist. Von der fragwürdigen lyrischen Qualität des Gedichts einmal abgesehen, skizziert

³⁶² Elisabeth von Österreich zit. n. Hamann: Elisabeth, S. 413–414.

die Kaiserin in diesen fünf Strophen die weithin bekannte Geschichte des bayerischen Königs, die in fast allen Filmen über sein Leben als Vorlage für den Handlungsverlauf herangezogen wird: Als vom Volk angebeteter Märchenkönig lebt er – entrückt von den Sorgen der Politik und der Menschen – in seinen Schlössern, bis er schließlich aus infamen Motiven von intriganten Politikern und Verwandten für unzurechnungsfähig erklärt und in Gewahrsam genommen wird. Sein Tod ist schließlich die letzte Stufe auf dem Weg zur verehrten mythischen Figur, die weiterhin im Herzen der Menschen verwurzelt bleibt. In diesem Gedicht erweist sich die Kaiserin wieder einmal als erstaunlich weitsichtig, schließlich wird in fast jedem zukünftigen Film über den König die heimtückische Verschwörung ehemaliger Vertrauter zum Beginn von Ludwigs geheimnisumwobenem Ende stilisiert. Gleichzeitig erkennt sie die wirkungsvolle Selbstinszenierung Ludwigs als Märchenkönig, wie sie in der ersten Strophe deutlich macht: Die Bourbonenlilie und die Sterne am Nachthimmel verdeutlichen Ludwigs geistige Entrücktheit aus seiner Umgebung und machen ihn erst zum Star seiner und der nachfolgenden Zeit.

Es war dabei vor allem Ludwig II. selbst, der als „Meister der Verrätselung“³⁶³ wesentlich an der Genese des eigenen Mythos beteiligt war. Mit seiner Selbstinszenierung und Imagearbeit legt er die Grundlagen für den mythischen Stoff durch den Entzug der Öffentlichkeit, indem er sich in einen hermetisch abriegelten Raum der Eigenwelt zurückzieht. So verhindert er schließlich, dass sich Fremdbearbeitung und Selbstdarstellung abgleichen können, was dazu führt, dass auf Rezipientenseite nur Mutmaßungen über das Leben und Sterben des Königs aufgestellt werden können. Gleichzeitig setzt er durch die Förderung der Künste, allen voran Richard Wagners Musik, und durch seine Schlossbauten öffentliche Zeichen der Selbstrepräsentanz, über die die Person des Königs zeichenhaft präsent bleibt. Das Rätsel um seine Person erfährt schließlich durch den tragischen Tod Ludwigs neue Bedeutung, denn erst jetzt werden Fremd- und Selbstinszenierung aufeinander beziehbar. Ebenso wie bei Elisabeth ist das Wechselverhältnis zwischen Rückzug nach innen und Selbstpräsentation nach außen bedeutend für die Stoffkonstitution

³⁶³ Loibl: Einführung, S. 20.

um Ludwigs Leben:³⁶⁴ Dass Ludwig sich selbst und anderen für die Zukunft „ein ewiges Räthsel“³⁶⁵ bleiben wird, ist daher vor allem seinem ungeklärten Tod zu verdanken. Er liefert erst den entscheidenden Impuls, um bereits vorhandene Motive zu einem stoffbildenden Komplex zusammenzufügen und schafft die Voraussetzung für die retrospektive Organisation der biographischen Muster zu einem beliebig repetierbaren Stoff.³⁶⁶

Die Auseinandersetzung mit Ludwig II. im Film bietet eine spezifische Form der Rezeption, bei der selektiv auf Versatzstücke des Ludwig-Diskurses und innerhalb dessen auf Mytheme des Ludwig-Mythos zurückgegriffen wird. Wie bereits während der Untersuchung des Sisi-Mythos festgestellt werden konnte, ist hier ebenfalls zu beobachten, dass sich die Bestandteile öffentlicher Fantasien zu einer, im jeweiligen Film entwickelten Ludwig-Fantasie verdichten, die je nach Entstehungszeit des Films, der Bedürfnisse der Gesellschaft und des Zeitgeists unterschiedlich ausfallen. Die Entwicklung des Ludwig-Mythos wird in vielerlei Hinsicht von den filmischen Inszenierungsformen vorangetrieben, gilt der Film doch als Schnittstelle zwischen öffentlichen, in der Gesellschaft vorherrschenden und individuellen, teils auch privaten Fantasien der Menschen, die in diesem Medium miteinander vereint werden können. In dem Prozess der Überführung der Ludwig-Mytheme in den Film werden so kulturelle Versatzstücke in spezifische Fantasien umgewandelt. Ebenso wie bei Elisabeth dienen auch die Filme über Ludwig nur als Sprungbrett in die mythische Vorstellung, da Ludwigs Mythos sich erst in der Rezeption des Films und in der Fantasie der ZuschauerInnen voll auf entfaltet und weitergeschrieben wird.³⁶⁷ So kann auch jeder neue Ludwig-Film zum einen als Ausdrucksform seiner Entstehungszeit als auch als neuer Text innerhalb eines mittlerweile weitläufigen Arsenal an Texten gewertet werden: Die Mythen um Ludwig II. ebenso wie um seine ‚Seelenverwandte‘ Elisabeth von Österreich befinden sich demnach nie

³⁶⁴ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 332–333.

³⁶⁵ Ludwig II. zit. n. Böhm: Ludwig II. König von Bayern, S. 438.

³⁶⁶ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 331.

³⁶⁷ Vgl. Eva Warth: Das Melodram als Königsweg. Helmut Käutners Film *Ludwig II.* (BRD 1954). In: Katharina Sykora (Hg.): „Ein Bild von einem Mann“. Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos. Frankfurt/M. 2004, S. 239–251, hier S. 239. Im Folgenden zitiert als: Warth: Helmut Käutners Film *Ludwig II.*, mit Seitenangabe.

im Abschluss. Stattdessen ermöglichen es spätere Renarrationen des Mythos nach traditionellen, aber auch innovativen narrativen Mustern, dass sich der Mythos immer wieder neu modelliert: Der steigende historische Wissensstand und die zunehmende Intertextualität führen vielmehr dazu, dass im Lauf des 20. Jahrhunderts mehrere Texte nebeneinander entstehen, aufeinander aufbauen und sich gegenseitig bedingen. Keiner der im Folgenden interpretierten Ludwig-Filme hätte ohne die Stummfilme, postumen Lobgesänge und Gerüchte um den Märchenkönig zu Lebzeiten entstehen können. Ein Text basiert auf dem vorhergehenden und wird für nachfolgende Texte wiederum als Basis dienen, woraus eine Konkurrenz von Texten resultiert.³⁶⁸ Das filmische Medium mit seinen technischen und formalen Möglichkeiten bietet sich für die Verarbeitung des Ludwig-Mythos daher besonders an, weist er doch ein breites Referenzspektrum auf und kann auf unterschiedliche medienspezifische Aspekte des gesamten Ludwig-Diskurses zurückgreifen. Zu nennen wären beispielsweise die visuelle Inszenierung ausgehend von den malerischen und fotografischen Portraits oder die Narrativierung der Person als politischer Figur, Künstler oder tragisch Liebender, je nach Intention des Filmemachers. Auf der akustischen Ebene wiederum bietet sich die Deutung Ludwigs über seine Affinität zur Musik Richard Wagners an, was vor allem in der Inszenierung von Visconti in den 1970er Jahren entscheidend zu einer schwermütig-melancholischen Skizzierung der Figur Ludwig beiträgt.³⁶⁹ Ebenso wie im Sisi-Mythos bilden diese Filme selbst zwar noch keinen eigenständigen Mythos heraus, doch tragen sie in erheblichem Maße dazu bei, dass der Mythos um Ludwig II. durch sie als Renarrationen transportiert wird. Nur die Vielzahl an nebeneinander existierenden, sich auch einmal widersprechenden Filmen und Medien macht es möglich, dass sich der Mythos im weiteren Verlauf der Erinnerungsgeschichte immer wieder an einen neuen Zeitgeist und an gesellschaftliche Entwicklungen anpassen kann.³⁷⁰

Die Aneignung des Ludwig-Mythos im filmischen Text, auf den sich diese Arbeit fokussiert, wird von medialen und generischen Vorgaben bestimmt, vor allem durch immer wiederkehrende Bilder und Tableaus. Die

³⁶⁸ Vgl. Rieger: Geschichte und Geschichtsmythos, S. 20.

³⁶⁹ Vgl. Warth: Helmut Käutners Film *Ludwig II.*, S. 239.

³⁷⁰ Vgl. Rieger: Geschichte und Geschichtsmythos, S. 20.

Brücke zwischen diesen Tableaus bildet dabei die Narration, an der sich die ZuschauerInnen ihren Weg durch den Ludwig-Diskurs bahnen können und die ihnen das Ab- und Durchschreiten dieser Bildräume ermöglicht. Es lässt sich beobachten, dass vor allem die frühen Filme die auch heute noch populäre Ludwig-Figur in der Abfolge bekannter Bilderbögen entwickeln. Auf stringente narrative Organisationsprinzipien wird allerdings verzichtet, da sich die Genrezuweisung bei Filmen über Ludwig II. oft als problematisch erweist: Der dramatische Bogen, den Biopics gerne schlagen, orientiert sich in der Regel an der alles entscheidenden Triebfeder von Tatkraft und Energie, durch die der Protagonist Niederlage und Krisen in Erfolge verwandelt. Bei Ludwig II. gestaltet sich eine solche Anordnung allerdings schwer, da sich diese konventionelle Narrationslinie kaum auf die Versatzstücke des Ludwig-Diskurses anordnen lässt, da in beinahe jedem Film über den Märchenkönig der Verlauf von Ludwigs politischer und persönlicher Entmachtung im Vordergrund steht. Es lässt sich demnach eine generelle Inkompatibilität von Biopics und Ludwig-Mythen feststellen, weshalb – wie die Analyse im Folgenden ebenfalls zeigen wird – eine Inszenierung von Ludwigs Leben im Melodram besser möglich wird.³⁷¹

6.2.1. Unverständener Spätromantiker und unverbesserlicher Pazifist:

LUDWIG II. GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS von Helmut Käutner
(BRD 1955)

Die Erkenntnis, dass Ludwigs Leben vor allem in einem Melodram den passenden filmischen Rahmen findet, speist sich besonders aus dem 1955 in der BRD erschienenen Kinofilm LUDWIG II. des Regisseurs Helmut Käutner mit O. W. Fischer in der Rolle des bayerischen Märchenkönigs. Die Überformung der Figur Ludwigs über die Konventionen des Melodrams entfaltet sich in dieser harmoniebedürftigen Entstehungszeit dabei über die Dramaturgie der keuschen und seelenvollen Liebesbeziehung zwischen Ludwig und Elisabeth.³⁷² Die Momente der melodramatischen Verdichtung entspringen stets der unmöglichen Liebe zwischen

³⁷¹ Vgl. Warth: Helmut Käutners Film *Ludwig II.*, S. 240–241.

³⁷² Vgl. ebd., S. 241.

Ludwig und Elisabeth.³⁷³ Dabei ist diese nach wie vor beliebte Formel nur eines von vier Stereotypen, die das heutige Ludwig-Bild prägen: Die angebliche Liebe zwischen Ludwig und Elisabeth wird in den Filmen ebenso zitiert wie die Vorstellung Ludwigs als pazifistischer Kunstkönig, der sich aus Gründen der Verweigerung seiner politischen Pflichten der Kunst zuwendet. Die Darstellung Ludwigs als Mäzen Richard Wagners und Förderer seiner Musik wirkt im populären Filmgenre ebenso fort wie das wiederkehrende Erzählmuster vom einsamen König mit tragischem Lebensende.³⁷⁴ All diese Stereotype werden auch in Käutners Ludwig-Melodram bemüht: Er wird hier als spätromantische Gestalt dargestellt, der mit seinem Leben, das er im Gegensatz zum herrschenden Zeitgeist geradezu zelebriert, zu einer exemplarischen Künstlerfigur ohne eigentliches Werk stilisiert wird. Ludwig II. wird so zu einer Wahn- und Nachtgestalt, die aus jeder Zeit herauszufallen scheint und daher in den Nachkriegsjahren umso attraktiver auf die traumatisierte deutsche Gesellschaft wirkt: Als Inbegriff des problematischen und deshalb faszinierenden romantischen Sehns nach Flucht bietet Ludwig II. gerade als innerlich zerrissene Figur Trost und Revolte gegen die aus den Fugen geratene Welt der 1950er Jahre. Wie sich die Ausgangssituation des deutschen Films inmitten des Wiederaufbaus und Wirtschaftswunders gestaltet, hat das Kapitel zur Sissi-Trilogie von Ernst Marischka bereits ausführlich deutlich gemacht. An dieser Stelle soll daher nur kurz darauf verwiesen werden, dass Ludwig II. sich zur Identifizierung der sich nach Stabilisierung sehnenenden Gesellschaft ebenso eignet wie die Märchenkaiserin Sissi. Auch er kann als Vorlage eines pazifistischen, aufopferungsvollen Landesvaters herangezogen werden, für den die Menschenwürde in seiner Politik das höchste Gut darstellt. Gleichzeitig scheitert er jedoch mit seinen hohen moralischen Ansprüchen an der rohen Natur der militaristischen Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts. Daraufhin bleibt Ludwig nur der Rückzug in die Innerlichkeit, was für sein Umfeld einem Verlust seines Verstands gleichkommt, woraufhin ihm die Macht entzogen wird. Es bleibt nur der Ausweg im Tod. Das mag auch als Erklärung dafür dienen, dass der Diskurs um den bayerischen Märchenkönig in den 1950er Jahren an Aktualität und Brisanz gewinnt, schließlich kann sich

³⁷³ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 251.

³⁷⁴ Vgl. Bauer/Sternberg/Wolf: Der Mythos Ludwig II., S. 276.

die deutsche Gesellschaft in Ludwigs Zerrissenheit wiederfinden: Ein Mann verliert angesichts der durchdringenden Ökonomisierung und Militarisierung des Lebens und des nationalen Pathos den Verstand. Ludwigs Geschichte ist die eines Scheiternden, der am Gegensatz von Reinheit und Wahrheit zerbricht und den Deutschen so Trost spenden soll. Die Suche nach historischem Erkenntnisgewinn läuft hier demnach über Ludwig II. als letzten Romantiker, der vor der Realität nicht länger fliehen kann: Nachdem die ästhetische Revolte gescheitert ist, spendet selbst die Kunst keinen Trost mehr und die reine Machtpolitik geht als Sieger aus der Konkurrenz zwischen Museen- und Machtstaat hervor.³⁷⁵ Dieses Bild entspricht zwar nicht dem glücksbringenden Wunschbild des heilen Lebens, wie es *SSISI* verspricht, dennoch dient es dem Vergessen der schreckensreichen Vergangenheit: Um den Wunsch der breiten Masse nach harmonisch verklärten Vorstellungen von „Heimat“, „Liebe“ und „menschlichem Edelmut“ zu befriedigen, ist *LUDWIG II.* von Käutner durchaus geeignet, da der Film weder die Probleme der Gegenwart skizziert noch die jüngere Vergangenheit in den Blick nimmt. Stattdessen schlägt der Film eine Alternative zur historischen Entwicklung des deutschen Volkes vor, an dem man sich an Stelle der Wirklichkeit festhalten kann.³⁷⁶ Als rückwärtsgewandte Utopie im Sinne einer melancholischen Verlustanzeige einer besseren Welt steht schließlich die Unvereinbarkeit von Ludwigs Willen zum pazifistischen Museenstaat und der Realpolitik der Bismarckzeit im Zentrum des Melodrams. *LUDWIG II.* wird von Käutner demnach als Verkennung der Wirklichkeit inszeniert. So findet die schöne, heile Welt der Wiederaufbaujahre mit ihrer patriarchalen Kleinfamilienstruktur und der neu entstehenden Kaufkraft der Deutschen ihren Widerhall in Käutners Konzentration auf das heterosexuelle Paar Ludwig und Elisabeth und der opulenten, farbenprächtigen Ausstattung des Films.³⁷⁷ *LUDWIG II.* hat also ebenso wenig wie die *SSISI*-Trilogie

³⁷⁵ Vgl. Kiefer: Der Tod der Romantik im Jahr 1955. *LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS*. In: Claudia Mehlinger u. René Ruppert (Hg.): Helmut Käutner. München 2008 (Thomas Koebner u. Fabienne Liptay (Hg.): Film-Konzepte 11), S. 67–74, hier S. 68–71.

³⁷⁶ Vgl. Hermann Glaser: Die 50er Jahre. Deutschland zwischen 1950 und 1960. Hamburg 2005, S. 126.

³⁷⁷ Vgl. Sykora: „Ich war einmal“, S. 274.

von Marischka die Absicht, historische Wirklichkeit abzubilden und begibt sich viel eher auf die Suche nach historischem Erkenntnisgewinn und nach Zeichen der Befindlichkeiten der 1950er Jahre.

Ausgangspunkt ist dabei die Sehnsucht nach der ‚guten, alten Zeit‘, nach Bildern von Ordnung, Reichtum und Frieden. Auch die Sehnsucht nach Rückbindung an eine kollektive, nationale Identität in dieser Zeit der zusammengebrochenen Gesellschaftsstruktur spielt auf der Metaebene des Films eine wichtige Rolle. In der Figur Ludwigs II. spiegeln sich diese zwiespältigen Gefühle nach der zeitgleichen Sehnsucht nach einer heilen Vergangenheit und einer vielversprechenden Zukunft auf eindringliche Art wider. Der Film als mythisches Medium protestiert dabei vor allem gegen die Einsamkeit und Verzweiflung des modernen Menschen: Indem familiäre Bilder heraufbeschworen werden, soll es so gelingen, nicht mehr einen Ort, sondern dessen Geschichte zur Heimat zu machen.³⁷⁸ Dabei unterstützen die utopischen Bilder von idyllischen Landschaftsaufnahmen und farbenprächtigen Kostümen die Suche nach einer neuen kulturellen Identität, bei der die Deutschen in der Vergangenheit, im alternativen Regierungsstil eines unverstandenen Königs, fündig werden.³⁷⁹ So schwelgt der Film in der Erinnerung an bessere Zeiten, die die Möglichkeit gibt, in eine scheinbar einfachere Vergangenheit zu fliehen, wobei Ludwigs wirkliches Leben dabei natürlich ebenso verklärt und mythisiert wird wie das Elisabeths. Vordergründig geht es demnach um die Befriedigung eines naiven Schaubedürfnisses, hintergründig jedoch um die Haltung zu Tradition und Geschichte, die mehr noch als in der Sissi-Trilogie die ZuschauerInnen zu einer Position und einem sensibleren Verständnis für Außenseiter aufruft.³⁸⁰ Im Gegensatz zur österreichischen Märchenkaiserin Sissi kann Ludwig parallel als Identifikations- und Trostangebot für die Deutschen herangezogen werden, um sich eine mythische Erinnerung an die gute, alte Zeit zu gestatten:

³⁷⁸ Vgl. Seeßlen: Sissi, S. 65–67.

³⁷⁹ Vgl. Wauchoppe: Sissi revisited, S. 171.

³⁸⁰ Vgl. Gertraud Steiner: Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946–1966. Wien 1987, S. 213.

Kino bedeutete für die meisten Menschen Flucht aus dem Alltag, der in den fünfziger Jahren bestimmt war durch eine bedrückende, unbewältigte Vergangenheit und eine noch recht armselige Gegenwart.³⁸¹

LUDWIG II. zeigt den jungen Deutschen so einen neuen *way of life*: Mit Ludwig als attraktivem König mit hochfliegenden Plänen und ehrbaren Zielen übernimmt eine jüngere Generation die Macht und zeigt eine Alternative zu der vergangenen Machtpolitik Deutschlands auf, der zu folgen Deutschland Ruhm und Ehre statt zwei Weltkriege und hohe Bevölkerungsverluste eingebracht hätte. Es wird deutlich, dass, obwohl sich Ludwigs Ziele in der Realität nicht durchsetzen konnten, es nun umso wichtiger ist, dass sich Deutschland bei dieser zweiten Chance nicht wieder für grausame Machtpolitik entscheidet, sondern stattdessen Ludwigs Ideale übernimmt und vom diktatorischen Regierungsstil abrückt. Ludwigs Status als Außenseiter wird demnach immer wieder deutlich: Keineswegs so tyrannisch und zeremoniell wie seine Minister, Kaiser Franz Joseph oder Otto von Bismarck, agiert Ludwig humaner und achtet weniger auf die Klassenunterschiede. Ludwig verschreibt sich so der Vision einer neuen Zeit von Wahrheit und Freiheit, die er aber trotz aller Bemühungen (noch) nicht etablieren kann und an seinem Scheitern schließlich zerbricht.³⁸² Der Film hat jedoch gleichzeitig ebenfalls die Intention, deutlich zu machen, dass Ludwigs hehre Ziele in der Gegenwart der 1950er Jahre noch ebenso aktuell sind wie zu seinen Lebzeiten und dient als Aufruf an die junge deutsche Generation, die Fehler der Vergangenheit nicht zu wiederholen, sondern mit Mut und Tatkraft voranzuschreiten. Ludwig II. verkörpert nun ebenso wie seine Verwandte Sisi im Zeichen der Rhetorik der Innerlichkeit, Natur und Authentizität jenes ideale Königtum, das sich die Menschen für die Vergangenheit im Nachhinein gewünscht hätten.³⁸³

Gerade durch Ludwigs Verkörperung einer zutiefst humanen Gesinnung wird die identifikatorische Nähe zum Publikum trotz der Erhabenheit des Königs geschaffen: Ludwig leidet exemplarisch an der Bürde seines hohen Amtes, die ihn dazu zwingt, seine Neigungen zu unterdrücken

³⁸¹ Töteberg: Romy Schneider, S. 42.

³⁸² Vgl. Wauchope: Sissi revisited, S. 174.

³⁸³ Vgl. Breger: Szenarien kopfloser Herrschaft, S. 171.

und sich ganz einer Politik zu fügen, die alles Individuelle ablehnt.³⁸⁴ Bereits in diesem dramatischen Widerspruch, der Ludwig letztendlich sein Amt und sein Leben kosten wird, liegt der zentrale Konflikt des Films verborgen. Ludwigs Kernkonflikt betrifft die beiden Themenfelder Politik und Kunst, die ihm gleichermaßen am Herzen liegen und die er beide für eine blühende Zukunft seines Volkes für unverzichtbar hält. Der König steckt bereits zu Beginn des Films im unlösbaren Entscheidungskonflikt Politik versus Kunst gefangen. Davon ausgehend entwickeln sich schließlich alle weiteren Dichotomien, denen sich Ludwig stellen muss und die er, wie sich am Ende des Films zeigt, nicht überwinden kann.³⁸⁵ Diese Opposition, die sich aus dem Grundkonflikt zwischen vernunftbestimmter Machtpolitik und seelenvoller Kunstliebe ergibt, trägt entscheidend zu den unterschiedlichen Bildern Ludwigs bei. So wird er im Lauf des Films zum einen als naturverbundener, idealistischer Träumer und Romantiker, als visionärer Kunstförderer, als anmutiger Märchenkönig sowie als heimatverbundener Hoffnungsträger seines Volkes dargestellt, zum anderen aber auch als gescheiterter Politiker und als menschen-scheuer, unverstandener, einsamer Regent deklariert. Diesen Schablonen wird im Folgenden auf den Grund gegangen, schließlich sind sie in nicht unerheblichem Maße für die Bildung und Etablierung bekannter Mytheme verantwortlich, die seit mehreren Jahrzehnten im Ludwig-Mythos fest verankert sind. Um sich der verschiedenen Ebenen der Ludwig-Figur anzunähern und jeder Schablone gerecht zu werden, werden die zuvor aufgezählten Bilder Ludwigs im Folgenden eingehend betrachtet und vor allem in der Hinsicht untersucht, inwieweit diese Schablonen Auswirkungen auf den Ludwig-Mythos haben. Im Kapitel zur Mythisierung Ludwigs ist bereits deutlich geworden, dass Ludwig selbst zu Lebzeiten sowohl in Fotografien und Gemälden als auch im Rückzug aus der Öffentlichkeit zu seiner Mythisierung beigetragen hat, die postum noch durch ein Vielfaches erweitert wurde. Zu dem positiv konnotierten Ludwig-Bild, das Mitleid erregt und Verständnis hervorrufen soll, haben vor allem die beiden erfolgreichen Stummfilme von Raffé und Dieterle beigetragen. Beide Filme inszenieren Ludwig als ein Opfer der Machtpolitik und der unglücklichen Umstände, eine untreue Verlobte zu haben und auf einen

³⁸⁴ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 250.

³⁸⁵ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 344.

berechnenden Komponisten hereingefallen zu sein. Diesen Bildern, die Ludwig vor allem als Opfer darstellen, werden hier noch weitere hinzugefügt, die deutlich machen, dass das Opfer Ludwig aber durch den Todschlag an Dr. Gudden selbst zum Täter wird, wovon er sich nur noch im Tod reinwaschen kann. Käutners Film etabliert die Vorstellung Ludwigs als friedliebenden Herrscher, der lediglich als Opfer seines machthungrigen Umfelds zu Taten gegen sein Gewissen gedrängt wird, die ihn schließlich die Freiheit und die Erlösung im Tod suchen lassen.

Dieser Todesgedanke wird bereits zu Beginn des Films deutlich und verkündet schon im ersten Bild die spätere Apotheose des Königs: Die Kamera schwenkt vom Bild des strahlend blauen Himmels herab auf den Starnberger See an die Stelle, wo das Gedenkkreuz für Ludwig steht. Am Ende des Films ist die Bewegung synchron dazu eine umgekehrte: Die Kamera schwenkt vom Kreuz hinauf in den Himmel. Diese metaphorische Bewegung kündigt bereits zu Filmbeginn von Ludwigs unirdisch reinem Charakter, als der er auf die Welt kommt, um sein Schicksal zu tragen – den Christus-Darstellungen des Films von Raffé nicht unähnlich, in der Ludwig als Träger der Dornenkrone ebenfalls gottähnliche Züge aufweist. Ludwigs Wunsch und das Ziel seiner politischen Bemühungen war stets, ein reines Leben zu führen, ohne sich der Machtpolitik zu unterwerfen: „Rein, einfach rein“ möchte er regieren, wie er im Gespräch mit Kaiserin Elisabeth klarstellt. Dieser Wunsch zeichnet ihn mehr noch als seine unerfüllte Liebe zu Elisabeth als naturverbundenen, idealistischen, gottesfürchtigen Romantiker aus, dessen hehre Ziele auch heute noch das Bild vom Wahnsinn überstrahlen.³⁸⁶ Dieses Bild gilt es daher als erstes zu untersuchen, ist dies doch ein Mythem, ohne das der Ludwig-Diskurs unvorstellbar wäre. Als idealistischen Träumer und Romantiker zeichnen Ludwig II. über seinen Wunsch, rein zu regieren, vor allem seine unerfüllte Liebe und Seelenverwandtschaft zu Elisabeth, seine romantischen Vorstellungen von politischen Verwicklungen sowie seinen zunehmenden Rückzug in die Natur bei politischen Schwierigkeiten aus. Besonderes Gewicht fällt in der Inszenierung Ludwigs als rein denkenden und handelnden Romantiker der platonischen Liebe zwischen ihm und Elisabeth zu, die das Bild vom jungfräulichen Märchenkönig

³⁸⁶ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 251.

heute noch prägt. Dabei entstand diese Fokussierung auf die Liebesbeziehung zwischen Ludwig und Elisabeth aus der Not heraus und bleibt den Produktionsbedingungen geschuldet: Das Haus Wittelsbach wollte durch eine Zensur den Gerüchten um die Homosexualität des Königs vorbeugen und strich die homoerotischen Passagen konsequent aus dem Drehbuch. Die Folge für die Figur war eine Interpretation Ludwigs als melodramatischer Protagonist in Gestalt eines unglücklich Liebenden.³⁸⁷ Diese spezifische Strategie, um die hochgradig widersprüchliche Figur in ein „reines“, in sich geschlossenes Ludwig-Bild zu transformieren war dabei – allerdings auf Kosten der historischen Wahrheit – von Erfolg gekrönt: So werden alle Facetten Ludwigs gebündelt und können sich aufeinander beziehen, Ludwig erhält über die Figur Elisabeths Kohärenz und Schlüssigkeit und die Widersprüchlichkeit des Ludwig-Bildes, der der Mythos seine ständige Faszination verdankt, wird entsprechend aufgehoben. Diese Logik ist bereits formal erkennbar durch die narrative Klammer, die Elisabeths Erscheinen zu Beginn und am Ende des Films als trauernde Geliebte am Sarg bildet. Die Inszenierung einer „reinen“, widerspruchslosen Ludwig-Figur gelingt demnach vor allem über die Darstellung der Beziehung als einer auf Seelenverwandtschaft beruhenden Form der ‚Geschwisterliebe‘.³⁸⁸ Durch diese Übertragung der unmöglichen Liebe auf seine angeblich gleichaltrige ‚Cousine‘ Elisabeth, die in der Realität jedoch fast acht Jahre älter war als ihr Großneffe Ludwig,³⁸⁹ konnten homoerotische Konflikte ausgeblendet werden: Elisabeth fungiert somit als Emblem der emotionalen Widerspruchslagen der 1950er Jahre und dient hier als Figuration der erotischen Lockung ebenso wie des Wunsches nach einem Neuanfang und der Einhaltung gesellschaftlicher Normen.³⁹⁰ Seit der Aufklärung ist dieses Element in der Li-

³⁸⁷ Vgl. Bauer/Sternberg/Wolf: Der Mythos Ludwig II., S. 276.

³⁸⁸ Vgl. Warth: Helmut Käutners Film *Ludwig II.*, S. 242.

³⁸⁹ Ludwig II. war – 1845 geboren – nicht nur acht Jahre jünger als seine 1837 geborene Verwandte Elisabeth, sondern auch nicht so eng mit ihr verwandt, wie stets angedeutet wird: Tatsächlich entstammen Elisabeth und Ludwig zwar derselben Familie, haben jedoch unterschiedliche Großväter. So ist Elisabeths Großvater König Maximilian I. von Bayern der Vater ihrer Mutter Ludovika, deren Halbbruder Ludwig I. von Bayern Ludwigs Großvater war. Elisabeth ist somit streng genommen eher eine Großtante Ludwigs II. und weniger seine Cousine.

³⁹⁰ Vgl. Lenz: Ludwig, S. 93.

teratur eine zunehmend beliebte Konzeption des Liebespaares und verdeutlicht die Symbiose der Geschlechter ohne jedoch den erotischen Aspekt der Sexualität mit ins Spiel zu bringen. Das Liebesideal beruht dabei konkret auf der Grenzverwischung von Ich und Du, ohne dass dabei das inzestuöse Element der geschwisterlichen Sexualität die Reinheit der beiden Protagonisten in Gefahr bringt. Diese quasi-göttliche Form der Beziehung verdeutlicht auch im Film die besondere Form der Auserwähltheit, wenn Elisabeth und Ludwig sich zu einem Treffen „im Himmel“, „in den Wolken“ verabreden. Darüber hinaus ist für die Geschwisterliebe als Inbegriff vollkommener Liebesleidenschaft auch das unerbittliche Bekenntnis zur Wahrheit, die Aufhebung der Differenz zwischen dem Selbst und dem Anderen, die Desexualisierung und das Reinheitsgebot ebenso wie die Überhöhung des jeweils anderen charakteristisch. Elisabeth und Ludwig zeichnen sich nach diesen Maßstäben geradezu als Paradebeispiel für ein in Liebe verbundenes Geschwisterpaar aus: So zeigt bereits die Anfangssequenz die Einführung Ludwigs über seine Geliebte Elisabeth, die in einer Auflösung eben dieser Grenzen zwischen dem Selbst und dem Anderen Ludwigs Todesqualen am eigenen Leib zu erleiden scheint. Auch die weitere Darstellung ihrer Beziehung überzeugt die ZuschauerInnen von ihrer beider Reinheit: „Es ist doch ein großes Glück zu wissen, dass irgendetwas in unser beider Leben rein bleibt, bis über den Tod hinaus“, spricht Elisabeth tröstend zu Ludwig und überzeugt ihn so von der Notwendigkeit ihrer platonischen, „reinen“ Beziehung, die weder von Machtstreben noch Fremdbestimmtheit vergiftet ist.³⁹¹ Die Figur der Elisabeth hat in diesem Sinne also doppelte Funktion: Sie beinhaltet gleichzeitig ein Handlungs- und ein Kommunikationsmoment, indem sie die Seelenverwandtschaft auf Basis eines nicht realisierbaren Liebesglücks gründet. Elisabeth ist für Ludwig somit der einzige Verständigungspartner, zeitgleich bleibt diese Verständigung vor dem Hintergrund dieser unmöglichen Liebesbeziehung defizitär. Dass Elisabeth die Dissoziationsbewegung Ludwigs aus der Realität zwar nachvollziehen, aber nicht verhindern kann, ist das melodramatische Moment, das diesen Film auszeichnet.³⁹²

³⁹¹ Vgl. Warth: Helmut Käutners Film *Ludwig II.*, S. 243.

³⁹² Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 347.

Bereits Ludwigs erste Unterhaltung mit ihr beweist, dass Elisabeth seine vertrauteste Gesprächspartnerin ist: Diese dreht sich um die anstehende Frage über Krieg und Frieden zwischen Preußen und Österreich und ist – wie suggeriert wird – Ludwigs erste große politische Entscheidung. Während dieser Unterhaltung macht Ludwig deutlich, wie romantisch seine Vorstellungen von der künftigen Regierung seines Königreiches sind und dass er aus Gründen der Humanität und Gottesfürchtigkeit konsequent für die Wahrung des Friedens eintritt. Mit seinem Ausspruch „Es muss doch möglich sein, ohne falsch zu regieren, ohne Lüg und Verrat [...], rein, einfach rein.“ stellt Ludwig sein politisches Konzept vor. Seine Leitnorm, die Reinheit, soll dem Leitwert, dem Glück, den Weg ebnen, auf dem ein „Musenstaat“ errichtet wird, dessen Grundpfeiler Kunst und Kultur sein sollen. Dieser politische Idealismus – wie sich auch im Gespräch mit Otto von Bismarck zeigt – setzt voraus, dass Ludwigs Glückskonzept allein auf Gnade beruht und Frieden eine unabdingbare Basis dieses Staatskonzepts bildet.³⁹³ Mit der Hinwendung zum Schönen und dem Ignorieren alles Politischen und Kämpferischen soll diese Hinwendung zum „Königreich der Musen“ erreicht werden. Diesen Grundsatz Ludwigs und die Erlösung von seinem Scheitern im Tod beschreibt auch die Kamerabewegung am Ende des Films als seine Apotheose: Der Film gewährt demnach die Bewahrung der sowohl religiös als auch ästhetisch verstandenen Reinheit durch die Bewegung himmelwärts.³⁹⁴

Dass Ludwig seine Regierung auch als gottgegeben ansieht und seine Pflichten als König demütig ernst nimmt, wird allerdings nicht nur in der Visualisierung seiner Reinheit deutlich, sondern auch ganz konkret im Gespräch mit Otto von Bismarck angesprochen: „Ich halte es für meine Pflicht, ich halte es für meine heiligste Pflicht, diesen Frieden zu wahren und, so Gott will, zu mehren.“ Seine Wiederholung und sein Insistieren auf diese heiligste aller königlichen Pflichten machen deutlich, wie stark ihm die Verantwortung für sein Volk bewusst ist und wie demütig er vor dieser schier unüberschaubaren Aufgabe steht, den Frieden inmitten einer Schar kampflustiger Männer zu wahren, gegen die er am Ende trotz aller Bemühungen verliert. Von seinen politischen Gegnern und Freunden gleichermaßen als „romantisch“ abgetan („Entschuldige, aber diese

³⁹³ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 344–345.

³⁹⁴ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 251.

Frage ist ein bisserl romantisch“, meint Franz Joseph in einem Gespräch mit Ludwig zur Frage nach der Vermeidbarkeit des bevorstehenden Krieges), ist Ludwig dennoch der einzige unter all den anderen mächtigen Männern wie Bismarck oder Franz Joseph, den die Frage nach Schuld und Unschuld im Zusammenhang mit der Kriegserklärung beschäftigt und dem die Verantwortung für das Wohlergehen seines Volkes am Herzen liegt. So wird Ludwig als nahezu vorbildhafter Monarch konturiert: Er verkörpert das demokratische Element durch die Anhörung beider Bündnispartner (Franz Joseph und Bismarck) und sucht als Vermittler zwischen beiden Parteien die Gründe für den bevorstehenden Krieg zu ermitteln. Dieser Eindruck ist allerdings nicht der Zeit gemäß aus der Luft gegriffen, sondern stützt sich auf historische Fakten: Ludwig, der den Krieg als politisches Mittel grundsätzlich ablehnt, sprach zu einem Zeitgenossen schließlich selbst die, in Käutners Film nun wirkungsstark sinngemäß aufbereiteten Worte: „Ich hasse, ich verachte den Militarismus.“³⁹⁵ So wie Ludwig demgemäß als vorbildlicher Monarch inszeniert wird, so werden seine politischen (deutsch-nationalen) Gegner, deren einziges Ziel die Machtvergrößerung darstellt und deren Mittel dafür Krieg ist, als „unaufrichtig“ und „gewaltbereit“ charakterisiert.³⁹⁶ Dadurch etabliert sich Ludwig als moderner König, der gegen den Starrsinn der älteren Männer anzukämpfen versucht, alte Traditionen der Staats- und Kriegsführung hinterfragt und somit gegen eingefahrene Strukturen aufbegehrt, die zu ändern allerdings noch nicht in seiner Macht steht. Damit hat Käutner den Nerv der Zeit getroffen: Das deutsche Volk, von zwei Weltkriegen innerhalb kurzer Zeit traumatisiert, stellt in den 1950er Jahren an ihre Regierung die Erwartung, Verantwortungsgefühl zu beweisen, Fürsorge walten zu lassen und für die Einhaltung des Friedens zu sorgen. Indem Ludwig hier als verständiger und vernünftiger Herrscher für eben jene Ziele eintritt, schafft Käutner „das Bild eines wirklichen Königs“, wie ihn sich die Menschen wünschen würden und wie ihn selbst Otto von Bismarck als solchen anerkennt.³⁹⁷ Als anmutiger Märchenkönig wird er darüber hinaus auch von seinem Volk verehrt: Dass Ludwigs

³⁹⁵ Ludwig II. zit. n. Hilmes: Ludwig II., S. 177.

³⁹⁶ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 345.

³⁹⁷ Vgl. Schmid: Der Kini und das Kino, S. 388.

idealistische Ziele nicht in diese, sich in Aufbruchsstimmung befindenden Zeit hineinpassen, beweist ja bereits zu Beginn des Films der Ausspruch eines Bürgers während des Trauerzugs in München: „Es war eben die Zeit, er war zu gut für diese Zeit.“ Trost wird daraufhin lediglich aus dem Einwurf einer älteren Dame gezogen, die all den Spekulationen über Ludwigs Tod mit dem Verweis auf die Gottergebenheit ein Ende setzt: „Ich hab’s immer gesagt: Gottes Zorn wird über uns alle kommen.“ Als Vorzeigekönig stillt Ludwig II. so selbst im Tod noch das Bedürfnis der Gesellschaft nach friedlicher Idylle, indem er gläubig und demütig sein Schicksal annimmt und den ZuschauerInnen somit Hoffnung auf ein bereitwilliges Annehmen ihres eigenen Loses gibt, das ihnen von Gott anbefohlen wurde.³⁹⁸

Ein weiteres Mythem, das aus dem Ludwig-Diskurs mittlerweile nicht mehr wegzudenken ist, ist seine Inszenierung als visionärer Kunstförderer, der sich während seiner Regentschaft für die Errichtung eines MUSENSTAATS einsetzen möchte und den Geist seines Volks durch Kunst und Kultur erweitern möchte. Maßgeblich erreichen möchte er dies durch die Berufung Richard Wagners an den Münchner Hof, den er bereits früh als Genie verehrt, wie im Gespräch mit Elisabeth in Bad Kissingen deutlich wird: „Wer das ist? Ein Compositeur, nein kein Compositeur, ein Genie, ein Gott“, antwortet Ludwig auf die Nachfrage Elisabeths. Ludwig stellt von Beginn an klar, dass nur Künstler und Intellektuelle seine Politik prägen sollen, die das gleiche Kunstverständnis wie er aufweisen und ihm darum geistesverwandt erscheinen: „Solche Leute möchte ich bei mir in München haben, die sollen etwas bei mir zu sagen haben.“ Seine Ehrfurcht Richard Wagner gegenüber wird bereits in der Szene des Kennenlernens deutlich, wenn Ludwig sich dem Meister mit vorsichtigen Schritten annähert und ihn wie einen Bruder im Geiste begrüßt, dessen Genie allein Ludwigs Königreich in höhere Sphären erheben soll. Zutiefst bewegt von diesem – letztendlich nicht nur für Ludwig – historischen Augenblick, begrüßt er Wagner mit den Worten: „Und ich werde es sein, der beschenkt ist: Ich grüße Sie!“

In dieser Inszenierung, wie bereits an früherer Stelle festgestellt wurde, stellt Ludwig die Kunst in den Mittelpunkt seines Herrschens und entzieht sich somit der Zweckgebundenheit, die in der damaligen Zeit

³⁹⁸ Vgl. Schmid: Der Kini und das Kino, S. 393.

zum alleinigen Daseins- und Handlungsziel erkoren wurde: Schönheit soll „nur um der Schönheit willen“ entstehen und für den König gibt es keine bessere Anlageform von Geld als die Investition in kulturelle Bauwerke, wie das Festspielhaus auf der Isarhöhe, das er Wagner gegenüber anpreist. Einer Ablenkung von seinen hochfliegenden Bauplänen durch die alltägliche Politik sieht er zunehmend ungehalten entgegen und er entflieht der Realität, indem er sich gemeinsam mit Wagner in die Vorbereitung der Tristan-Premiere vertieft oder sich in Träumen vom zukünftigen Festspielhaus verliert. Ludwigs Ausruf „Ich hab keine Zeit für Kriege, ich hab so viel Wichtigeres zu tun!“ entspricht daher zum einen vollkommen dem des im vorhergehenden Abschnitt skizzierten Romanikers und Träumers und zum anderen der Suche nach Schönheit um der Schönheit willen. So bringt Ludwig natürlich kaum Verständnis für die Einwände der Politiker auf, die das Festspielhaus mit einem Verweis auf die hohen Kosten von sechs Millionen Mark zu verhindern suchen. Ludwig weiß sich daraufhin allerdings zu wehren und legt seinen ganzen Groll über den – seiner Meinung nach völlig unnötigen und in der Hinsicht auf die finanziellen Belastungen daher noch sinnloseren – Krieg in seinen Widerspruch:

Sie sagen sechs Millionen, Sie wissen ganz genau, dass die Vorbereitungen für einen Krieg 50 Millionen und mehr kostet, ohne dass Land oder Ministerium mit der Wimper zucken. Das Festspielhaus aber kostet sechs Millionen!

Zur Bestätigung schlägt Ludwig, der bis dato so feinsinnige und pazifistische König, mit der Faust auf den Schreibtisch und verdeutlicht mit diesem Ausbruch in Gewalt einmal mehr seine Liebe zu Kunst und Kultur und den hohen Stellenwert, den diese innerhalb seiner Regentschaft einnehmen sollen. Darüber hinaus ist seine Liebe zur Musik jedoch nicht nur Ausdruck seines Pazifismus und seines tiefen Bedürfnisses nach Frieden und Ordnung in seinem Reich, sondern diese selbst hat in Käutners Film – hier stärker noch als in späteren Ludwig-Verfilmungen – doppelte Funktion. Dieser Umstand wird bereits zu Beginn des Films während des Leichenzugs spürbar, als eine Frau in der Menschenmenge ihren Nachbar fragt, warum sie „nicht Richard Wagner [spielen], den er so

verehrt hat.“ Wagners Musik ist schließlich gleichzeitig thematischer Inhalt wie genuine Filmmusik: Sie allein bildet die Möglichkeit zur künstlerischen Selbstdarstellung Ludwigs, da die Handlung der Musik zur Möglichkeit der Selbstdarstellung wird, wenn sich Ludwig beispielsweise zu Projektionen der Figuren der Opern auf sich selbst und seine Umwelt hinreißen lässt. So wird die Musik im Film über den visionären Kunstförderer selbst zum Handlungsträger: Zeitgleich lässt sich über diese doppelte Funktion der Musik ein Übergang von der Selbst- in die Fremdinszenierung Ludwigs beobachten. Als Beispiel dafür kann die Szene des nächtlichen Ausritts mit Elisabeth herangezogen werden, die unterlegt ist mit der Liebestod-Melodie aus der Oper *Tristan und Isolde* von Wagner. Die Selbstinszenierung als unglückliches Liebespaar wird hier in der Fremdinszenierung durch die Musik als Kommunikator unterstützt. So wird die Beziehung zwischen Ludwig und Elisabeth als unmögliche Liebe durch das Medium der Musik auf die Beziehung zwischen Tristan und Isolde übertragen:³⁹⁹ Die Musik gilt in dieser, aber auch in anderen Szenen wie zum Beispiel als Ludwig das Bildnis Elisabeths zu Wagners Klavierspiel betrachtet, als Band zwischen ihm und der Geliebten und trägt ihre Bedeutung vor allem als Triebfeder der Geschwisterliebe, die im Sinne eines imaginären Raums die geistige und sinnliche Verschmelzung allein möglich macht. Nur die Musik wird zur imaginären Heimat, in der sie beide ganz sie selbst sein und sich ihrer Liebe hingeben können. So ist es auch kein Zufall, dass die Beziehung zwischen Ludwig und seiner späteren Verlobten Sophie gerade während eines Opernbesuchs zu Bruch geht, schließlich hat Sophie mit der Besetzung ihres Platzes durch Elisabeth in dieser imaginären Heimat keinen Zutritt. Auch der Bruch mit Wagner gewinnt unter diesem Blickwinkel betrachtet eine neue Perspektive: Es ist schließlich weniger der Konflikt zwischen reiner Kunst und Materialismus, den Ludwig zwar für verwerflich, aber nicht verachtenswert hält, sondern vielmehr die Verletzung des Reinheitsgebots durch Wagners Beziehung zur verheirateten Cosima von Bülow, was Ludwig dazu antreibt, Wagner aus München zu verbannen. Gerade seine eigene Entsagung der körperlichen Beziehung zu Elisabeth macht dieses Vergehen für ihn umso verwerflicher, hat Ludwig für sich

³⁹⁹ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 339–340.

selbst und seine Politik doch die Reinheit als oberstes Gebot auserkoren, unter das sich auch seine Liebe zu Richard Wagner unterordnen muss.⁴⁰⁰

Die Verstoßung Richard Wagners ist der erste Schritt in Richtung körperlicher und seelischer Verzweiflung Ludwigs: In den Tagen nach Wagners Auszug aus München zieht sich Ludwig nach Schloss Berg zurück, wo er in Wagners Melodien vertieft in Gedanken an glücklichere Zeiten in Erinnerungen schwelgt. Allerdings hat sich sein Antrieb zur Pflichterfüllung noch nicht soweit aufgelöst, als dass er, als er die Nachricht vom Ausbruch des Krieges erhält, nicht bereit wäre, sich sofort nach München zu begeben. Noch überwiegen sein Verantwortungsgefühl für die Ausübung einer menschenfreundlichen, humanen Regierung und seine Fürsorge für sein Volk den Schmerz, dass er Wagner zum Gemeinwohl ziehen lassen musste: Aus diesem Grund tritt Ludwig, als er in München seinem Kabinett gegenübersteht, seinen Ministern entgegen und erklärt entschieden, dass er den Aufruf zur Mobilmachung aus vollster Überzeugung nicht unterschreiben möchte. Doch Ludwig, dem bereits der Erhalt Richard Wagners nicht gelungen ist, kann sich auch in dieser Frage nicht gegen die Meinung seiner Minister durchsetzen, die das größere Wohl im Krieg und nicht – wie Ludwig – im Frieden sehen. Käutners Film setzt sich hier kritisch mit der Frage nach Schuld und Unschuld am Krieg auseinander und geht besonders auf die Frage ein, wie es zu diesem Krieg kommen konnte. Es ist gerade Ludwigs Beharren auf dem Volkswohl, das ihn zwar einerseits als heimatverbundenen Hoffnungsträger seines Volkes auszeichnet, ihn aber andererseits in die Schuldangst treibt, die schließlich den Auslöser für seine Flucht ins Fantasieleben darstellt. Mit seiner Unterschrift, die Ludwig trotz all seiner Bedenken leisten muss, kann er sich dennoch nicht weit genug überwinden, zu den Soldaten zu sprechen, da er weder sich selbst noch sein Volk belügen will: Ludwig mit seiner inneren Zerrissenheit dient somit einerseits als Entlastungsfigur der 1950er Jahre und als Hoffnungsträger, dessen antiaggressives Verhalten zwar scheiterte, aber den ZuschauerInnen des Films durchaus Hoffnung auf eine friedlichere Zukunft gibt. Andererseits beweist Ludwig trotz all seiner guten Absichten, dass es unmöglich ist, unter Druck unschuldig zu bleiben und bietet in dieser Hinsicht den Deutschen und ÖsterreicherInnen die Möglichkeit zur Identifikation: Mit diesem Entwurf

⁴⁰⁰ Vgl. Warth: Helmut Käutners Film *Ludwig II.*, S. 244.

Ludwigs als Entlastungsfigur trotz seiner offensichtlichen Schuld am Krieg liefert Käutner dem deutschen und österreichischen Volk die Option, die eigene Schuld im Ersten und Zweiten Weltkrieg zumindest ein wenig zu tilgen, da ein Großteil schließlich – aus ihrer eigenen Sicht – auf höheren Befehl hin handelte und sich den äußeren Umständen beugen musste.⁴⁰¹ So dient Elisabeths nüchterne Feststellung „Man muss sich fügen. Jeder Mensch muss sich fügen.“ nicht nur als Mahnung an Ludwig, sondern als Mahnung an ein ganzes Volk. Nichtsdestotrotz weiß Ludwig um die eigene Schuld und bereut bereits im Augenblick des Unterschreibens die Konsequenzen seiner Handlung. So weigert er sich aus seinem Bewusstsein um seine enorme Schuldlast heraus ebenfalls, seinen Soldaten Mut zuzusprechen, und zeigt nur im Gespräch mit seinen Ministern, wie stark er diese für sich selbst empfindet: „Wem von euch bestimmt ist, zu sterben, möge sein Tod leicht sein und er möge mir verzeihen, wenn er kann.“

Allerdings zeichnet sich Ludwig nicht nur über sein Verantwortungsbewusstsein und seine Fürsorge für sein Volk als heimatverbundener Hoffnungsträger aus. Zum einen macht Ludwig seinem Volk durch seinen Dialekt und seine zwanglose und ungenierte Sprache aus dem Bauch heraus deutlich, dass er im Gegensatz zu seinen Ministern einer der ihren geblieben ist, der die bayerische Lebensart verinnerlicht hat. Zum anderen zeigt sich Ludwigs humanes Verständnis auch im Umgang mit Untergebenen: So beweist er in der Nachfrage nach dem Gesundheitszustand einer Palastwache Mitgefühl und Interesse für seine Bediensteten, was seine Minister und Begleiter – ihren irritierten und teilweise entrüsteten Mienen nach zu schließen – kaum gutheißen. So bestellt er für einen fiebernden Hatschier ein Fauteuil, auf das er sich niedersetzen soll und stellt damit klar, dass sein Interesse am Volk aufrichtiger Art ist: „Setzen Sie sich. Und wenn Ihnen wieder besser ist, nachher stehen Sie wieder auf.“ Doch Ludwig verhält sich seinen Bediensteten gegenüber nicht aus reiner Berechnung zuvorkommend, sondern weil es ihm ein wirkliches Herzensbedürfnis ist und er trotz seines Rufs als Sonderling menschenzugewandt bleibt. So genießt Ludwig auch mit fortschreitendem Alter und immer stärkerem Rückzug aus der Öffentlichkeit noch einen hervorragenden Ruf bei seinem Volk. Doch auch darauf muss der König in

⁴⁰¹ Vgl. Lenz: Ludwig, S. 93–94.

seiner Bescheidenheit aufmerksam gemacht werden: So ist es allein dem Zuspruch seines Vertrauten Max von Holnstein zu verdanken, dass sich Ludwig nach der Niederlage im Krieg von 1866 nicht aus der Welt in die Natur zurückzieht, sondern seinen Platz als König in der bayerischen Hauptstadt wieder einnimmt und seine gesellschaftlichen Verpflichtungen, wie den Wunsch nach einer Heirat, ernster nimmt denn je: „Sie vergöttern dich doch. Sie lieben dich mehr als du's weißt. Trenn dich nicht von deinem Volk.“ Nur der Liebe seines Volkes ist es zu verdanken, dass sich Ludwig mit dem Gedanken an eine Heirat mit Herzogin Sophie anfreundet. Diese Verehrung seines Volkes ist sein ständiger Motivator und Antrieb zur Pflichterfüllung. Auch in späteren Jahren seiner Regierung kann sich Ludwig, obwohl er sich nach den Enttäuschungen der Vergangenheit mittlerweile vollständig aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hat, der Liebe seines Volkes sicher sein, was ihm selbst ein ihm abgeneigter Minister zähneknirschend zugestehen muss: „Bei dieser geradezu romantischen Verehrung, die er beim ganzen Volk genießt.“ Trotz so mancher Kritik und Verwunderung im Volk über seinen Rückzug, die ständigen Bauten und absonderlichen Gewohnheiten des Königs kann Ludwig beim Versuch der Gefangennahme auf Schloss Neuschwanstein durch einen ausgewählten Kreis von Ministern und Ärzten auf die Loyalität seiner Untergebenen zählen: Das einfache Volk steht sogar so fest hinter ihm, dass Graf Dürckheim Ludwig vorschlägt, Bauerngarnisonen zur Verteidigung einzusetzen, die ihren König vor der Verhaftung bewahren sollen. Doch Ludwig hat kein Interesse mehr daran, noch mehr Menschen im Kampf gegen die Machtpolitik einzusetzen und liefert sich schließlich freiwillig aus. Die Bilder der versammelten Menschenmassen beim Trauerzug in München sagen schließlich mehr als tausend Worte: Das unterdrückte Schluchzen im Hintergrund, schwarz gekleidete Menschen jeden Standes und Alters, die mitleidvolle Anteilnahme am Leben des Königs sprechen Bände über die Zuneigung des Volks zu seinem Märchenkönig.

Dieser Märchenkönig, dessen Regentschaft so verheißungsvoll begonnen hat, ist jedoch nicht in der Lage, seine idealistischen Ziele auf Dauer gegen den hartnäckigen Widerstand vonseiten seiner Minister, seiner politischen Gegner und sogar gegen seinen engsten Vertrauten wie Max von

Holnstein zu verteidigen und bricht schließlich unter dem Druck zusammen: In der Vertreibung Richard Wagners scheitert Ludwig zum ersten Mal am Widerstand seiner Minister und diese Niederlage kann als Auftakt einer Reihe von weiteren gesehen werden, die nicht nur Ludwigs Scheitern als Privatperson, sondern auch sein Scheitern als König und Regent vorwegnimmt. Im Gespräch mit Elisabeth in Bad Kissingen, als sie Ludwig resigniert rät „Man muss sich fügen. Jeder Mensch muss sich fügen“, wird schon früh deutlich, dass Ludwig als Romantiker keinen Platz in der sozial und politisch determinierten Wirklichkeit hat: Der König scheitert somit menschlich und politisch.⁴⁰² Das Bild Ludwigs als gescheiterter und enttäuschter Politiker ist daher ebenfalls ein wichtiges Mythem innerhalb des Ludwig-Mythos, das als maßgeblicher Faktor für die – in Ludwigs Augen rationale – Entscheidung zum Wahnsinn herangezogen werden kann. Ludwigs politische Bedeutung zeigt sich daher vor allem im Scheitern: Als ästhetisch sensibler Pazifist, Romantiker und Zweifler leidet er an der Wirklichkeit, die ihm die Wahrheiten, die er in der Kunst erkennt, nicht geben kann.⁴⁰³ Ludwig leidet an den hohen Ansprüchen, die er sich selbst setzt, indem er einen Musenstaat errichten möchte, er leidet an der Vertreibung Wagners, die er aus Gewissensgründen und politischem Kalkül nicht verhindern kann, er leidet an der Schuld, die er stellvertretend für seine Minister, den eigentlichen Drahtziehern der Kriege, auf sich nimmt, er leidet am Verlust der Selbstständigkeit seines Königreichs, er leidet an der unglücklichen Liebe zu Elisabeth. Ludwigs Leid ist allgegenwärtig: Mehr noch als in seiner Apotheose ähnelt er in seinem Leid Jesus Christus, der die Schuld der Menschheit auf sich genommen hat, um diese davon rein zu waschen. In seinem politischen und menschlichen Scheitern wird Ludwig zum Märtyrer, der so als Gegenfigur zu einer Linie von deutschen Politikern wie Bismarck oder Hitler eine bedeutsame, politische Kontur erhält.⁴⁰⁴ Vor allem sein Schuldempfinden zeichnet ihn als Kontrastfigur zu den machthungrigen Gegenspielern seiner Zeit wie Otto von Bismarck oder als Vorausdeutung eines Widerstandskämpfers gegen Hitler aus. So wechselt das Bild vom

⁴⁰² Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 346.

⁴⁰³ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 253.

⁴⁰⁴ Vgl. Warth: Helmut Käutners Film *Ludwig II.*, S. 249.

Kriegsgeschehen 1866 in die freie Natur der bayerischen Alpenlandschaft, wo sich Ludwig einem Rehkitz widmet und beruhigend auf das Tier einredet. Ludwig verscheucht das Rehkitz jedoch, als sein Minister, der Ludwig Neuigkeiten vom Stand der Friedensverhandlungen bringt, das Zutrauen des Tiers zum König bewundert: „Wahrscheinlich weiß es, dass Majestät kein Jäger sind.“ Ludwigs Gewissen jedoch kann daraufhin nicht länger dulden, dass er sich weiter mit diesem unschuldigen Tier beschäftigt, denn seinem Empfinden nach ist er durchaus ein Jäger und hat die Schuld am Tod vieler unschuldiger Soldaten auf sich geladen. Der Bruch mit seiner Reinheit, der ihm seine Unschuld genommen hat, kann demnach als Auslöser für seinen Rückzug aus der Öffentlichkeit und schließlich in seine Traumwelten gewertet werden. Ludwig bestraft sich immer wieder selbst für Umstände, die zu ändern nicht in seiner Macht stehen: So gelingt es dem Film, Ludwigs Scheitern auf mehreren Ebenen als exemplarisches Scheitern eines Unzeitgemäßen zu inszenieren. Es wird angedeutet, dass nicht Ludwig an seinem Scheitern die Schuld trägt, sondern dass die Zeit und die Gesellschaft, in der er lebt, an seinem Scheitern schuld sind, weil sie sich gegen ihn wenden.⁴⁰⁵ Selbst den Warnungen und Ratschlägen seiner wenigen Freunde kann Ludwig nichts abgewinnen, wie im Gespräch mit Elisabeth deutlich wird: „Ich bin aber nicht jeder Mensch.“ Zum anderen kann Ludwig sein Scheitern auch aus dem Grund auf lange Sicht nicht verhindern, weil er am Zeitgeist zerbricht, dem sich seine Mitmenschen schließlich durch Fügung und Resignation wie Elisabeth oder durch Rückgratlosigkeit wie Max von Holstein anpassen. Dieser Konflikt zwischen der Anpassung an die Forderungen des Zeitgeists – hier exemplarisch die Etablierung des großdeutschen Reiches – und dem immer brüchiger werdenden Widerstand Ludwigs wird hier vor allem über die Inszenierung der Räume im Film visualisiert: Ludwigs Verweigerung, das Deutsche Kaiserreich anzuerkennen, wird in einer Szene im geschlossenen Amtszimmer in der Münchner Residenz zum Ausdruck gebracht, in dem jedoch ein Fenster zur Straße hin geöffnet wurde, durch das feierliche Marschmusik tönt und die deutsche Reichsfahne sichtbar wird. Der Wahnsinn Ottos, der anlässlich dieser Siegesfeier zur deutschen Reichsgründung ausbricht, macht deutlich, dass dieses politische Ereignis den Wahnsinn demaskiert. Es zeigt weiterhin,

⁴⁰⁵ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 251.

dass das deutsche Großreich selbst im geschützten Amtszimmer Ludwigs nicht mehr nur visuelle und akustische Wege gefunden hat, in das Königreich Bayern einzudringen, sondern auch bereits die engsten Vertrauten Ludwigs „infiziert“ hat.⁴⁰⁶ Ottos Wahnsinn, der sich im brüchigen Gesang des Lieds *Heil dir im Siegerkranz* Bahn bricht, der Siegesjubiläum auf den Straßen sowie die übermächtige deutsche Reichsfahne im Fensterahmen machen die Reizüberflutung auf Ludwig auch für die ZuschauerInnen spürbar, die erst durch die visuelle, akustische und psychische Überlastung mit dem Geschehen das wahre Ausmaß von Ludwigs Unentrinnbarkeit vor den politischen Ereignissen deutlich macht. So wie sich am Ende der Szene die Reichsfahne aufbläht und schließlich in das Zimmer eindringt, so wird das unaufhaltsame Heranrücken feindlicher Kräfte und Gegenspieler sichtbar, wie sie das Deutsche Reich verkörpern. Dabei kann allerdings festgestellt werden, dass zugunsten der Geschlossenheit der Ludwig-Figur der Aspekt des Wahnsinns auf Otto übertragen wird, dessen Wahn zur Metapher für die Halluzination neuer deutscher Größe wird. Dieses Konzept des großdeutschen Reiches als politisch-nationalen Wahn erhält vor dem Hintergrund der Adenauerschen Restaurations- und Wiederbewaffnungspolitik besonderes Gewicht: Als Gegenfigur zu Politikern, die sich einem Wahn verschrieben haben – Bismarck der Errichtung eines übermächtigen Deutschen Kaiserreichs, Hitler eines nationalsozialistischen Weltreichs – erhält Ludwig gerade in seinem Scheitern politisches Gewicht und setzt ein Zeichen im Hinblick auf das Hinterfragen kollektiver Strukturen und die Akzeptanz des Andersseins, das sich den Normierungen der Gesellschaft und des Zeitgeistes entzieht.⁴⁰⁷

Das Scheitern Ludwigs an seinen großen, hehren Zielen inmitten der Intrigen der Machtpolitik findet seine gelungenste Zusammenfassung in Elisabeths Ausspruch: „Bald können wir uns nur noch daranhalten, dass du es einmal gewollt hast, das Gute, das Reine.“ Sowohl politisch als auch menschlich ist Ludwig in den 1880er Jahren bereits gescheitert, das Gute und Reine sucht er demnach nun im Schlosserbau und in der Imagination seiner Traumwelten. Der Film erfährt nach der Katastrophe in Ludwigs Amtszimmer 1871 einen Schnitt, wiederum – wie zu Beginn des

⁴⁰⁶ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 349.

⁴⁰⁷ Vgl. Warth: Helmut Käutners Film *Ludwig II.*, S. 248–250.

Films – eingeleitet durch das Gerede der Menschen, die im Theater, in großbürgerlichen Salons, aber auch im Wirtshaus über ihren absonderlichen König spekulieren. Ludwig, gealtert, beleibter und weniger gepflegt als in den Jahren seiner Jugend und Tatkraft, hat der Politik und der Öffentlichkeit gleichermaßen abgeschworen, er findet nun Trost im Bauen seiner Schlösser und lässt nur wenige Menschen, unter ihnen Elisabeth und seinen Vertrauten Graf Dürckheim, an sich heran. Als menschen-scheuer, einsamer und unverstandener Regent ist Ludwig nun nach dem Verrat durch seinen einstigen Vertrauten Max von Holnstein, die Erkrankung seines Bruders und die Enttäuschung über den Verlust seiner Selbstständigkeit innerhalb der Regierung seines Königreiches durch die Gründung des Deutschen Kaiserreichs bereit, das Risiko des Wahnsinns oder zumindest den Ruf des wahnsinnigen Königs einzugehen. Ludwig, das beweisen seine Äußerungen Elisabeths und Graf Dürckheims gegenüber, ist schließlich bis zuletzt im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte und wird lediglich in seiner Imagination wahnsinnig.⁴⁰⁸ „Du meinst“, die Leut’ verstehen mich nicht, lass’ sie nur“, erklärt Ludwig Elisabeth und macht ihr so deutlich, dass er das Interesse an der Art seines öffentlichen Ansehens mit dem Rückzug aus der Öffentlichkeit verloren hat. Wie immer wieder angedeutet wird, in den Appellen Elisabeths an Ludwig („Man hat irgendetwas Grauensvolles gegen dich vor, ich weiß nicht, was, aber ich fühle es.“), in der schrittweisen Verschwörung des Kreises um von Holnstein und Dr. Gudden zur Absprechung der freien Willensbestimmung Ludwigs („Es bestehen Gründe zu der Befürchtung, dass seine Majestät der König krank ist.“), sogar von Ludwig selbst im Gespräch mit Elisabeth oder Dr. Gudden („Hier ist der Weg zu Ende.“ – „Oh nein, hier fängt er erst an.“) ist allein der Tod die unausweichliche Konsequenz: Ludwig führt eine „Existenz zum Tode.“⁴⁰⁹ Signifikant hierfür ist die eben zuletzt zitierte Weg-Metapher, die gleich an zwei Stellen im Film bemüht wird, zunächst im Gespräch mit Elisabeth am Ufer des Starnberger Sees, die Ludwigs Ende im Wasser bereits vorwegnimmt, als auch der Austausch zwischen Ludwig und Dr. Gudden während des Spaziergangs, der für sie beide in eben jenem Wasser endet. In dieser Metapher wird der Tod als das eigentliche Leben umgedeutet durch die Opposition „Land“

⁴⁰⁸ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 253.

⁴⁰⁹ Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 348.

versus „Wasser“ und „Leben“ versus „Tod“, die bereits an der Grundsatzopposition des Films ansetzt: Der Konflikt „Politik, Wirklichkeit, Gesellschaft“ versus „Kunst“ bringt all die anderen Merkmalsoppositionen erst mit sich. Schließlich zeichnet sich nur davon ausgehend die Selbst- versus Fremdbestimmung ab, unter der Ludwig sein Leben lang leidet, die schließlich in die zweite Merkmalsopposition „Zwang“ versus „Glück“ mündet. Die Unvereinbarkeit dieser semantischen Räume, die Ludwig während seiner Regentschaft durchläuft, zeigt sich eben in der Unausweichlichkeit des Todes, der ihm endlich die ersehnte Freiheit bringt.⁴¹⁰ „Ich habe nämlich beschlossen, ab dem heutigen Tage ein neues Leben zu beginnen, in Freiheit, großer Freiheit.“ Dieses stete Hinarbeiten auf den Tod als einzig reine, freie Existenzform spiegelt sich auch in der Rahmenhandlung des Films wider: Bereits zu Filmbeginn wird im Rahmen der Zielpunkt, der Tod, vorgegeben und, indem die Binnenhandlung den Rahmen am Schluss wieder einholt, erhält die Entwicklung ihren Abschluss. Die Überblendung von Rahmen- auf Binnenhandlung geschieht dabei durch die rote Rose, die leitmotivisch eingesetzt wird und so Zeichencharakter erhält.⁴¹¹ Die rote Rose, als Symbol für die Liebe zwischen Ludwig und Elisabeth eingeführt, wird so zum Mittler zwischen den beiden Welten, in denen Ludwig sich als Grenzgänger bewegt. Sie gibt als Leitmotiv das Versprechen der Erfüllung der im Leben unmöglichen Liebe zwischen Elisabeth und Ludwig im Tod, wo die einzig wahre Freiheit möglich wird.

Durch diese Rückblendenstruktur wird der Tod des Königs zum markanten Ausgangs- und Endpunkt eines tragisch verlaufenden Lebens stilisiert, das bereits zum Zeitpunkt des Begräbnisses zum Mythos erhoben wird: Die Äußerungen beim Begräbniszug Ludwigs durch München machen dies deutlich.⁴¹² Die Menschen sprechen bereits wenige Tage nach dem Tod des Königs die zentralen Elemente an, die den Mythos später bestimmen – sein mysteriöser Tod, seine Verehrung Richard Wagners, seine Geisteskrankheit und Zurückgezogenheit. So zeigt der Film, wie

⁴¹⁰ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 346–348.

⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 348.

⁴¹² Vgl. Alfons Maria Arns: „Filmkönig“ Ludwig II. Verfilmungen. In: Haus der Bayerischen Geschichte (Hg.): Mythos Ludwig II. http://www.hdbg.de/ludwig/ludwigii_lehrerinfos-003.php (aufgerufen am 09.07.2019), S. 14–15. Im Folgenden zitiert als: Arns: „Filmkönig“ Ludwig II., mit Seitenangabe.

ein mythischer Diskurs aufgrund der Selbstinszenierung Ludwigs durch reine Gerüchte und Spekulationen, denen die Person im Tod nun nicht mehr widersprechen kann, initiiert wird, wie Selbst- und Fremdinszenierung ineinander übergehen.⁴¹³ So gelingt es Käutner, ein Bild Ludwigs zu etablieren, das die Sehnsüchte, aber auch die Urängste der Menschen anspricht: Seine zum Guten verwendete Macht, sein humanes Verständnis von Herrschaft, seine romantische Sichtweise auf das Leben und die Welt, aber auch seine Verzweiflung am Zeitgeist und sein Weg in den Wahnsinn. Vor allem die Ineinssetzung von Privatem und Öffentlichem erleichtert den ZuschauerInnen das Schlussfolgern von Assoziationen für ihr eigenes Leben, werden schließlich Fragen der Herrschaft im Privaten verhandelt, politische Konflikte unter Berufung auf private Beziehungen ins Leben gerufen oder wichtige Staatsgeschäfte von privaten Krisen verdrängt.⁴¹⁴ Auch wird so der Zugang zu Ludwig II. als Politiker erleichtert, wenn er hier schließlich erstmals als ein solcher beleuchtet wird, dessen Schicksal als Entwurf eines kulturellen Neuaufbaus den Zugang zur deutschen Vergangenheit erleichtern soll. Mit Ludwig II. bietet Käutner das Leitbild einer unschuldigeren deutschen Vergangenheit, die über die nationalsozialistische Vergangenheit hinwegtrösten soll. Da es jedoch unmöglich ist, über die jüngste Vergangenheit hinwegzusehen, wird Ludwigs Martyrium ebenfalls der Charakter einer tragischen Vorgeschichte des 20. Jahrhunderts zugesprochen: So wird beispielsweise versucht, über die Farbenpracht der Berg- und Burgwelt eine geschichtliche Alternative zu entwerfen, die eine historische Verankerung des Stoffes beweisen soll.⁴¹⁵ Käutner nutzt hier die Selbstinszenierung Ludwigs als Potential der Fremdinszenierung und schließt mit dieser unmittelbar an Ludwigs eigene Inszenierung an: LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS ist demnach eine ungebrochene und unreflektierte Verfilmung des Mythos vom Märchenkönig als vertane Chance der deutschen Geschichte, die Ludwig II. remythologisiert.⁴¹⁶

Fest steht: Nach dem Zweiten Weltkrieg herrscht eine spürbare Faszination für den pazifistischen König, dem man sich in Käutners Film vor

⁴¹³ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 344.

⁴¹⁴ Vgl. Warth: Helmut Käutners Film *Ludwig II.*, S. 244.

⁴¹⁵ Vgl. Lenz: Ludwig, S. 93.

⁴¹⁶ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 365.

allem als volksnahe Märchenkönig, idealistischem Romantiker, menschen scheuem Sonderling und gescheitertem Politiker annähert. Diese Faszination sieht ihren Ursprung vor allem in Ludwigs Abwendung von der Machtpolitik, die eine moderne Position in Anbetracht der Frage nach der Wiederbewaffnung in der Bundesrepublik einnimmt. Der Wahn des Königs wird als einzig möglicher Umgang mit dem neuen deutschen Nationalismus empfunden, wodurch den Deutschen in den 1950er Jahren ein erschreckendes Mahnbild vor Augen geführt wird, was bewaffnete Auseinandersetzungen dem Land in der jüngsten Vergangenheit gebracht haben.⁴¹⁷ Man kann daher in aller Deutlichkeit feststellen, dass Ludwig II. in Käutners Film vor allem als Märtyrer dargestellt wird, dessen Apotheose bereits in der Eingangssequenz vorweggenommen wird.⁴¹⁸ Aber auch innerhalb der Binnenhandlung kann in einem exemplarischen Bild das Auserwähltsein Ludwigs festgestellt werden: Als sich der König in einen Fensterrahmen in Neuschwanstein stützt wie in einen Bilderrahmen, zeigen die nacheinander erscheinenden, immer weiter in Distanz rückenden Einstellungen Ludwig wie einen Gekreuzigten im Fensterrahmen, mit dem Stein der Schlossmauern verschmelzend, schließlich verschwunden im überwältigenden Bild der Steinwand. Daraufhin folgen zwei weitere Bilder, die das Schloss zunächst in der Totalen zeigen, bevor schließlich ein Postkartenpanorama erstrahlt, mit Neuschwanstein vor der Kulisse der Alpenlandschaft. Mit dieser beeindruckenden Bildsequenz wird deutlich, was bereits in seinem Scheitern angekündigt wurde: Das Künstliche inmitten der Natur hat Ludwig absorbiert und in sich aufgenommen. Er ist als Märtyrer ganz in seinem Traum vollendeter Künstlichkeit eingegangen und so selbst zum Denkmal geworden.⁴¹⁹

Mit Ludwig II. wird im Kontext der Nachkriegsgeschichte also auf einen Stoff zurückgegriffen, der nicht durch die nationalsozialistische Politik belastet ist. Im Gegenteil: Ludwig II. wird der nationalsozialistischen Inszenierung des preußischen Königs Friedrich dem Großen als Kontrastfigur gegenübergestellt, der Entwicklungspotential für die deutsche Geschichte bietet. So haben Bismarcks Worte – auch wenn die Person im

⁴¹⁷ Vgl. Bauer/Sternberg/Wolf: Der Mythos Ludwig II., S. 276.

⁴¹⁸ Vgl. Kiefer: LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS, S. 70.

⁴¹⁹ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 253.

Film als Gegenspieler Ludwigs II. inszeniert wird – großes Gewicht, wenn er Ludwig als wirklichen König anerkennt. Der Film von Käutner schreibt also nicht nur maßgeblich in den Mythos Ludwig ein, sondern verweist auch auf die Möglichkeit einer Alternativgeschichte: Der im Film immanente Hinweis, dass sich die deutsche Geschichte auch anders hätte entwickeln können, wenn Zeitgeist und Gesellschaft eine andere gewesen wären, ist wohl der größte Beitrag Käutners zur moralischen Wiederaufrüstung der Deutschen.⁴²⁰

6.2.2. "Es war ein Triumph!": LUDWIG II. von Luchino Visconti (BRD, F, I 1972)

Fast 20 Jahre nach Käutners Kassenschlager LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS kommt Luchino Viscontis dritter und letzter Teil seiner deutschen Trilogie in die Kinos und fällt mit seinen knapp 250 Minuten Spielzeit geradezu überdimensional aus: In LUDWIG II. ist der bayerische Märchenkönig ein anderer geworden, zerrissener, zweifelnder, gebrochener als sein Vorgänger. Der psychische und physische Verfall des Königs rückt nun in das Zentrum des Biopics, das chronologisch aufgebaut eine geschichtstgetreue Wiederauferstehung Ludwigs durch eine detaillierte und opulente Ausstattung versucht.⁴²¹ Ludwigs Biographie dient – ähnlich wie bei Käutner – hier ebenso als erzählerischer Richtwert, mit dem Unterschied jedoch, dass auch vormalige Tabuthemen wie Ludwigs Homosexualität berührt werden. So wird wiederum versucht, sich dem Ludwig-Mythos anzunähern, ihn quasi nachzuvollziehen, allerdings mit einer authentischeren Aktualisierung. Gleichzeitig wird der Mythos um Ludwig II. konterkariert: Durch eine komplexe Interpretation des Protagonisten und der Entourage wird Ludwig nicht nur als tragisch Gescheiterter durch seinen Rückzug in ein individualistisch geprägtes Lebensmodell dargestellt. Die Verkenntung der Realität und die sich daraus entwickelnde politische Abstinenz Ludwigs werden vielmehr als folgenschwere

⁴²⁰ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 350.

⁴²¹ Vgl. Kiefer: Luchino Visconti. In: Thomas Koebner (Hg.): Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Mit 109 Abbildungen. Stuttgart 2008, S. 788–795, hier S. 794.

Ursachen für die deutsche Form des militanten, mörderischen Nationalismus interpretiert. So erscheint Ludwig in Viscontis *Opus magnum* nicht als moralische Galionsfigur der Deutschen, sondern, wenn auch nicht gerade als Verursacher der nationalsozialistischen Denkweise, aber doch zumindest als Wegbereiter. Schließlich hat sich Ludwig nicht mit aller Kraft dagegen gestellt, sondern vielmehr als passiver Zuschauer die Zeichen der Zeit ignoriert und sich so an den Katastrophen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mitschuldig gemacht.⁴²²

Da sich diese Arbeit im Analyse-Kapitel zum Mythos Sisi bereits ausführlich mit Viscontis Darstellung der Elisabeth von Österreich beschäftigt hat, ist es nun umso interessanter, einen ebenso tiefgehenden Blick auf die männliche Hauptfigur in diesem Biopic zu werfen: Die Figur Ludwig II. beeinflusst in dieser Inszenierung den Mythos um die historische Person schließlich nicht weniger als Viscontis Elisabeth den Sisi-Mythos. Auch in diesem Film wird wieder auf verschiedene Mytheme zurückgegriffen, die in den Ludwig-Mythos einschreiben. Diese unterscheiden sich zwar auf den ersten Blick kaum von den Schablonen, die Käutners Film benutzt, machen jedoch im Verlauf des in fünf Teile aufgespaltenen Films deutlich, dass hier eine antithetische Gegenüberstellung zum Glanz und Elend von Käutners Ludwig inszeniert wird. Ludwig erscheint hier vielmehr als gebrochener Mann mit einem weltabgewandten Wesen, der stets mit sich selbst beschäftigt ist und Empathie weder für Gleichgestellte noch für Untergebene aufbringen kann.⁴²³

Eingeführt wird Ludwig mit Beginn des ersten Teils als junger, attraktiver König beim Gebet, der unterwürfig und demütig den Worten seines Beichtvaters lauscht: Seine volkstümliche Kleidung, sein offener, beinahe flehentlicher Gesichtsausdruck zeigen noch keine Spur von der Arroganz und dem Stolz, die er in der darauffolgenden Szene, der Vorbereitung auf die Krönungszeremonie in der Residenz zu München, ausstrahlt. Im Moment des Gebets, der geistigen, spirituellen Vorbereitung auf die offizielle Krönung, überwiegt in Ludwigs Verhalten noch der Wunsch nach Bescheidenheit und Demut, der sich, wie er hofft, im Aufbau eines Künstlerkönigreichs niederschlagen kann: „Es kommt mir einfach und wunderbar vor“, lässt er den Pfarrer dankbar wissen und macht deutlich, dass

⁴²² Vgl. Sykora: „Ich war einmal“, S. 275.

⁴²³ Vgl. Schmid: Der Kini und das Kino, S. 390.

er allein durch die Nähe zur Kunst „ein besserer Mensch“ zu werden hoffe. Die Vollendung als anmutiger Märchenkönig erhält er schließlich in der nächsten Szene mit dem Umlegen des Krönungsornats, das ihn weit weniger natürlich und demütig in seinem Ankleidezimmer in der Residenz zeigt: Umgeben von den wichtigsten Mitgliedern des Hofstaats und gleichzeitig beschallt von der bayerischen Volksmusik, die im Gegensatz zu dem steifen Verhalten der Anwesenden von den Straßen durch die offenen Fenster schallt, macht sich Ludwig an die Aufgabe, sein Äußeres seinem Status als Monarch anzupassen. Wie hier die staatlich-monarchische Selbstdarstellung zur Fremdinszenierung wird, wird durch die Musik unterstrichen. Das Erschallen von Marschmusik steht in Opposition zu Wagners Musik, die ja als Filmmusik die Inszenierung stützt. Der Konflikt zwischen der individuellen Vision von Ludwigs neuem Existenzkonzept und der sozialen Realität wird so musikalisch präfiguriert.⁴²⁴ Parallel dazu findet die Einführung des Publikums in das Geschehen über das langsame Durchschreiten der einzelnen Räume statt: Die Kamera begleitet die eintreffende Geistlichkeit auf ihrem Weg durch die prunkvollen Räume, die sich Ludwig mit jedem Raum, den sie durchschreitet, annähert, bis das körperliche und geistige Königsbewusstsein beim Zusammentreffen von Ludwig und dem Bischof schließlich ineinander fallen. Dafür ist es jedoch notwendig, dass Ludwig auch äußerlich dem königlichen Bild entspricht, dessen jugendlicher Auftritt im bürgerlichen Anzug nun bereits abgelöst wurde von der Uniform, die ihn wie eine Schale einhüllt: Erst im Moment des Anlegens des Krönungsmantels treffen sein biologischer und sein repräsentativer Körper zusammen, um ihn von nun an in die Rolle einzupassen und alles Individuelle abzutöten. So zögert Ludwig erst einen kurzen Moment, dann aber „im entscheidenden Moment des Widerstand, der die Diskrepanz zwischen repräsentativer Rolle in Gestalt des Kostüms und natürlichem Körper markiert,“⁴²⁵ dreht er sich um, verharret kurz in der Stand- und Spielbein-Pose, die dem offiziellen Krönungsporträt Pilotys nachempfunden ist, und lässt sich dann das Ornat wie eine schwere Bürde um die Schultern legen. Erst in diesem Moment entsteht das vollendete Bild des Herrschers, fallen sein natürlicher und repräsentativer Körper ineinander. Ab diesem Moment

⁴²⁴ Vgl. Jahraus: Ludwig II. in der Inszenierung im Film, S. 352.

⁴²⁵ Sykora: „Ich war einmal“, S. 281.

hat die Rolle des Königs den Menschen Ludwig absorbiert. Die darauffolgende Krönung ist daher nur noch eine Formalie: Das Glockengeläut kündigt schließlich schon zum Zeitpunkt der Zwangssymbiose zwischen natürlichem und repräsentativem Körper von der Existenz eines neuen Königs. An Ludwigs stocksteifem Stand und Gang, seinem ernsten Gesichtsausdruck bar jeden Gefühls, seinem vorgegebenen Platz in der Menge ist bereits zu sehen, dass dieses Zusammenfallen der beiden Körper ein Kraftakt ist, dem er bereits im Augenblick des Geschehens entfliehen möchte. Wie in ein Korsett gefasst, nimmt er seine Position in dem langsam nach draußen schreitenden Tross ein, sein Ernst kündigt bereits von der späteren Schwermut und die Last des Krönungsmantels, die ihn niederdrückt, vom künftigen körperlichen Zerfall.

Ludwig kann das Bild des anmutigen Märchenkönigs aber nicht lange aufrechterhalten, was sich nicht nur in Ludwig selbst, sondern auch in seiner Umgebung sowie der Inszenierung offenbart: So wie sein sensibler, offener Gesichtsausdruck einer ernsten, schwermütigen Miene weicht, so verändert sich auch die Stimmung und die Farbkomposition. Während zu Beginn in der ersten Szene Erdtöne das Bild dominieren, wechselt die Stimmung in der Szene der Vorbereitung auf die Krönung infolge der Farbveränderung zu Blau und Rot, die Assoziationen von Kälte, Förmlichkeit, Künstlichkeit und Prunk transportieren. Die Kälte des blauen Krönungsmantels korrespondiert wiederum mit Ludwig selbst, der unnatürlich bleich das Geschehen über sich ergehen lässt. Im Vergleich zur Einführung wirkt Ludwig nun nervös und verkrampft; er scheint nur noch von der Uniform zusammengehalten wird. Jegliche Spontaneität und Ungezwungenheit sind von der Figur abgefallen und es scheint in diesem Moment geradezu grotesk, dass das Regieren Ludwig kurz zuvor noch „einfach und wunderbar“ erscheinen konnte. Diese Beobachtung dient darüber hinaus auch als Vorgeschmack auf die geringe Stresstoleranz des Königs: Seine nervöse Empfindlichkeit, die Starre, seine kommunikative Lähmung deuten gleichermaßen darauf hin, dass die Rolle des Königs von ihm nur gespielt wird. Der Akt der Krönung und mit ihm der Wechsel von Prinz zu König fällt Ludwig schwer: Auf der einen Seite gefallen ihm die Annehmlichkeiten, die mit der Königswürde einhergehen, auf der anderen Seite unterliegt er von nun an mit der Aufgabe seiner Autonomie den Zwängen des Hofes und erhält nun einen

zweiten Körper des Kostüms, das ihm in Form eines Krönungsmantels übergestülpt wird.⁴²⁶

Die Durchsetzung von Ludwigs primären Ziel, die Errichtung eines Künstlerkönigreichs, folgt der Krönung auf dem Fuße: mithilfe der Wagnerschen Werke soll ein solcher Kunststaat errichtet werden, in dem allein die Schönheit und die Freiheit zum Vorbild erhoben werden.⁴²⁷ Richard Wagner nach München zu holen, ist daher Ludwigs erste Amtshandlung. Mit diesem Akt bekräftigt Ludwig, dass er der Kunst immer Vorrang vor dem Politischen einräumen wird und stellt die Suche nach Wagner über dringende politische Angelegenheiten. Dieses Thema erörtert er wiederum eingehend im Gespräch mit Elisabeth, wenn er Wagner als Erfinder einer neuen Sprache der Kunst zur Vermittlung von großen Ideen vorstellt: „Man kann einem Volk kein größeres Geschenk machen als seinen Geist zu bereichern“, schwärmt er vor Elisabeth und macht deutlich, dass er schon jetzt in seiner kurzen Amtszeit der Realität entückt ist und keine Vorstellung von den Bedürfnissen des einfachen Volks hat. Ludwig erscheint in all seiner Begeisterung für künstlerisches Genie und Voraussicht in Bezug auf die Ablehnung von Gewalt und Krieg doch wie ein Kind, das sich in seine Besessenheit hineingesteigert hat. Dass sich Ludwigs Gedanken mit zunehmender Handlung tatsächlich nicht mehr in der Realität bewegen, merkt man jedoch nicht nur an seinem aufgekratzten Verhalten, sondern auch an äußeren Umständen: Beispielsweise ist Ludwig Elisabeth in der Szene des nächtlichen Ausritts sowohl an körperlicher Größe als auch in Bezug auf den Redeanteil überlegen. So merkt sie auch, dass er tatsächlich in höheren Sphären schwebt, dass er sie buchstäblich überflügelt hat und sie ihn nicht mehr erreichen kann. Noch gelingt es ihr, ihn mit einem Kuss wieder in die Wirklichkeit zurückzuholen, aber das schmelzende Schneewasser, das sich in einem Bachlauf zusammenfließend seinen Weg durch den nächtlichen Wald schlängelt, kündigt die unaufhaltsame Entwicklung Ludwigs von einem kunstsinnigen König zu einem besessenen Illusionisten bereits an. Die Verwandlung des reinen weißen Schnees zu einem neuen Seinszustand korrespondiert mit Elisabeths langsam durchsickernder Erkenntnis, dass Ludwig in seinen Sphären auf Dauer nicht mehr eingeholt werden kann,

⁴²⁶ Vgl. Brinckmann: Helmut Berger als Ludwig II., S. 260–262.

⁴²⁷ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 253.

da zum einen die Realität ihre Illusion einholt und Ludwig zum anderen sowieso nicht mehr in denselben Dimensionen denkt wie sie.

Dass das Konstitutionsmoment von Ludwigs Selbstdarstellung eben jene Illusion ist, wird vor allem über das Verhältnis zu Wagner deutlich, da die Beziehung zwischen den beiden – ähnlich der Beziehung zwischen Ludwig und Elisabeth – auf einer Illusion fußt. So benutzt Ludwig ihn, um einen Künstlerstaat zu etablieren, in welchem die Kunst das Medium für die Utopie eines ästhetischen Staates darstellt. Wagner benutzt den König jedoch ebenfalls, um sein ausschweifendes Künstlerleben zu finanzieren: Wo Ludwig zunächst noch naiv und blind gegenüber der Verschlagenheit Wagners auf seine finanziellen Bedürfnisse eingeht, erheben sich bald schon Zweifel an der Rechtschaffenheit Wagners, der sein „einziger Trost“ ist. Elisabeth nährt diese Zweifel noch, indem sie Ludwig scharf zurechtweist: „Ihre pathetische Freundschaft gibt Ihnen nur die Illusion, etwas Schöpferisches erreicht zu haben.“ Der vermeintliche Triumph der Premiere von *Tristan und Isolde* wird von Elisabeth als Illusion entlarvt, sie zeigt so die Fehleinschätzungen und Widersprüche in Ludwigs Konzept auf.⁴²⁸ Sie vergleicht ihr eigenes Verhältnis zu Ludwig mit dem Ludwigs zu Wagner und macht deutlich, dass seine wichtigsten Beziehungen auf Illusionen beruhen. Stattdessen mahnt sie ihn, in der Wirklichkeit zu leben. Ihre eigene Resignation wird in ihren Worten deutlich, wenn sie versucht, Ludwig seiner Illusionen zu berauben: „Herrscher wie wir können keine Geschichte mehr machen. Wir sind nichts als Pomp. Die Geschichte vergisst uns, es sei denn, jemand gibt uns Bedeutung, indem er uns ermordet.“ Bei dieser Betrachtung von Ludwigs wichtigsten Vertrauten Elisabeth und Wagner fällt vor allem auf, dass Ludwig sich bevorzugt stärkeren Persönlichkeiten unterordnet, die ihn so zum rechten Weg führen sollen. Sowohl Elisabeth als auch Richard Wagner sind charismatische Alphafiguren, die Ludwig dorthin lenken, wo sie ihn haben wollen: Elisabeth führt ihn nach der Erkenntnis, dass sie beide niemals eine Beziehung führen können, kurzzeitig in die Arme ihrer Schwester Sophie, Wagner führt ihn in eine Welt des Kapitalismus und der triumphalen Musik, die er mithilfe von Ludwigs Geld zu kreieren gedenkt. Es ist vor allem Ludwigs Ohnmacht zu verdanken, dass er einen Kunststaat errichten möchte, da ihm für alles Politische – der Machterhalt und -ausbau,

⁴²⁸ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 353.

die Vertiefung dynastischer Beziehungen, die Verbesserung der Lebensbedingungen im Land – die Energie und der Tatendrang fehlen. In der Errichtung eines Kunststaates findet Ludwig für sich das passende Ziel: Er muss nur die richtigen Künstler um sich scharen, schon erhält er selbst „die Illusion, etwas Schöpferisches erreicht zu haben“, um nochmals Elisabeth zu zitieren. Als lymphatischer Verlierer, als der er während des gescheiterten Versuch, einen Kunststaat zu errichten, dargestellt wird, findet Ludwig nur Trost in der Flucht in die romantische Welt der Illusionen und schließlich in der Entsagung alles Politischen, die dann im Rückzug in die Räume der Imagination gipfelt.⁴²⁹ Hier zeichnet sich dann auch das Schicksal der Kunst innerhalb dieser wenig kunstsinnigen bürgerlichen Gesellschaft ab. Es wird deutlich, dass die Kunst nur zwei Möglichkeiten zur Entfaltung besitzt: Entweder sie begibt sich auf den freien Markt, um dort mehr oder weniger zu wirken oder sie verschließt sich in sich selbst.⁴³⁰ In Viscontis LUDWIG II. lassen sich beide Möglichkeiten beobachten und beide enden in der Resignation: Auf dem freien Markt wird die Kunst aufgrund der damit einhergehenden vermeintlich zweckfreien Ausgaben nicht angenommen, in sich selbst eingeschlossen zeigt sie jedoch ebenfalls keine Wirkung, da sie wie Ludwig selbst hermetisch von der Gesellschaft abgeschlossen für diese keinen Nutzen hat.

So argumentiert Elisabeth schließlich bereits in der ersten Begegnung zwischen den beiden: HerrscherInnen selbst haben nun die Funktion von Kunstwerken, weshalb sie auch in der Öffentlichkeit präsent sein müssen. HerrscherInnen können ihrer Meinung nach nun keine Geschichte mehr machen. Elisabeths Credo „Wenn ich nur schön sein muss, um jemanden zu faszinieren“ ist jedoch ein Leitbild, mit dem sich Ludwig nicht zufriedengeben will. Als ihn die Kunst in Form Richard Wagners schließlich enttäuscht, sucht er sein Glück im Unmöglichen, nicht wie Elisabeth in der Perfektionierung der eigenen Schönheit. In seinen künstlichen Paradiesen wird Ludwig selbst zum Regisseur seiner Träume und erschafft mittels technischer und akustischer Projektions- und Reproduktionsmedien seine eigene Wirklichkeit. Diese Effekte werden durch Halluzinogene wie Chloroform und Alkohol noch verstärkt, um die Illusion vollkommen zu machen. So zeigt sich Ludwigs Scheitern als Ästhet und

⁴²⁹ Vgl. Arns: „Filmkönig“ Ludwig, S. 282.

⁴³⁰ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 253.

Kunstförderer an der Illusion des Schöpferischen, in der er gefangen bleibt, ohne eine nennenswerte Wirkung nach außen hervorzurufen: Der Plan zur Errichtung eines Kunststaats ist endgültig gescheitert. Es gibt für Ludwig, der nach dem Verlust seiner politischen und historischen Funktion letztlich auch seine künstlerische verliert, keine Auswege in die Illusion mehr. Visconti wirft hier einen modernen Blick auf Ludwig: So läuft der Kunstanspruch der Moderne in Gestalt von Ludwig auf ein doppeltes Scheitern zu. Die esoterische Kunst kann die Gesellschaft nicht transformieren, während das esoterische Kunstleben kein Leben mehr retten kann. Ludwig führt auch in dieser Hinsicht die bereits zitierte Existenz zum Tode hin.⁴³¹

Ähnlich wie als Künstlerkönig macht Ludwig auch als Liebender keine gute Figur. Ludwigs Scheitern an der unmöglichen Liebe zu Elisabeth und sein Scheitern an der Verlobung mit Sophie können ebenfalls seiner Königsrolle zugeschrieben werden. Freiheitliche Wünsche werden durch sie beschränkt, denen sich Ludwig körperlich, politisch und privat beugen muss. In den Fokus des Films tritt nach jedem neuen Scheitern mit Elisabeth, Sophie und schließlich der Auslebung seiner homoerotischen Neigung die Einsamkeit Ludwigs, die sich zu einer immer eindringlicheren Isolation verdichtet, je mehr Kompensationsversuche scheitern. Zeitweilige Phasen der Vertrautheit werden nach immer wieder neuen Enttäuschungen überwunden, sodass Ludwig letztlich isoliert bleibt.⁴³² Sowohl aus dem Umstand heraus, dass die Figur Elisabeths in einem Kapitel dieser Arbeit bereits umgehend beleuchtet wurde, als auch aus dem Grund, weil Ludwig zu keiner anderen Frau eine solche Bindung aufbaut, bietet sich für eine nähere Untersuchung von Ludwigs Liebesleben in Viscontis Werk die Beziehung zwischen Elisabeth und Ludwig an. Um sich Ludwig über dieses Verhältnis anzunähern, ist es unerlässlich, zunächst festzustellen, dass alle Nebenfiguren Ludwig verschiedene Lebensentwürfe anbieten, die an seine Handlungsfähigkeit appellieren. So zeigt auch Elisabeth selbst Züge des Protagonisten: Der Einklang in den Farben Schwarz und Weiß, der spiegelbildliche Kleidungsstil und die ausgewogene, aber gemischte Interaktion ihrer körperlichen Bewegung stellen

⁴³¹ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 254–255.

⁴³² Vgl. Lenz: Ludwig, S. 97–98.

Elisabeth und Ludwig auf eine Stufe, sodass vor allem Ludwigs Körpergröße, der geschlechtliche Marker des Mannes, verschwindet. So wird durch ein wiederholtes Verlassen des Protagonisten versucht, sich Ludwig immer wieder über die Nebenfiguren anzunähern.⁴³³ Darüber hinaus sind sowohl Elisabeth als auch Ludwig Darsteller ihrer Selbstinszenierung, die Elisabeth Ludwig zunächst noch voraushat: Beide ziehen sich in die Einsamkeit zurück und verweigern sich so der konstituierenden Instanz, dem Publikum. Zeichenhaft für diese Abkehr vom sozialen Raum ist besonders der Ort der ersten Begegnung, der menschenleere Zirkus, in dem Elisabeth allein ihre Kunststücke übt. Ihre Ironie während diesem und der nachfolgenden Gespräche deutet bereits die Reflexionsebene an, die sie Ludwig (noch) voraushat: den illusionären Charakter ihrer beider Herrschaft. Mehrere lange Gespräche zeugen von ihrem Versuch, Ludwig das Wissen um diese Illusion zu vermitteln. In der ersten Unterredung hat Elisabeth den längeren Redeanteil und legt ihre eigene Selbstdarstellung gegenüber den sozialen Restriktionen des Wiener Hofes dar, im zweiten dominiert Ludwig das Gespräch, indem er als Antwort auf ihre Selbstdarstellung das Existenzkonzept auf Basis der Wagnerianischen Kunst darlegt. Ein drittes entscheidendes Gespräch entfernt die beiden jedoch wieder voneinander, umso mehr, da es von Elisabeth im Aufklärungsmodus geführt wird:⁴³⁴ Die Bevormundung durch Elisabeth lässt sich Ludwig zwar eine Zeit lang gefallen, letztlich entzieht er sich jedoch ihrem Einfluss. Doch einen letzten Versuch, sich unter Elisabeths leitende Hand zu stellen, wagt Ludwig noch in der Verlobung mit deren Schwester Sophie, was Elisabeth ihm in diesem letzten Gespräch aufgetragen hat: „Heirate Sophie!“

Diese Verlobung stellt sich von Beginn an als unromantische und rein ‚geschäftliche‘ Entscheidung heraus: Bereits die Ankündigung der Verlobung an seine Mutter macht deutlich, dass Ludwig sich von dieser Entscheidung keine Bereicherung seiner privaten oder politischen Zufriedenheit erwartet, sondern dass er gleichgültig gegenüber den Gefühlen seiner Verlobten seine Pflicht erfüllt. Doch diese kalte Fassade kann Ludwig weder vor sich selbst noch anderen gegenüber lange aufrechterhalten:

⁴³³ Vgl. Lenz: Ludwig, S. 99–100.

⁴³⁴ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 352.

„Unsere Verlobung ist anstrengender als eine Strafexpedition“, klagt Ludwig gegenüber Wagner und bezeichnet sie als „Albtraum, der mir keine Ruhe lässt.“ Je länger die Verlobung andauert, desto unglücklicher werden beide Verlobte und desto deutlicher wird auch, wonach sich Ludwig wirklich sehnt: Beim exhibitionistisch anmutenden Beobachten eines Dieners beim Baden im nächtlichen See erkennt Ludwig, dass er homoerotische Neigungen hat, die er zu diesem Zeitpunkt noch mit aller Macht zu unterdrücken versucht. Der Trost, den er daraufhin im Gebet finden möchte, bleibt ihm jedoch versagt: Pater Hofmann spricht ihm ins Gewissen und zeigt in klar verständlichen Anspielungen seine Missbilligung und die des Volkes über Ludwigs Homosexualität. Der Pfarrer bezeichnet seine Neigungen als „Prüfung Gottes“ und rät ihm: „Wenn der Teufel dir Versuchungen schickt, dann musst sie gegen ihn kehren.“ So stellt er klar, dass in den Augen der Öffentlichkeit homosexuelle Neigungen Sünden sind, die unterdrückt werden müssen, notfalls indem er sich einer anderen Person zuwendet. In den Augen der Kirche macht es scheinbar keinen Unterschied, ob er sein Begehren von einem gleichgeschlechtlichen Sexualpartner auf seine Verlobte Sophie oder die bestellte Prostituierte überträgt, mit der ein Treffen in Ludwigs Gemächern arrangiert wurde: „Ein Körper ist so reizvoll wie ein anderer!“, macht Pater Hofmann deutlich. Daraufhin folgt im Gespräch mit dem Pfarrer, der Ludwig buchstäblich von oben herab anschreit, eine indirekte Drohung der Kirche an den König, dass sein Volk, sollte er seinen homoerotischen Neigungen nachgeben, sich auf lange Sicht von ihm abwenden wird, woraufhin ihm der Verlust seiner Königswürde droht. Auf dieses, vonseiten Pater Hofmanns hauptsächlich im Imperativ geführten Gesprächs folgt schließlich die Auflösung der Verlobung mit Sophie: Mit der Absage an das Eheleben gesteht der König sein Scheitern ein, bekennt sich jedoch auch nicht zu seiner Homosexualität. Gegen eine solche Autorität der Kirche kann nicht einmal der König offen aufbegehren.

Viscontis Ludwig als unglücklich Liebender, der stets auf der Suche nach einer Bindung zu einem anderen Menschen ist, zeichnet sich daher – anders als Käutners Ludwig – durch diese vorbehaltlose, dezente Thematisierung der Homosexualität aus.⁴³⁵ Käutner blieb es schließlich noch

⁴³⁵ Vgl. Arns: „Filmkönig“ Ludwig II, S. 282.

verwehrt, Ludwigs Homosexualität im Film zu thematisieren, was es Visconti möglich macht, auf den Aspekt von Ludwigs Leben zurückzugreifen, der die Konzeption seiner exzentrischen Existenz ausmacht und dessen Auslassung Käutners Ludwig zum Märchenkönig stilisierte: Die Visualisierung der Homoerotik. Diese wird wie bereits aufgezeigt indirekt in Gesprächen mit oder über Ludwig, aber auch in explizit pornographisch anmutenden Sequenzen, wie dem nächtlichen Gelage in der Hunding-Hütte, deutlich.⁴³⁶ Diese bizarr scheinende Szene des Trinkgelages nackter, junger Männer ist das Ergebnis von Ludwigs tiefem, aber letztlich erfolglosem Widerstand gegen seine Gefühle. Dass er zunächst noch in einem inneren Zwiespalt gefangen ist, zeigen die Szenen, die dem nächtlichen Treiben in der Hunding-Hütte vorangehen: Das heimliche Beobachten des im Starnberger See badenden Völk und die Zuneigung zum neuen Lakaien dienen lediglich der Vorbereitung des Publikums auf das unausweichliche Stattgeben seiner Neigungen. Die Beichte an den neuen Lakaien beendet schließlich Ludwigs Entsagung von gleichgeschlechtlichen Partnern und ebenso die verdeckte und indirekte Darstellung seiner homoerotischen Neigung. Visconti hält seinen ZuschauerInnen auf diese Weise des langsamen Herantastens an die Homosexualität Ludwigs einen Spiegel vor: Am markanten Beispiel Ludwigs zeigt er auf, wie sexuelle Repression zu Verfall und Tod führt. Ludwig hat schließlich auch als Herrscher an seiner Homosexualität gelitten, wie die indirekten Drohungen des Paters mit dem Verlust des öffentlichen Ansehens bei seinem Volk deutlich zeigen. Visconti hat das klare Ziel, aufzuzeigen, dass die Sexualität eines Menschen als natürlicher Teil seines Lebens nicht von der Gesellschaft behindert werden darf. Bei einer Unterdrückung der eigenen sexuellen Neigungen drohen sonst Angst, Verfall und Zerstörung. Darüber hinaus wird dies auch in der Inszenierung Ludwigs als zunehmend schwächer werdender Mensch deutlich, der sinnlichen Genüssen in Form von erlesenen Speisen in Ermangelung des Auslebens seiner Neigungen zunehmend weniger widerstehen kann. Auch aufgrund dieser Schwäche, die allein dem Verwehren seiner Homoerotik entspringt, ist Ludwig auf Dauer nicht in die Gesellschaft integrierbar.⁴³⁷

⁴³⁶ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 351.

⁴³⁷ Vgl. Schmid: Der Kini und das Kino, S. 391–392.

Die Darstellung des unglücklich Liebenden geht mit der Inszenierung Ludwigs als manipuliertem, enttäushtem Politiker Hand in Hand: Ludwig verkörpert hier eine andere, unterlegene politische Idee von Deutschland unter Verzicht auf Krieg als politischem Mittel.⁴³⁸ In seiner Weigerung, sich den politischen Problemen zu stellen, positioniert sich Ludwig als pazifistischer König. Er vertritt jedoch aus anderen Gründen als Käutners Ludwig, der sich aus reiner Humanität und Menschenliebe dem Pazifismus verpflichtet fühlt, eine solche Einstellung: Ludwig als Egoist und Narzisst fühlt sich dem französischen Absolutismus verpflichtet und lebt in der Ansicht, als absolutistischer König in der Ausführung seiner politischen und künstlerischen Handlungen nur sich selbst verpflichtet zu sein. Weil Ludwig diesen Krieg nicht gewollt hat („Ich habe diesen Krieg nicht gewollt. Ich will, dass alle das wissen.“), scheut er sich nun, Verantwortung für die Politik seiner Minister zu übernehmen: „Dieser Krieg geht mich nichts an. Für mich existiert er nicht.“ Ludwig macht sich so sowohl bei seinem Volk als auch bei seinen Ministern weder beliebt noch erntet er Verständnis für den Wunsch nach einem individualisierten Leben. Dass der König nicht nur sich selbst, sondern auch seiner Stellung als Staatsoberhaupt und seinem Volk in schweren Zeiten verpflichtet ist, muss Ludwig in einem Gespräch mit Graf Dürckheim einsehen, der ihm in dieser Frage ins Gewissen redet. Dieser macht deutlich, dass Ludwig mit seiner Zurückgezogenheit, der Exzentrík und dem Hang zum Missmut seinem eigenen Glück im Weg steht. Doch auch wenn Ludwig im Privaten wie im Politischen daraufhin immer wieder versucht, seinen Platz in der Gesellschaft einzunehmen, so stehen seine politischen Grundsätze des Absolutismus doch im Gegensatz zu den politischen Ansichten seiner Zeit, die er auf Dauer nicht als die seinen annehmen kann: Mit dem Vorschlag seiner Minister, sich dem neuen Deutschen Kaiserreich zu fügen, wird dies in aller Macht spürbar. „Ich soll Wilhelm bitten, mir die Gnade zu erweisen, mein Königreich entgegen zu nehmen als Geschenk?“ empört sich Ludwig auf das Anliegen seiner Minister, dem deutschen Staatenbund zuzustimmen und auf den deutschen Kaiser einzugehen. Ludwigs absolutistische Absichten werden hier mit aller Macht deutlich: Er sieht diesen Staatenbund als Form der Sklaverei, als „schrecklichste Erniedrigung, die man sich vorstellen kann.“ Er fühlt sich sowohl

⁴³⁸ Vgl. Arns: „Filmkönig“ Ludwig II., S. 282.

in seiner Selbstständigkeit als auch in seiner Königswürde angegriffen und die zunehmende Fremdbestimmung in der Politik durch mächtigere, durchsetzungsstärkere Männer, die zudem noch die öffentliche Meinung auf ihrer Seite haben, wird auch im körperlichen Verfall Ludwigs sichtbar: Schwarze, faulige Zähne, blutunterlaufene Augen mit einem wirren Blick, zerrauftes Haar und ein schweißnasses, blasses Gesicht zeigen, dass Ludwig längst kein anmutiger Märchenkönig mehr ist, der die Machtpolitik selbst in der Hand hält. Das Zugeständnis an seine Minister, die Fügung, den Brief an Wilhelm zu schreiben, obwohl er doch fest entschlossen war, es nicht zu tun, da dies seinen politischen Vorstellungen entgegenläuft, bringt Ludwig daher seinem endgültigen körperlichen Verfall nur noch ein Stück näher: Mit jedem Aufgeben seiner politischen und geistigen Überzeugungen büßt er ein weiteres Stadium seiner Schönheit ein, bis er schließlich als körperliches Wrack seinem Untergang entgegengeht.

Das Einbüßen seines attraktiven Äußeren, das ihn als anmutigen Märchenkönig auszeichnete, seiner ästhetischen, künstlerischen und politischen Vorstellungen sowie die Unterdrückung seiner sexuellen Neigungen sind alles Stationen auf Ludwigs Weg zum gebrochenen, weltabgewandten Menschen und Regenten, als der er tragischerweise stirbt: Somit ist das Mythem des missverstandenen, gebrochenen Mannes, das Ludwig II. hier mehr noch als in Käutners Inszenierung zugeschrieben wird, eines der wichtigsten Mytheme im Ludwig-Diskurs überhaupt. Als Ausgangs- und Endpunkt vieler Ludwig-Filme wirft der Tod bereits zu Beginn der Filme einen düsteren Schatten auf den Lebensweg, der so glänzend begonnen hat. Mit diesem Umstand korrespondiert dieses letzte Mythem, das sowohl in die künstlerische, politische wie auch private Seite von Ludwigs Mythos einschreibt. Ludwigs Niedergang nimmt seinen Anfang in der Fügung in die öffentliche Forderung nach der Verbannung Wagners, gegen die sich Ludwig lange wehrt, der er letztlich aber nicht standhalten kann: „Das sind Lügen, nichts als Lügen!“ braust Ludwig zwar auf, kann jedoch seine tiefe Bestürzung über die vorgebrachten Anschuldigungen nicht verbergen. Seine tränengefüllten Augen beweisen schließlich, dass er seine innere Überzeugung, dass an diesen Behauptungen etwas Wahres dran ist, nicht verleugnen kann. Ludwigs Enttäuschung und Entsetzen werden noch unmerklich gesteigert, da er gegen

seine innere Überzeugung handeln und sich den öffentlichen Erwartungen fügen muss. Er macht Wagner zwar deutlich, dass seine Liebe zum ihm „niemals enden“ wird, dennoch ist er gezwungen, den Komponisten zu verbannen. Seine Enttäuschung über diesen Tiefschlag wird aus dem Grund umso verständlicher, da er Wagners Werk im Besonderen für viel wertvoller hält als die politischen Ränkespiele, denen er sich als König beugen muss und denen Wagner schließlich selbst zum Opfer fällt. So bezeichnet Ludwig Wagners Kunst als „rettende Kraft gegen die Übel unserer korrupten Gesellschaft“, was sein Vertrauen in den „Meister“ nur umso tiefer erschüttert. Sein Ausbruch aus den politischen Reihen wird daraufhin von Ludwig selbst in einem Gespräch mit Graf Dürckheim angedeutet, da das Machtspiel um Wagner einen ersten Vorgeschmack auf weitaus wichtigere politische Kämpfe darstellt und Ludwig dies bereits früh erkennt. So sieht sich Ludwig schon nach wenigen Jahren als König für das Amt nicht mehr geeignet, da er nach Höherem strebt und frei sein will, „das Unmögliche zu suchen.“ Ludwig möchte einzig seinen Wünschen verpflichtet sein und ähnelt darin stark seiner Verwandten Elisabeth, die die Privilegien ihres Amtes gerne und häufig in Anspruch nimmt, die Pflichten jedoch lieber jemand anderem überlässt: „Ich bin kein Feigling, ich hasse die Verlogenheit, ich will ehrlich leben, für immer“, verteidigt Ludwig sich, wodurch sein zwangsläufiges Scheitern an repressiven sozialen Normen, denen er sich bei all seiner Macht nicht entziehen kann, bereits vorprogrammiert ist. Diese narrative Dezentrierung, die Aufspaltung seines Scheiterns als Mensch und König in viele einzelne Bereiche seines Scheiterns als Liebender, Kunstförderer und Politiker, macht eine Annäherung an Ludwig von vielen Seiten her möglich. Sein Scheitern in all diesen Bereichen mündet schließlich in der tödlichen Selbstaufgabe anlässlich seiner Amtsenthebung und seiner Gefangennahme. Dass diese Annäherung überhaupt erfolgen kann, ist dem Umstand zu verdanken, dass sich Ludwig in seinem Scheitern darüber hinaus als passive Figur auszeichnet. Als solche bildet für Ludwig in Ermangelung einer dauerhaften, realen Bezugsperson das Publikum den innigsten Vertrauten, während er auf diegetischer Ebene ein Gegenüber nach dem anderen verliert. Die Publikumsbindung entsteht durch die Skizzierung Ludwigs als gebrochene Figur daher auf einer anderen Ebene als der Identifikation. So bekommt das Publikum das Gefühl einer immer

intimeren Beziehung, je weiter Ludwig aus der akzeptierten Norm fällt. Dadurch gelingt Visconti auch die Überwindung des Motivs des wahn-sinnigen Königs, der zwar immer noch dem melancholischen Verfall unterliegt, aber so entpathologisiert wird. Überdies wird durch diese Taktik bewirkt, dass die gezeigten Bilder wie Erinnerungen aufgenommen werden, die zwar Ludwig gehören, aber dennoch zum Publikum durchdringen können, der auf diese Weise Erinnerungen erlebt, die er nie angesammelt hat. So gelingt es, ein subjektives Zeitempfinden zu etablieren, durch das sich die ZuschauerInnen Ludwig in seiner Einsamkeit annähern und gleichzeitig einen bewusstseinsgeschichtlichen Einblick in das 19. Jahrhundert erhalten.⁴³⁹

Je öfter sich Ludwig den Forderungen der Politik, des Hofes und des Volkes beugen muss, desto stärker wächst sein Widerstand und sein Misstrauen gegen die ihm ja eigentlich unterstellten Minister und kirchlichen Vertreter:

Ich bin umgeben von Leuten, die alles beobachten, was ich tue, doch nicht, um mich zu schützen, um mich zugrunde zu richten. Ich habe keine Ahnung, wie sie ihr Ziel erreichen wollen, aber ich weiß genau, das ist ihr Ziel,

hebt Ludwig an, als ihm eine Prostituierte ‚zugeteilt‘ wird, damit er vor seiner Hochzeit zum einen Erfahrung sammeln kann und zum anderen auf den Geschmack der heterosexuellen körperlichen Liebe kommt. In dieser Szene wird das geltende Wertesystem mehr als greifbar, wenn Ludwig sich nur mit körperlicher Gewalt gegen den Übergriff in seine Intimsphäre wehren kann: Ludwigs schmaler Spielraum wird dadurch deutlich.⁴⁴⁰ Dieser Spielraum erfährt im Lauf der Zeit und mit zunehmender Abkapselung von der Öffentlichkeit eine immer stärker werdende Einengung. Der geringe Zeitraum zwischen der Andeutung der und dem Entschluss zur Entmachtung durch die Minister und Ärzte macht dies weiterhin deutlich. Und auch jetzt, als Ludwig körperlich und seelisch am Ende ist, setzt er noch einmal zum Widerstand gegenüber den Widersachern an, kann diesen aber – wie es so häufig in der Vergangenheit der Fall war – auf Dauer nicht aufrechterhalten. Beide Pläne, die

⁴³⁹ Vgl. Lenz: Ludwig, S. 97–98.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd., S. 102.

Angreifer zum einen mit bestialischen Strafen zu quälen, zum anderen die Flucht in den Selbstmord, scheitern. Die einzig vernünftige „Möglichkeit, die Situation noch zu retten“, nach München zurückzukehren und zum Volk zu sprechen, schlägt Ludwig in den Wind. In seinem Ausruf „Lieber tot, als das, was sie mit mir vorhaben“ macht Ludwig Dürckheim gegenüber deutlich, dass Rettung und Tod für ihn nun ein und dasselbe sind. Daraufhin erfolgt auf Dürckheims Geheiß hin, der Ludwig aus Sorge vor sich selbst schützen will, dessen Gefangennahme und Festsetzung. Ludwig, all seiner Möglichkeiten als Politiker und König nun beraubt, sieht seine einzige Fluchtmöglichkeit im Tod: „Mich wird keiner dazu bringen, so wie ein Tier zu leben. [...] Ertrinken ist ein schöner Tod.“ Indem Visconti das Rätsel des nackten Todes ans Ende setzt, gelingt es ihm, die Einsamkeit des Helden und seine generelle Unfähigkeit, die ihm zugewiesene Rolle anzunehmen, aufzuzeigen.⁴⁴¹ Diese Unfähigkeit zeigt sich ebenfalls in der Rebellion des natürlichen gegen den repräsentativen Körper des Herrschers: nie sieht Ludwig – abgesehen von der ersten Szene beim Gebet – so natürlich aus wie im Tod. Nun erscheint der König endlich ohne Maskerade und das kurze Festhalten des Bildes im Freeze Frame verweist bereits auf die kommende Mythologisierung Ludwigs und auf die eigene Rolle des Filmes innerhalb dieses mythischen Diskurses.⁴⁴² Auf letztere weist vor allem der Rahmen des Films hin, da jede neue Sequenz mit dem Bericht eines Zeitzeugen eingeleitet wird, welcher sich mit seiner Sicht über das Geschehen direkt ans Publikum wendet. So entsteht eine Spannung zwischen dem Gezeigten und Gesagten, was dem Publikum deutlich vor Augen führt, dass Visconti Ludwigs Leben als Tragödie begreift. Die einzelnen Lebensstationen führen schließlich alle auf das tragische Ende Ludwigs hin.⁴⁴³ Die semidokumentarischen Aussagen der Minister, Sekretäre und Lakaien sind ebenfalls diesem Konzept verpflichtet: „Der filmische Diskurs übernimmt damit nicht den mythischen Ludwig-Diskurs, sondern verwendet ihn als Argument.“⁴⁴⁴ Diese Beleuchtung Ludwigs durch unterschiedliche Personen bewirkt jedoch weiterhin, dass sich die ZuschauerInnen in diesen langsam erzählten

⁴⁴¹ Vgl. Lenz: Ludwig, S. 105.

⁴⁴² Vgl. Sykora: „Ich war einmal“, S. 281.

⁴⁴³ Vgl. Lenz: Ludwig, S. 101.

⁴⁴⁴ Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 355.

Tableaus Ludwig durch viele Schichten hindurch annähern.⁴⁴⁵ Ebenso geschieht dies in dem Durchdringen der Mytheme, in die Visconti in seinem Werk in den Ludwig-Mythos eingeschrieben hat: man lernt ihn als Märchenkönig in seiner maskenhaften Schönheit, als visionären Kunstförderer, unglücklich Liebenden, enttäuschten Politiker und weltabgewandten Mann kennen. Diese personenbezogene Psychologisierung Ludwigs weist jedoch weit über den Rahmen eines Biographical Pictures hinaus, es ist vielmehr ein Versuch Viscontis, eine kollektive Mentalitätsgeschichte zu skizzieren.⁴⁴⁶ Visconti versucht mit seiner Fremdinszenierung schließlich die Darstellung einer exzentrischen Existenz als Ursprungsmoment einer Entwicklung, die in direkter Linie zum Ersten Weltkrieg und zum Nationalsozialismus führt. Indem historisches Konfliktpotential für die filmische Inszenierung nur soweit nutzbar gemacht wird, dass es sich in die Ästhetik des Films einfügt, re- und entmythologisiert Visconti Ludwig II. gleichermaßen.⁴⁴⁷

So kann dieser 1970er Jahre-Ludwig bereits als eine Art „Anti-Käutner“⁴⁴⁸ gesehen werden, schließlich beharrt er stärker als sein Vorgänger auf sexueller Selbstbestimmung, auf der Suche nach Individualität sowie auf das Ausleben und die Akzeptanz seiner Homosexualität. Sein zwangsläufiges Scheitern an den repressiven sozialen Normen ist daher anderer Art als das Scheitern des Ludwigs von Käutner: Ludwig scheitert hier nicht an den politischen Bestrebungen entgegen seines Gewissens, sondern an der mangelnden Akzeptanz seiner eigenen Vorstellungen von einer geeigneten Regierung (Absolutismus) und seiner individuellen Wünsche (Homosexualität) durch die Gesellschaft. In Viscontis LUDWIG II. ist daher ebenso wie in Käutners Film ein Aufflackern der Wünsche der Entstehungszeit zu erkennen: der Mann wird hier als gebrochen und seine Macht als gefährdet inszeniert, während die Frau an seiner statt selbstbewusst und stark agiert. Ludwig ist – ganz dem Geist der 1968er verpflichtet – auf die Frau, Elisabeth, fixiert, die sich derweil auslebt und ihn anleitet. In LUDWIG II. von Visconti wird daher ohne Zweifel versucht, auf gefährliche Fremdbestimmung hinzuweisen und

⁴⁴⁵ Vgl. Arns: „Filmkönig“ Ludwig, S. 282.

⁴⁴⁶ Vgl. Sykora: „Ich war einmal“, S. 276.

⁴⁴⁷ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 365–366.

⁴⁴⁸ Schmid: Der Kini und das Kino, S. 394.

sich diese bewusst zu machen sowie die Individualität des Menschen zu schützen, dem sonst Verfall und Zerstörung drohen. Auch der Hinweis auf Sozialzwänge bleibt nicht aus, wenn man sich Ludwigs Disput mit dem Pfarrer hinsichtlich der Frage nach Fortpflanzung und dem Leben nach bestimmten Normen vergegenwärtigt. Ludwig selbst gerät mit zunehmenden Alter in Bedrängnis und fühlt sich permanent verfolgt „von Leuten“, die ihn „zugrunde zu richten“ versuchen. In Ludwigs Paranoia, die ja letztendlich auch die Diagnose von Dr. Gudden darstellt, wird nicht zuletzt auch die Furcht vor einem Polizei- und Überwachungsstaat der 1970er Jahre erkennbar, der sich Ludwig schließlich nur im Tod entziehen konnte.⁴⁴⁹

6.2.3. Annäherung in der Postmoderne: Ludwig als moderner (Anti-)Held

Wenn Ludwig heute leben würde,
wäre der Film wohl das Medium seiner Träume.⁴⁵⁰
Oliver Hilmes

Ludwig II. beherrschte die Kunst der Inszenierung meisterhaft – das hat der bisherige Blick auf ihn als Kunstfigur und seine historische Person bereits gezeigt. Nicht nur für die filmischen Ludwig-Figuren, auch für den historischen König selbst hat sich die Grenze zwischen Mensch und Rolle schließlich als extrem durchlässig erwiesen. Meist ist Ludwig II. Hauptdarsteller, Zuschauer und Regisseur in einer Person und fühlt sich in der Illusion wohler als in der Realität.⁴⁵¹ Das alles macht ihn zum wahren Liebhaber des Films und bestätigt Oliver Hilmes' oben genannte These, dass der Film Ludwigs Medium seiner Träume wäre – nicht zuletzt liebte Ludwig schließlich vor allem die Wirkung schöner Dinge und nicht die Frage nach ihrer Herstellung.⁴⁵² Ob Ludwig auch die Inszenierung seiner eigenen Person als befriedigend empfunden hätte, bleibt ungeklärt: „Nicht ohne Grund benutzte Ludwig das Wort ‚Illusion‘, wenn er

⁴⁴⁹ Vgl. Schmid: *Der Kini und das Kino*, S. 394.

⁴⁵⁰ Hilmes: *Ludwig II.*, S. 283.

⁴⁵¹ Vgl. ebd.

⁴⁵² „Ich will nicht wissen, wie etwas gemacht wird, ich will nur die Wirkung sehen“, soll Ludwig II. einmal gesagt haben. Zit. n. ebd., S. 291.

von der Schauspielkunst sprach.“⁴⁵³ Doch gleichgültig, ob Ludwig die Filme über seine Person als Anmaßung oder als Ehrenbezeugung aufgefasst hätte, fest steht zumindest die Wirkung seiner filmischen Figur auf die ZuschauerInnen, die an seiner statt in den Genuss des filmischen Sehens gekommen sind. Diese Wirkung wird nicht selten als größte Lebensleistung Ludwigs II. anerkannt, ist sie schließlich der Grund dafür, dass Ludwig zu einer Identifikationsfigur wurde, die bis heute Inspiration verspricht: „Ludwig erhob die eigene Existenz zum Kunstwerk und stilisierte sie zum poetischen Gegenentwurf des Jetzt.“⁴⁵⁴ Mit dieser Inszenierung seiner selbst legte Ludwig den Grundstein seiner späteren Mythisierung, der auch die im Folgenden untersuchten drei Filme der Postmoderne ihren Ursprung verdanken.

Wie sich bereits an den beiden untersuchten Filmen gezeigt hat, bleibt Ludwig vor allem als König der Gegensätze im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft hängen: unter seiner Krone vereint er Genie und Wahnsinn ebenso gut miteinander wie Glanz und Elend oder Macht und Eigenwelten. Das offenbart sich vor allem an den bisher bemühten Schablonen, die auf die mythische Figur Ludwig übergestülpt wurden: als anmutiger Märchenkönig, Visionär und Träumer, Kunstförderer und Schlosserbauer vereint er ebenso eine kinoliebende Gefolgschaft hinter sich wie als düsterer Traumweltflüchtender und als menschenscheuer und unverstandener Regent. In den bisher analysierten Filmen ist alles in allem die Vorstellung des friedliebenden Herrschers eher haften geblieben als die des exzentrischen Egoisten. Die Gesellschaft möchte Ludwig dann doch eher als ein Opfer seines machthungrigen Umfelds sehen, denn als miserablen König, der sein tragisches Ende und seine Einsamkeit selbst verschuldete.⁴⁵⁵ Wie sich das Bild Ludwigs nun um die Jahrtausendwende entwickelt, ist demnach äußerst spannend zu beobachten. Lässt sich bis zum letzten hier analysierten Film LUDWIG II. von Peter Sehr und Marie Noëlle aus dem Jahr 2012 eine Entwicklung der mythischen Figur beobachten, zumal die zeitliche Distanz zum historischen Geschehen ja immer größer wird? Wie gehen die beiden postmodernen Vorläufer LUDWIG

⁴⁵³ Hilmes: Ludwig II., S. 283.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 390.

⁴⁵⁵ Vgl. Schmid: „Der Kini und das Kino“, S. 357.

– REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG von Hans Jürgen Syberberg und LUDWIG 1881 von Donatello und Fosco Dubini mit den bekannten Ludwig-Inszenierungen aus den 1950er und 1970er Jahren um? In diesem Kapitel soll der postmoderne Blick auf die mythische Figur Ludwig II. vertieft werden, dessen überlebensgroßer Mythos mit dem Verstreichen der Zeit immer unterschiedlichere Sichtweisen auf den König unter einem Dach vereint. Dass die Filme selbst ein immer wieder neues Wechselverhältnis von historischer Faktizität und mythischem Stoff aufweisen und auch verschiedene Ansprüche an sich selbst stellen, macht den Blick des folgenden Kapitels auf die drei fiktionalisierten, aber nichtsdestotrotz aussagekräftigen Ludwig-Verfilmungen so vielseitig und spannend.

6.2.3.1. „Ich habe meine Rolle als König schlecht gespielt.“: LUDWIG II.
REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG von
Hans-Jürgen Syberberg (BRD 1972)

Syberbergs REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG wird im Kontext der Ludwig-Filme oft als radikaler Gegensatz zu Viscontis Biographie des Bayernkönigs besprochen, obwohl sich die Filme zeitlich näher aneinander bewegen als alle anderen Verfilmungen von Ludwigs Leben. Syberberg konzeptioniert seine filmische Biographie als *Tableau vivant* und inszeniert Ludwig mit dem Wissen um sein Nachleben und Fortwirken bis in die Gegenwart zugleich als unschuldiges Kind, leidenden Märtyrer und Opfer der Geschichte sowie als Inkarnation bayerischer Identität. Somit stellt dieses Requiem weniger einen Lobgesang auf Ludwig II. dar, weil es vielmehr den Erinnerungen der ZuschauerInnen dient, warum gerade Ludwig das Objekt einer bis heute andauernden mythologischen Volkssehnsucht geworden ist.⁴⁵⁶ Dies wird vor allem durch den Umstand erreicht, dass Ludwig selbst um seine Geschichte und seinen Mythos weiß: „Ich habe meine Rolle als König schlecht gespielt.“ Thema des Films ist zwar ebenso wie bei Visconti Ludwigs Scheitern an der Utopie und der Suche nach dem verlorenen Paradies, doch wo bei Visconti die Ironie nur

⁴⁵⁶ Vgl. Arns: „Filmkönig“ Ludwig, S. 282.

die Haltung einer Figur darstellt, werden Ironie und Pathos hier zu Stilmitteln, die sich gegenseitig relativieren sollen. Der Versuch des Films ist es daher, die „Inszenierung eines inszenierten Lebens im Massenzeitalter“⁴⁵⁷ darzustellen, wobei dies maßgeblich durch die ironische Collage aller möglichen Kulturassoziationen erreicht werden soll. Allein die Vermischung der verschiedenen musikalischen Stile macht eine solche Intention deutlich: von wagnerianischer Musik und Oper über Kabarettschlager und Travestie bis hin zum Nibelungenmythos und Popmusik sind die unterschiedlichsten Stile vertreten. So gelingt es dem Film, sich dem kaleidoskopischen Bewusstsein Ludwigs anzunähern, das ihn selbst als Phänomen der Popkultur und die Geschichte schließlich als Kunstprodukt entlarvt.⁴⁵⁸

Syberbergs Blick auf den bayerischen Märchenkönig in seinem Werk *LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG* ist der spätmoderne Blick der Posthistoire. Ludwigs filmische Lebensgeschichte bedient sich einem Sammelsurium von gleichberechtigten Geschichten, die die politische Intrige ebenso beinhalten wie die folkloristische Legende, die Wagner ebenso viel Raum gibt wie einem einfachen Schuhplattler, die ebenso als Melodram als auch als Farce kategorisiert werden kann.⁴⁵⁹ Dabei ist Syberbergs Werk jedoch eines nicht: es ist keine Biographie, auch wenn durchaus eine chronologische Orientierung zu erkennen ist, und es ist ebenfalls keine Dokumentation, da der Film weniger Ludwigs Leben als vielmehr seiner Mythologisierung auf den Grund geht. Syberbergs Film bietet demnach viel eher einen diskursanalytischen Zugang und öffnet den Blick auf ein heterogenes Gebilde, das nicht den Anspruch auf eine, sondern viele nebeneinander existierende Wahrheiten erhebt.⁴⁶⁰ Diese Intention Syberbergs macht es der Untersuchung schwierig, wenn nicht gar unmöglich, sich Ludwig II. als Figur anzunähern, die anhand ihrer Mytheme in einen Mythos einschreibt. Es bietet sich daher an, in diesem Kapitel, das sich dem postmodernen Blick auf Ludwig II. widmet, auf die konventionelle Herangehensweise, der Annäherung Ludwigs über die in den Filmen aufgegriffenen Mytheme zu verzichten und sich

⁴⁵⁷ Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 255.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd., S. 254–255.

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., S. 255.

⁴⁶⁰ Vgl. Sykora: „Ich war einmal“, S. 276.

vielmehr anhand der vom Regisseur verwendeten Stilmittel an den Mythos Ludwig anzunähern. So entwickelt sich die Figur Ludwig in Bildfolgen und Collagen, die nicht linear sukzessiv, sondern assoziativ nebeneinander entfaltet werden können. Syberbergs Ludwig ist demnach eher der Brennpunkt einer künstlerisch-fantastischen Ideengeschichte denn auf eine leibhaftige Person konzipiert.⁴⁶¹ Das gilt allerdings nicht nur für den Protagonisten, sondern auch für die anderen Figuren, die Ludwigs Welt bevölkern: sie sind weniger Individuen als vielmehr soziale Prototypen, die der Rolle, die sie einnehmen, ebenso wie Ludwig nicht entfliehen können und sie aus diesem Grund übererfüllen.⁴⁶² In diesem Sinne der Übertreibung und Huldigung der Künstlichkeit ist ein Vergleich Ludwigs mit einem Camp-Künstler, wie Susan Sontag im Hinblick auf Syberbergs Ästhetik attestiert, nicht so weit hergeholt. Der Wechsel von Pathos und Ironie, das gleichwertige Nebeneinanderexistieren von hoher und niederer Kunst, von Ernst und Trivialität sowie die Dominanz der Zitatcollage als primärer Modus der Erzeugung von Bedeutungsvielfalt weisen Syberbergs Ludwig als *campy* Künstler aus. Als solcher erfreut er das Publikum nicht nur durch unterhaltsame Zerstreuung, sondern wird der Populärkultur entzogen und durch Syberbergs Versetzung ins Imaginäre ästhetisch aufgewertet.⁴⁶³

Dabei ist Syberbergs Film jedoch ähnlich wie Käutners und Viscontis Werke von Anfang an auf Ludwigs Ende hin konzipiert. Bereits in der ersten Szene rezitieren die drei Nornen im Auftrag von Lola Montez einen Fluch, der über Ludwigs Leben und Sterben liegt. Gleichzeitig beziehen sich die drei Nornen auf den Mythos und den Einfluss, den Ludwig auf die Monarchie über seine und ihre Existenz hinaus haben wird. Sie verweisen somit auf die weit wichtigere Form des Weiterlebens und schließlich auf Ludwigs mythische Existenz: „Wir verkünden sein ewiges Leben im Gedächtnis des Volkes!“ Ludwigs Ende ist demnach mehr wie eine Durchgangsstation von der historischen zur posthumen Fremdszenierung zu betrachten, die als Katalysator für die bis heute andauernde Mythologisierung gesehen werden kann. Die Zeichnung Ludwigs als ge-

⁴⁶¹ Vgl. Warth: Helmut Käutners Film *Ludwig II.*, S. 240.

⁴⁶² Vgl. Sykora: „Ich war einmal“, S. 277.

⁴⁶³ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 255.

schlossene Gestalt, die dem Publikum eine Annäherung an die historische Figur erlaubt, ist daher auch zu keinem Zeitpunkt Intention und Ziel des Films: stattdessen will Syberberg mit seinem Requiem nur einen Teil des größeren mythologischen Ludwig-Komplexes füllen. Dieser Nachruf, der Ludwig nicht zur Ruhe kommen lässt, kann als Prozess permanenter Auferstehung verstanden werden.⁴⁶⁴

Dieser Prozesscharakter des Films wird noch unterstützt durch dessen Rückgriff auf ein weites Spektrum an biographischen Elementen aus dem Leben Ludwigs II., durch deren Aneinanderreihung in einzelnen Szenen die Chronologie des Films erzeugt wird. Dafür liefert das Theaterspiel schließlich die passende Strukturvorlage, die der Versetzung ins Imaginäre gleichermaßen dient.⁴⁶⁵ Ludwigs Welt wird mit dem Ziel, eine Überwältigungsästhetik heraufzubeschwören, als Theater entfaltet, die somit alles – gebrochen nur durch das Fotografische der Filmaufzeichnungen – als Kulissenspiel ausweist. Erst in dieser Staffage wird Ludwigs Wahnsinn und Syberbergs ästhetische Reflexion erkennbar. Das Ziel ist daher nie die narrative Geschlossenheit, sondern vielmehr eine Antwort auf die Unfassbarkeit Ludwigs mit einem Mosaik aus Denkbildern und Tableaus. Aus diesen können und sollen sich die ZuschauerInnen als unmittelbare AdressatInnen der dramatischen Sätze und majestätischen Gesten eine eigene Meinung sowohl über Ludwig als auch über das gesamte 19. Jahrhundert bilden, das über diese avantgardistischen Mittel vermessen wird.⁴⁶⁶

Syberbergs Ludwig outet sich hiermit als durch und durch postmoderner König, der um sein Ende und seine Nachwirkung weiß. In der Radikalisierung des Films wird dies deutlich. Indem der Film an die Stelle des Mythos tritt, gelingt der Prozess der permanenten Auferstehung und somit die Inszenierung Ludwigs in dem Wissen um sein Nachleben. So spricht bereits der spätere Prinzregent Ludwig in seinem Verhör durch die bayerischen Politiker und Intriganten bei der Besprechung des weiteren Vorgehens gegen den König von der Gefahr der Vergöttlichung Ludwigs: „Und nur als Kitschkönig ist Ludwig ungefährlich. Vor allem, meine Herren, schaffen Sie mir keinen Märtyrer!“ Dieses ironische Spiel

⁴⁶⁴ Vgl. Sykora: „Ich war einmal“, S. 278–280, 285.

⁴⁶⁵ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 361.

⁴⁶⁶ Vgl. Lenz: Ludwig, S. 94.

mit Zeichen und ZuschauerInnen zieht sich wie ein roter Faden durch die einzelnen Szenen und versteckt sich in den Referenzen sowohl auf den Stummfilm DAS SCHWEIGEN AM STARNBERGER SEE von Rolf Raffé als auch auf den Film von Helmut Käutner. So wird auf Raffés Darstellung von Ludwig II. als Märtyrer hingewiesen, wenn Ludwig mit Heiligenschein vor dem Gemälde des stolzen, königlich wirkenden Pfaus erscheint. Auch noch 50 Jahre später scheint Syberbergs Ludwig ebenso wie Raffés Ludwig von einer Dornenkrone geplagt, gegen die er sich nicht wehren kann: „Auch ich sehe mich so sterben, ans Kreuz genagelt, begafft, mit einer Lanze in der Seite und einer Dornenkrone auf dem blutenden Haupt“, sagt Ludwig über sein eigenes Ende und inszeniert sich dadurch einmal mehr als Märtyrer und gottgleicher Mensch, als König nicht von dieser Welt. Diese Christus-Inszenierung bestätigt Ludwig II. in seiner Opferrolle und lässt sein weiteres Schicksal sowie die posthume Verehrung unausweichlich erscheinen.

Auch die Referenz auf LUDWIG II. von Helmut Käutner dient nicht etwa einer Darstellung seiner Nächstenliebe, sondern ist einmal mehr ein Mittel zur Selbstdarstellung Ludwigs: indem Ludwig in den 1950er Jahren einem fiebernden Hartschier einen Stuhl anbietet, setzt er damit ein Zeichen freier Menschlichkeit gegenüber Otto von Bismarck, der als Verkörperung von Blut und Eisen für rigorose, preußische Disziplin steht. Hier wiederholt sich die Szene, allerdings kann Ludwigs Handeln nun nicht als humaner Fingerzeig gegen den unsensiblen Preußen dienen, sondern lediglich als Symbol für Extravaganz gegenüber den Vertretern wirtschaftlicher und militärischer Interessenten. Der schwächliche Hartschier dient hier nur der Selbstdarstellung Ludwigs, die mit der Vermittlung und Durchsetzung anderer Interessen als seiner eigenen völlig inkompatibel ist. Auch in anderer Hinsicht bedient sich Syberbergs Ludwig hier den redlichen Motiven seines filmischen Vorgängers, wenn er beispielsweise die hohen Kosten für seine Schlossbauten mit einem Verweis auf die hohen Kriegsausgaben zu rechtfertigen versucht: „Geld ist doch kein Problem für einen König“, meint Ludwig und wirft den Ministern vor: „Eure Kriege waren teuer!“ Damit spielt er auf die pazifistische Einstellung von Käutners Ludwig an, der sich die Entscheidung zum Krieg aus Gewissensgründen nicht leichtgemacht hat und sich seiner Bausucht

aus pazifistischen Gründen verschrieben hat. Hier wird Käutners Intention, das Bedürfnis des Publikums nach Frieden zu stillen, ironisch ins Gegenteil verkehrt und Ludwigs Pazifismus nur als Vorwand genutzt, um mehr Geld für seine Bauten zur Verfügung zu haben. Um Syberbergs Film in seiner Gänze zu verstehen, ist also ein Publikum mit erheblicher Medienerfahrung nötig, das bereits Erfahrungen im Bereich der filmischen Inszenierung vom Leben Ludwigs II. aufweisen kann. Syberberg setzt mit seinem direkten Zitat schließlich nicht nur ein ironisches Zeichen zur Unterhaltung der ZuschauerInnen, sondern möchte auch die Entwicklung Ludwigs hin zu einer mythischen Figur nachbilden:

Während Käutners Film den Mythos vom guten König zeigt, rekonstruiert Syberbergs Film die Voraussetzungen der Mythologisierung, wie sie in der Inszenierung bestehen.⁴⁶⁷

Auch das, von einer Überwältigungsästhetik ergriffene Kulissenspiel schreibt in das durch und durch postmoderne Werk Syberbergs ein und entlarvt LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG als Aneinanderreihung von unterschiedlichsten Tableaus vivants. Vor allem die Szene des Verhörs des späteren Prinzregenten Luitpold dient hier als Beispiel für ein lebendes Gemälde. Alle um Luitpold versammelten Männer geben ihre drohende und unnatürlich wirkende Haltung im Verlauf der Szene nicht auf, selbst der Prinz, der den größten Redeanteil der Szene innehat, bewegt sich auffallend wenig, sondern wird von den Drohgebärden der ihn umringenden Männer daran gehindert. Syberberg unterstreicht mit dieser Nachbildung eines lebenden Gemäldes die Versetzung ins Imaginäre und entlarvt die Geschichte als Kunstprodukt: wo bedeutungsvolle Ereignisse und Taten zur späteren Veranschaulichung und Erinnerung vor der Erfindung der Fotografie von einem Maler auf eine Leinwand gezeichnet wurden, wird nun die Geschichte trotz der ihr zur Verfügung stehenden Mittel in eine bestimmte Form gepresst und an einer Weiterentwicklung gehindert. Die Vermeidung der kleinsten Bewegung der versammelten Männer macht diese Intention deutlich: die starre Position der Figuren lassen sie weniger wie Individuen wirken, sondern ent-

⁴⁶⁷ Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 356.

larven sie vielmehr als soziale Prototypen, die in der bereits vorbestimmten Geschichte ihren festen Platz einnehmen. Diese *Mise-en-Scène*-Konsellation wird auch in den Szenen mit Ludwig deutlich, wenn sein Gesicht oft die gesamte Breite der Leinwand einnimmt, dessen unmittelbare Nähe zum Publikum deutlich macht, dass Ludwig innerhalb der Geschichte nur noch einen repräsentativen, aber keinen biologischen Körper mehr besitzt.⁴⁶⁸ Diese Annäherung an den königlichen Körper mit seiner oft zum Greifen nahe wirkenden Haut ist von einer Erotik gekennzeichnet, die Ludwig in seiner Rolle als König und Schauspieler nicht unterdrücken kann: seine jugendliche Schönheit und die Fixierung der Kamera auf seinen repräsentativen Körper entlarvt Ludwig ebenso als Schauspieler wie die demonstrative Künstlichkeit der *Mise-en-Scène*. Aber das Theaterhafte des Films wird auch in anderen Szenen betont, wenn Ludwig beispielsweise zugibt, dass er seine „Rolle als König schlecht gespielt“ hat oder als ein Diener während seiner Rede einschläft, was ihn wiederum lediglich als schauspielernden König enttarnt, dessen Spiel das Publikum langweilt.

Diese Vermischung von Schauspielerei und Königsein, von Theaterkulisse und Königshof verweist aber über die Künstlichkeit des Königreichs hinweg auf die Aufhebung herkömmlicher, vermeintlich fester Genre Grenzen, die Syberberg in seinem Werk einzureißen wagt. Das kaleidoskopische Bewusstsein Ludwigs weist bereits darauf hin, wenn alle möglichen Kulturassoziationen in einer ironischen Collage miteinander verschmelzen. So bietet Syberberg ein Spiel mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, dem sich Ludwig, zu politischem Nichtstun verdammt, in seiner Langeweile nur zu gerne widmet. Der schauspielernde König entpuppt sich so überraschenderweise doch als vorausschauender Politiker, dessen Weitsicht jedoch von seiner näheren Umgebung als Wahnsinn abgestempelt wird, wie sich im Gespräch mit Elisabeth von Österreich zeigt: „Wir werden den Weltkrieg, der weitgehend auf die deutsche Flottenarroganz zurückzuführen sein wird, verhindern“, spricht Ludwig zu seiner Verwandten. Elisabeth erwidert daraufhin in ihrer Resignation: „Auch bei Shakespeare waren die Wahnsinnigen die einzig Vernünftigen.“ Gerade ihr Pessimismus ist es, der Ludwigs Wahnsinn amtlich macht, zeigt sie doch von allen ihm nahestehenden Personen am

⁴⁶⁸ Vgl. Sykora: „Ich war einmal“, S. 282.

meisten Verständnis für Ludwigs Extravaganz. Elisabeths Eingeständnis in Ludwigs Wahnsinn ist ein Eingeständnis in die Ausweglosigkeit seiner Situation und kennzeichnet den Anfang vom nahenden Ende.

Syberbergs ironische Collage aus Vergangenheit und Zukunft, die die unterschiedlichsten politischen Herrschaftsformen wie Monarchie, Demokratie und Diktatur aufgreift, macht daher deutlich, wie wenig sich sein Werk in ein Genre einordnen lässt. Bis zuletzt bleibt es fraglich, ob es sich hierbei um ein Musik- oder Machtdrama handelt, ob es eine Biographie oder ein verfilmtes Theaterstück darstellt. Bereits die Einführung in den Film durch die drei Frauen macht die Unschlüssigkeit deutlich, können diese Frauen schließlich als die drei Nornen aus der germanischen Mythologie, als die Parzen der griechisch-römischen Mythologie, als die Hexen aus Shakespeares *Macbeth* in ihrer Funktion der Zukunftsvorhersage oder als die drei Rheintöchter aus Wagners Oper *Rheingold* zur Melodie „Einzug der Götter in Walhall“ gelten. So bieten sich bereits zu Beginn mehrere Projektionsmuster auf das, was der Film zeigen möchte: kein vorgefertigtes Drama mit festgesetztem Ende, sondern Ludwigs Biographie als Mythologie, Theaterstück, Humanitätsdrama oder als Wagnersches Musikdrama.⁴⁶⁹

Entscheidend für die Aufhebung der Genregrenzen ist in diesem Zusammenhang jedoch auch die damit einhergehende labyrinthische Erzählkonstruktion, die bereits im Theaterhaften der Filmstruktur vorgegeben ist: die wahllose Aneinanderreihung einzelner Szenen innerhalb dieser Theaterstruktur ermöglichen schließlich erst die Sprünge zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Dieses Prinzip der Montage ist unerlässlich für die Knüpfung der verschiedenen Beziehungen zwischen Ludwig II. und Hitler oder Ludwig II. und seinen absolutistischen französischen Namensvettern ungeachtet der zeitlichen Differenz von mehreren Jahrzehnten, die zwischen dem Leben der Personen liegen. Indem sich Bildfolgen und Collagen assoziativ nebeneinander entfalten, können verschiedene Diskurse miteinander vernetzt und historische Entwicklungen begründet werden. So wird Ludwigs Medienerfahrung bereits zu Beginn seiner Amtszeit deutlich, als er in vollem Bewusstsein über spätere Konsequenzen mit der Benennung seiner Minister und Vertrauten den

⁴⁶⁹ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 358.

Grundstein für zukünftige Entwicklungen legt. Die Ernennung von Johann von Lutz zum Minister begründet Ludwig mit folgenden Worten: „Machen wir ihn zum Minister, sonst hat er keine Angst und kann mich nicht stürzen.“ Über Max von Holnstein urteilt er gleichsam negativ: „Mein intimer Freund und Verräter. Er wird mein Vormund sein, der Hurensohn Graf von Holnstein.“ Die Dienste des Grafen von Dürkheim, der ihm treu ergeben ist, nimmt er ebenso dankbar an wie die seiner Widersacher, deren Ziele ihm wohl bewusst zu sein scheinen. Auch diese Szene macht deutlich, dass es nicht in Ludwigs Sinn ist, gegen den Lauf der Welt vorzugehen, auch obwohl und weil er dank des Fluchs der Normen bereits um sein späteres Ende weiß. Dass er nicht gegen sein Schicksal anzukämpfen versucht, weist ihn bereits zu Lebzeiten als medienerfahrenen König aus. Auch die Hinrichtungsszene am Schluss dient als Beispiel für die Vernetzung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und schlägt den Bogen zurück zum Ausgangspunkt des Films. Als Gegenstück des Rahmens verweist die Szene der Enthauptung Ludwigs auf die Französische Revolution und damit zugleich auf den Untergang der absolutistischen Königsidee, die der historische Ludwig II. für sich zu übernehmen suchte. Gleichzeitig dient die Szene der Hinrichtung durch die Guillotine als Verweis auf den Beginn der historischen Entwicklung, in der Ludwig zugleich als Ausgangspunkt, Durchgangsstadium und Zielpunkt auftritt: Geschichte wird „durch die Gleichzeitigkeit von verschiedenen Zeitebenen als Inszenierung konzipiert.“⁴⁷⁰ So ist der Anachronismus von Vor- und Rückprojektion auch in der Enthauptungsszene zu beobachten, schließlich signalisieren die Motorräder eine Zeitebene parallel zur Entstehungszeit des Films in den 1970er Jahren, während die Guillotine auf die Französische Revolution und das Ende des von Ludwig II. zeitlebens verehrten Absolutismus verweist. In dessen Tod wiederholt sich letztlich die Französische Revolution und beendet die Vergangenheit endgültig. Die Entstehungszeit des Films, das Ende des 18. sowie des 19. Jahrhunderts werden in einer Szene übereinander projiziert und legen so den Ausgangspunkt für das 20. und 21. Jahrhundert. Nur so gelingt die Vorführung, wie Ludwigs Schicksal verschiedene Diskurse miteinander vernetzt: die Radikalisierung der Inszenierung wird durch das Prinzip der Montage, die Beziehungen über den kulturellen

⁴⁷⁰ Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 363.

Gesamtkontext hinweg herstellt, und mithilfe von Wagners Musik, die als ursprüngliches Element der Selbstinszenierung nun zum Instrument der Fremdinszenierung wird, geschaffen.⁴⁷¹ Der Film wird mit dem Ziel der Wiedergewinnung der mythischen Aura nun selbst an die Stelle des Mythos gesetzt: „Ludwig ist ein diskursiver Effekt auf der Grundlage anderer Effekte, der selbst wiederum weitere Effekte auslöst, und insofern ein Mythos.“⁴⁷²

6.2.3.2. Der moderne Medienmensch: LUDWIG 1881 von Donatello und Francesco Dubini (D 1993)

So wie Viscontis LUDWIG II. mit Romy Schneider in der Rolle der Elisabeth von Österreich auf Marischkas Märchenkaiserin Sissi rekurriert, so verweist Berger in der Rolle des Ludwig II. im Film LUDWIG 1881 der Brüder Dubini auf Viscontis Interpretation des Märchenkönigs zurück. Stärker noch als das Werk Syberbergs mit seinen postmodernen Elementen wird hier der Schauspieler des Protagonisten, Helmut Berger, selbst als intertextuelles Element und zentrale Attraktion des Films eingesetzt, wodurch sich LUDWIG 1881 ebenfalls als postdramatisches Werk entpuppt. Wo Visconti mit Romy Schneider auf eine publikumswirksame Verkörperung setzt, die seine Elisabeth als Revision und Dekonstruktion der ursprünglichen Sissi etablieren soll, gehen die Dubini-Brüder hier noch einen Schritt weiter und setzen Berger in ihrer Verfilmung der Reise zum Vierwaldstätter See des 36-jährigen Königs als Weiterentwicklung von Viscontis Ludwig ein.⁴⁷³ Diese Chronik jener spektakulären Reise mit dem Schauspieler Joseph Kainz in die Schweiz erweckt mit der Besetzung Helmut Bergers als Ludwig II. den Eindruck einer Fortsetzung beziehungsweise eines Weiterdenkens des Visconti-Films, die die Radikalität von Ludwigs Kunst-Willen deutlich macht.⁴⁷⁴ Obwohl die Besetzung Romy Schneiders als Elisabeth von Österreich in Viscontis Inszenierung LUDWIG viel größere Wellen schlug, da sowohl die Schauspielerin als auch die Rollen der Elisabeth von Österreich selbst enorme Bekanntheit

⁴⁷¹ Vgl. Jahraus: Ludwig II. als Inszenierung im Film, S. 366.

⁴⁷² Ebd., S. 364.

⁴⁷³ Vgl. Brinckmann: Helmut Berger als Ludwig II., S. 267–268.

⁴⁷⁴ Vgl. Arns: „Filmkönig“ Ludwig II., S. 283.

genossen, können auch die beiden Besetzungen Helmut Bergers als jugendlicher und alternder Ludwig II. in dieser Untersuchung wichtige Erkenntnisse hinsichtlich des Mythos und der Darstellung Ludwigs II. in der Öffentlichkeit bringen. Umso spannender ist daher die Frage, inwieweit Helmut Berger selbst den Mythos um Ludwig II. beeinflusst und ob seine Rolle als 36-jähriger König, den er im Jahr 1993 als 49-Jähriger verkörperte, zu seiner mythenbildenden Verkörperung Ludwigs II. aus dem Jahr 1972 in Konkurrenz tritt.

Bei Berger gilt ebenso wie bei Romy Schneider auch die doppelte Identität des Schauspielers, der in die wirkliche Person und in seine Identität als Künstler zerlegt werden kann, wobei letztere stark beeinflusst wird von den Rollen, die der Schauspieler im Verlauf seiner Karriere annahm. Auch das Image der Person, das sich aus einer Kombination aus bisherigen Rollen und Selbstentwürfen bei öffentlichen Auftritten zusammensetzt, spielt bei der Wahrnehmung des Schauspielers eine entscheidende Rolle. Umso schwieriger wird es für den Schauspieler allerdings, wenn er eine historische Figur verkörpert, deren Image sich dann auf das des Schauspielers niederschlägt, wie am Beispiel der Besetzung Romy Schneiders als Märchenkaiserin Sissi bereits umfassend behandelt wurde. Diese übermächtige Rolle ist im buchstäblichen Sinn geradezu niederdrückend, da das Image einer historischen Person niemals frei von Widersprüchen ist, sondern stets aus rivalisierenden Vorstellungen besteht. Diese wandeln sich zum Teil im Verlauf der Lebensphasen, speisen sich aus verschiedenen Arten von Bildmaterial und vereinen Freund- und Feindwahrnehmungen miteinander. Hinzu kommt außerdem, dass ebenso wie beim Mythos um Elisabeth von Österreich auch das Bild Ludwigs II. in der öffentlichen Wahrnehmung bereits von früheren filmischen Verkörperungen geprägt wurde, wozu Helmut Berger selbst mit seiner früheren Rolle als Ludwig II. erheblich beigetragen hat. Aber nicht nur Berger, sondern auch Ludwig II. hat bereits zu Lebzeiten an seinem Image gearbeitet, schließlich existierte er schon im 19. Jahrhundert in zweierlei Gestalt: zum einen agierte Ludwig als öffentlicher Würdenträger und Repräsentant seines Königreiches, zum anderen als Individuum, das von der Außenwelt möglichst ignoriert und in Ruhe gelassen werden wollte. Man stellt bei dieser Aufzählung daher schnell fest, dass sich der Schauspieler und die historische Person mit ihrer jeweiligen öffentlichen

Funktion nicht unähnlich sind. Beide agieren in einem doppelten Körper, in dessen Ausgestaltung Ornat und Insignien sich stets vor den privaten Körper schieben und symbolisch an seiner statt wahrgenommen werden.⁴⁷⁵

Berger hat also – so paradox es klingen mag – ebenso unter Ludwigs Image zu leiden wie Ludwig unter Bergers Körper, der sich im Film vor den des historischen Königs schiebt. Dass ein solches Vorhalten Bergers vor den historischen Körper Ludwigs II. jedoch unumgänglich ist, macht die Zielsetzung des historisch-biographischen Films deutlich: das Herausarbeiten der verschiedenen Persönlichkeitsschichten und Existenzweisen der Figur ist schließlich die Absicht des Regisseurs, der im Zuge dessen auch frühere Darstellungen mit einbezieht, imitiert und zitiert, aber auch korrigiert und konterkariert. Genau dieses Vorgehen macht die Untersuchung des in den 1990er Jahren durch Berger verkörperten Ludwigs und den unmittelbaren Vergleich zwischen Viscontis Ludwig und dem der Dubini-Brüder so spannend. Schließlich wird die historische Person qua Fiktion durch die vom jeweiligen Schauspieler erborgten lebendigen Qualitäten von neuem zum Leben erweckt. Die mythische Figur erfährt so intensive Umgestaltungen je nach Darsteller und verändert sich auch im Bewusstsein des Publikums.⁴⁷⁶

Helmut Berger macht mit seiner späteren, merklich düstereren Inszenierung Ludwigs II. bereits in der Szene der Einführung Ludwigs in den Film den Unterschied zum jüngeren, ungleich sympathischeren und enthusiastischeren Ludwig II. von Visconti deutlich: in der Venusgrotte sitzend wird Ludwig II., einem Monolog Joseph Kainz' lauschend als nachdenklich und melancholisch in die Filmhandlung eingeführt. Der König blickt ernst auf den vortragenden Schauspieler, die Kamera betrachtet ihn dabei seitlich von unten aus der Froschperspektive, was seine Entrücktheit von allem Irdischen und Profanen unterstreicht. Bereits in dieser Szene wird die Veränderung in Ludwigs Wesen deutlich, wird er in Viscontis Werk schließlich noch als sensibler Kronprinz eingeführt, dessen Gesicht im Fokus der Kamera liegt, die ihn von der Vogelperspektive aus während der Beichte ins Visier nimmt. Ganz anders in der Inszenierung

⁴⁷⁵ Vgl. Brinckmann: Helmut Berger als Ludwig II., S. 253–254.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd., S. 254–255.

der Dubini-Brüder, in der Ludwig, der selbst schon längst an den Erwartungen seines Volks gescheitert ist, nach wie vor hohe Erwartungen an seine Umwelt stellt und diese schließlich nur noch in seinen eigenen Medienwelten erfüllt sieht. Das macht auch der Aufenthaltsort Ludwigs deutlich: er sitzt zurückgezogen in seiner Grotte, nachdem er sich von der öffentlichen Umwelt bereits verabschiedet hat. Seine Reise zum Vierwaldstätter See in die Schweiz stellt demnach seinen letzten Versuch dar, sich nochmals in die Natur mit all ihren Unvollkommenheiten einzufügen und sie zu kontrollieren. Sein endgültiger Rückzug in die virtuelle Welt wird jedoch bereits zu Beginn des Films in seinem Rückzug in die Grotte deutlich, die als Medienlabor der Moderne neueste technische und mediale Errungenschaften nutzt, um die konservative und provinzielle Einstellung des 19. Jahrhunderts zu überwinden. Gleichzeitig wird Ludwigs Märchenimage widerlegt, da er vielmehr als Erstling der Moderne dargestellt wird, indem er die Einbindung der Innovationen in den Mediendiskurs fördert.⁴⁷⁷

Ludwigs Zeit als Märchenkönig scheint mit dieser Inszenierung ein Ende zu finden: seine schwarz gekleidete, schwächliche Gestalt geht im leeren Spiegelsaal beinahe unter, der einstige Märchenkönig, nun bürgerlich gekleidet, verliert sich in dem ihm umgebenden Prunk. Es erscheint paradox, dass er mit seiner Hinwendung zu den technischen Errungenschaften der Moderne dem Absolutismus derart huldigt, obwohl er doch äußerlich kaum etwas mit dem prunkvollen Schloss gemein zu haben scheint. Dieser Widerspruch zwischen sich und dem Prunk korrespondiert jedoch wieder mit dem Paradoxon zwischen Ludwig, der Gesellschaft und der Zeit, in der er lebt und die für ihn und seine zukunfts-trächtigen Ideen kein Verständnis zu haben scheint. So wirkt der gealterte Ludwig alles andere als verrückt oder geisteskrank, sondern vielmehr verloren und lebensmüde.

Dass Ludwig dieses Unverständnis seines Volks ihm gegenüber maßgeblich sich selbst zuzuschreiben hat, wird während seiner Reise zum Vierwaldstätter See deutlich, die er gemeinsam mit dem Schauspieler Joseph Kainz antritt. Bereits die Anreise in die Schweiz im königlichen Sonderzug macht deutlich, dass Ludwig Ähnlichkeiten mit dem von ihm gewählten Fortbewegungsmittel aufweist. Wie die inmitten der Natur

⁴⁷⁷ Vgl. Lenz: Ludwig, S. 95.

fremdartig wirkende Dampflokomotive hat Ludwig selbst das althergebrachte Leben in Bayern, die ländliche Ruhe und die bayerische Gemütlichkeit mit seiner Extravaganz erschüttert. So wie sich die Eisenbahn mit Lärm und Rauch ihren Weg durch die unberührte, friedliche, unwegsame Natur kämpft und als technische Maschine das nahende Unheil des industriellen Zeitalters im überwiegend agrarisch geprägten Bayern des 19. Jahrhunderts verkündet, hat auch Ludwig mit der Akzeptanz seines unzeitgemäßen Regierungsstils zu kämpfen. Den Gegenwind, der ihm vom Volk entgegenschlägt, ignorierend, sitzt Ludwig geschützt in dieser unheilbringenden Maschine, nicht ahnend, dass er dadurch selbst Teil des industriellen Fortschritts wird, der neben modernen Neuerungen auch die Zerstörungswut der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach sich zieht. In seinem komfortablen Salon sitzend, blickt Ludwig nachdenklich auf die vorbeistreifende Landschaft, bis er sich schließlich mit nichts als einer hochgezogenen Augenbraue von ihr abwendet, um sich lieber dem Innenleben des Wagens zuzuwenden, das interessanter und bedeutungsvoller als die Welt draußen zu sein scheint. Anders als die Verkörperung Ludwigs II. in Viscontis Werk durchläuft Berger, der in der späteren Rolle stets tadellos gekleidet ist und eine gepflegte Ausdrucksweise an den Tag legt, hier keine äußerliche Wesensveränderung im Alter. Zwar empfindet der König die staatspolitische Pflicht ebenso wie die Figur Viscontis als Zumutung, jedoch zeigt weder seine Körpersprache noch sein Äußeres den Zustand des Verfalls, die in Viscontis Werk den gealterten König als Bild des Jammers und als Opfer mentaler Zerrüttung und Krankheiten inszeniert.⁴⁷⁸ Die Dubini-Brüder zeigen hingegen einen ästhetischen Ludwig, der als Künstler und Kunstfigur zugleich präsentiert wird. Dabei orientieren sie sich an historischen Originaldokumenten, um sowohl Ludwig II. als Künstler als auch sein Leben selbst als künstlerisches Werk zu inszenieren.⁴⁷⁹

Dass Ludwigs Pläne des Rückzugs in die Natur jedoch bereits auf der Anreise scheitern, wird nicht nur durch die Dampflokomotive, die wie ein Ungeheuer in das idyllische Landschaftsbild eindringt, symbolisiert. Ludwig fordert darüber hinaus die Anpassung der Natur an seine Bedürfnisse und weigert sich, sich selbst den Gegebenheiten der Umwelt anzupassen.

⁴⁷⁸ Vgl. Brinckmann: Helmut Berger als Ludwig II., S. 266–267.

⁴⁷⁹ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 255–256.

Hierin bestehen sein großer Denkfehler und der letztendliche Grund für sein Scheitern als zeitgemäßer König und sein Zerbrechen an seiner Umgebung: Ludwigs Ziel ist die Ersetzung der Natur beziehungsweise der Realität durch technisch generierte Illusion. Mit den technisch-wissenschaftlichen Möglichkeiten seiner Zeit möchte er als Ästhet Medienräume schaffen, in die er sich zurückziehen und verlieren kann.⁴⁸⁰ Auch aus diesem Grund ordnet er, am Seeufer angekommen, an, ab sofort allein zu reisen und jeden Kontakt zu anderen Menschen zu vermeiden. Letztlich stellt sich diese Anordnung mit Joseph Kainz' Verfehlungen als Bestätigung seiner dunklen Vorahnungen heraus: nicht nur die landschaftliche Natur scheitert an Ludwigs hohen Ansprüchen, auch die menschliche Natur kann ihnen auf Dauer nicht gerecht werden. Deutlich wird diese Überlegenheit Ludwigs über seine Mitmenschen bereits in seinen Instinkten. Sein ständiges Frieren ist nur eine seiner Methoden, sich von der ihn umgebenden Umwelt abzusichern und sich in seine Pelzmäntel zurückzuziehen. Seine Kleidung ist für Ludwig der Spiegel und gleichzeitig die Mauer seiner Seele; die schwarze Farbe macht seine Resignation deutlich, während die vielen Schichten ihn von seiner Umgebung abschirmen. Indem er ständig den Mantel fest um sich zieht, verhindert Ludwig, dass jemand seinem wirklichen Ich zu nahekommt.

Lediglich die Bau- und Ingenieurskunst können Ludwigs Wünsche für den Augenblick befriedigen.⁴⁸¹ Das zeigt sich nicht nur in Ludwigs eigenen Architekturplänen, sondern auch in den Momenten, in denen er Ausblicke aus oder auf Gebäude sucht, die ihn von seiner unmittelbaren Umgebung ablenken. An dem verkniffenen Ausdruck, der sich auf seinem Gesicht ausbreitet, wenn er sich von der umgebenden Aussicht ab- und wieder dem Gesprächspartner zuwenden muss, merkt man schließlich, dass Ludwig den Bezug zur Realität und den Menschen längst verloren hat und seine Rolle auf Erden nur noch als Strafe empfindet. Äußerlich ernst und gefasst wirkend machen dieses geistige Abdriften aus seiner Umgebung sowie leise Andeutungen im Verlauf des Films jedoch immer wieder deutlich, dass Ludwig trotz seiner Nachdenklichkeit und seinem Wissensdurst bereits in höheren Sphären schwebt: „Eine Welt voll Empfindung und Schönheit“ möchte er mittels modernster Technik

⁴⁸⁰ Vgl. Kiefer: Das Nachleben Ludwigs II., S. 255–256.

⁴⁸¹ Vgl. Arns: „Filmkönig“ Ludwig II., S. 283.

und mithilfe der besten Ingenieure oder „Künstler“ – wie Ludwig sie bezeichnet – erschaffen. Das Ziel ist die Nachbildung oder Verbesserung der Natur, von der er in jeder Hinsicht enttäuscht ist, wie sich im Verlauf der Reise herausstellt: „Die Natur wächst zu langsam“, beschwert sich Ludwig beispielsweise und beweist so, dass er den Bezug zur Realität bereits verloren hat. Sowohl die menschliche Natur als auch die natürliche Umgebung, die Schönheit der Landschaft verliert an Reiz, als klar wird, dass keines der Elemente die Perfektion aufweisen, die Ludwig so fanatisch nachzubilden versucht. Seine Melancholie speist sich daher hauptsächlich aus seiner Enttäuschung über die anderen Menschen und die Natur, über die man nur mittels Technik Herr werden kann.

Sein Kampf gegen die Unkontrollierbarkeit der Natur schlägt sich wiederum Bahn in seiner Fortbewegung, da sich Ludwig nur mittels modernster Maschinen, wie der Eisenbahn oder dem Dampfschiff durch die Natur bewegt. Zusätzlichen Schutz findet er, wie bereits beschrieben, in seiner Kleidung, in erster Linie in seinem Mantel, den er wie eine Schutzschicht zwischen sich und die Natur enger um sich zieht, wenn er in direktem Kontakt zu ihr steht, ohne Fenster oder Wand zwischen sich und der freien Landschaft. In diesem Kampf gegen die wilde, unbezwingbare Natur schwingt neben dem Wunsch nach allumfassender, geradezu absolutistischer Macht jedoch gleichzeitig die Furcht Ludwigs vor der Natur mit, von der er weiß, dass ihre Kräfte seine menschliche, begrenzte Macht weit übersteigen. So wird bereits Kainz von Hesselschwerdt über die Wünsche des Königs aufgeklärt: „Die Natur gilt bei uns nichts, Herr Kainz. Verwandlung ist alles. Sie müssen für Seine Majestät die Natur verwandeln.“ So wird Ludwig II. als „Medienmensch im modernen Sinn“⁴⁸² dargestellt: Besonders interessant ist hierbei der Status der Natur, die in Joseph Kainz’ Darbietungen nach Ludwigs Wunsch zur Kulisse umgewandelt wird – ein erster Versuch der Unterwerfung. Dabei verhindert jedoch gerade sein Drang nach Perfektion die perfekte Darbietung, wie in den Szenen der Aufführungen bewusstgemacht wird: Rituale in ihrer Strenge – wie Ludwig sie für die Überwindung der Natur notwendig hält – verhindern die Nachstellung von Kunst, die auch immer ein wenig aus dem Augenblick geboren wird.

⁴⁸² Eva Hohenberger: LUDWIG 1881. In: Filmdienst. <https://www.filmdienst.de/film/details/501445/ludwig-1881#kritik> (aufgerufen am 26.08.2019).

Trotz seiner Privilegien und seinem Wunsch, mithilfe der Technik die Natur zugunsten der Kunst endlich zu überwinden, beneidet Ludwig während seiner Theaterrundreise durch die Schweiz vor allem die einfachen Menschen, die in der freien Natur ihrer Arbeit nachgehen und klagt über die Aufgaben, die sein Leben erschweren. Er hebt die Einfachheit des bäuerlichen Lebens über alles und stellt die Romantik des Landlebens vor allem anhand des Klangs der Alphörner oder des idyllischen Seeblicks heraus, ohne von den alltäglichen Sorgen der Menschen zu wissen. Von einer Abdankung möchte Ludwig dennoch nichts hören und als Kainz seinen Rücktritt andeutet, fährt Ludwig zum ersten Mal aus seiner Haut: seine Macht ist gottgegeben und schicksalhaft; er trägt sie wie Jesus Christus sein Kreuz. Dabei erkennt er jedoch, dass er – seiner Cousine Elisabeth ähnlich – die Privilegien seines Amtes gerne in Anspruch nimmt, während er die Pflichten sträflich vernachlässigt.

Nachdem auch die Natur immer größere Enttäuschungen für Ludwig parat hält, geht er schließlich noch einen Schritt weiter und möchte auf ihren Anblick ganz verzichten: er lässt sich von Kainz die Landschaft vor den Fenstern seines Salons auf dem Dampfschiff lieber beschreiben anstatt die Vorhänge zurückzuziehen und sie selbst zu sehen. Dies stellt einen letzten Versuch dar, durch einen kontrollierbaren Menschen auch die Natur zu kontrollieren, wenn Ludwig die Landschaft aus anderen Augen zu betrachten und die Natur in seine Vorstellungskraft zu verbannen sucht. Dort allein weist sie die von ihm so dringend gewünschte Perfektion auf. An dieser Stelle wird deutlich, dass das Medium des Films, mit dem nun seine Lebensgeschichte aufbereitet wird, das passende Medium für Ludwig gewesen wäre, der es vorzieht, der Natur mittels eines Fensters, eines Dampfschiffes, einer Eisenbahn oder einer Beschreibung durch einen anderen Menschen zu begegnen. Die Intention dieses Films ist es daher, herauszustellen, dass Ludwig als modernen Menschen, der technischen Neuerungen aufgeschlossen gegenübersteht, technische Details eher langweilen. Er interessiert sich weniger dafür, wie etwas gemacht wird, sondern nur für die Wirkung. Die Nachbildung des Wetters bietet hierfür das beste Beispiel: in seiner Grotte lässt er Gewitter, Wind und Sturmgeräusche mittels chemischer und technischer Nachbildungen entstehen. Dabei ignoriert er jedoch die technischen Ausführungen der

Ingenieure, stattdessen beobachtet er lieber die Effekte und verliert sich in den Ergebnissen.

Ähnlich verfährt Ludwig auch mit seinen Mitmenschen. An ihrem Befinden und ihren Problemen ist er wenig interessiert, solange sie ihm nur seine Wünsche erfüllen und ihm zur Verfügung stehen. Diese Entwicklung zeigt sich auch bei Ludwigs Reisebegleiter Joseph Kainz, der den Ansprüchen des Königs auf Dauer nicht gerecht werden kann. Mit zunehmender Reisedauer schimmern immer öfter Kainz' Fehler hinter seiner Fassade als charmanter Schauspieler durch, der aufgrund seiner Disziplinlosigkeit in seinen Leistungen stark nachlässt. So entlädt Ludwig seine Wut über Kainz' Unzuverlässigkeit schließlich mit den Worten „Wie unbrauchbar ist doch die menschliche Natur!“ und wendet sich daraufhin dem Projekt Ländersuche zu, um sich endgültig aus dem enttäuschenden Bayern zurückzuziehen. Für Ludwig ist, obwohl ihm deutlich gemacht wird, dass der Kauf eines neuen Territoriums allein aus finanziellen Gründen nur schwer realisierbar ist, diese Ländersuche ebenso wie die Theaterreise in die Schweiz nur eine weitere Möglichkeit, seinem gescheiterten Leben zu entfliehen. Dass er sich für sein neues Königreich tropische Vegetation und eine exotische Tierwelt wünscht, ist nur ein Zeichen für seine Enttäuschung vom Althergebrachten und dem Wunsch nach Abwechslung. So kann er in der europäischen Landschaft, die ihn umgibt, keine Schönheit mehr erfahren, sondern sehnt sich weg. Gleichzeitig zieht sich Ludwig immer stärker in die künstliche, von ihm selbst maßgeblich mitgestaltete Welt zurück und wünscht sich mehr Fotografien von fernen Ländern, um auf diese Weise seiner Umgebung zu entfliehen. Trotz seiner Sehnsucht nach Flucht und Abwechslung möchte er die Welt nach wie vor durch andere Augen beziehungsweise durch technische Medien erfahren: auf diese Eindrücke kann er sich verlassen, selbst wenn ihn seine eigenen Sinne täuschen. Das macht er Kainz auch bei ihrem letzten Zusammentreffen vor einer, auf eine überlebensgroße Leinwand aufgemalten Dorfkulisse deutlich: „Es ist kein Verlass mehr auf die Natur, nicht auf die Landschaft, nicht auf das Wetter und nicht einmal auf die Begleiter.“ Dass das Schöne von Natur aus anfällig ist, stört Ludwig; lieber wäre ihm eine zwar perfekte, aber eintönige Welt. Dabei will Ludwig selbst der Mittelpunkt mit ausreichender Distanz zum Geschehen sein. So bietet das Theater mit seinen gemalten Kulissen den besten

Schauplatz für das letzte Zusammentreffen mit Kainz: Dort fühlt er sich am wohlsten, weil ihn niemand und nichts enttäuschen kann. Die Kulissen sind schließlich keiner Veränderung ausgesetzt, über die Ludwig keine Kontrolle hat.

Auf diese Szene folgt Ludwigs Rückzug in die Welt der Schlösser und der Architektur, die somit das eigentliche ästhetische Erbe Ludwigs darstellen. Sein letzter Versuch, im wirklichen Leben zu bestehen, ist gescheitert. Die Reise hat Ludwig nicht die Erfüllung gebracht, sondern seine Befürchtungen und schlechte Meinung über die Natur und die Menschen bestätigt. Seine Fluchtmöglichkeiten setzen sich nun aus drei Komponenten zusammen: mithilfe der modernsten Technik will sich Ludwig in die Vergangenheit zurückversetzen und so seiner Zeit entfliehen. Die Ländersuche soll ihn räumlich in andere Gegenden versetzen und so der Idylle nahebringen. Das Theater soll ihn in geistige Höhen versetzen und so seinen Mitmenschen entrücken. Alle Fluchtversuche scheitern jedoch trotz des Einsatzes modernster Mittel letztendlich an der Realisierung der weltfremden Ideen des Königs. Dazu kommt außerdem, dass Ludwigs Anspruch auf den gottgegebenen Thron im Widerspruch zu seiner wahren Natur als Freigeist und Suchender steht, als der er sich durch seine zeitliche, räumliche und geistige Flucht auszeichnet. Die allumfassende Fluchtmöglichkeit findet sich für Ludwig II. auch in diesem Film – wenn auch ungezeigt – nur im Tod.

6.2.3.3. Ein ungelöstes Rätsel: LUDWIG II. von Peter Sehr und Marie Noëlle (D 2012)

Wenn das Leben von Stars verfilmt wird, geschieht dies oft nach dem immer gleichen Erzählmuster, das sich in früheren Verfilmungen oder ähnlichen Biographien anderer Stars bereits bewährt hat. Der Held besticht durch jugendliche Schönheit, die einen kometenhaften Aufstieg ankündigt, der allerdings nach Tagen oder Jahren des Ruhms in einem plötzlichen und ungeklärten Tod oder Verschwinden sein jähes Ende findet. Gerade wenn Aufstieg und Fall einer bekannten Persönlichkeit so dicht beieinanderliegen wie bei Ludwig II., faszinieren sein Entzug aus dem repräsentativen Staatstheater und die Zelebration seiner Einsamkeit die

Menschen ungemein.⁴⁸³ Die vorausgegangene Analyse hat gezeigt, dass auch die RegisseurInnen der Verfilmungen von Ludwigs Leben – mit Ausnahme der Dubini-Brüder, die nur einen Teilabschnitt von Ludwigs Leben filmisch inszenieren – nach dem immer gleichen Schema vorgehen. Nach wie vor konzentriert sich der Film auf Ludwigs glanzvolle Jahre als Märchenkönig, die sich im Verlauf der filmischen Handlung ins Gegenteil verkehren, wenn sich Ludwig in beispiellosen Zeit- und Kulturfluchten aus seiner Wirklichkeit in die Vergangenheit und in fremde Kulturen zurückzieht.⁴⁸⁴ Auch das 2012 erschienene jüngste Biopic Ludwigs II. des deutsch-französischen Filmmacherpaars Peter Sehr und Marie Noëlle bewegt sich in den bewährten Schienen und bringt den ZuschauerInnen des 21. Jahrhunderts Ludwigs exzentrisches Leben als klassisches Biopic näher. Anders als die Vorgängerfilme bietet LUDWIG II. einen unverkrampfteren Umgang mit Ludwigs Homosexualität und erfüllt so die Wünsche der aufgeklärteren Gegenwart.⁴⁸⁵ Es fällt bereits auf den ersten Blick auf, dass Ludwig als zutiefst unsicherer Mensch mit homosexuellen Neigungen keineswegs für den Königsthron geschaffen zu sein scheint. Er, dessen Hang zu Geistesverwirrtheit bereits in jungen Jahren vorhanden ist, beschäftigt sich lieber mit Musik und Kunst, statt die Begeisterung seines Vaters für die Armee und das Militär zu teilen. In der Szene auf dem Armeeübungsplatz bestätigt sich dieser Eindruck: Ludwig steht mit verschränkten Armen neben Vater und Bruder, die die Leidenschaft für alles Militärische verbindet, und zeigt somit schon in seiner Körperhaltung seinen Unmut und sein Desinteresse an der Schießvorführung der Soldaten. Doch bei genauerem Hinsehen verbirgt sich hinter seinen verschränkten Armen mehr als nur eine Ablehnungshaltung, vielmehr hält er fast wie ein Schutzschild zwischen sich und den Schießübungen die Partituren Richard Wagners fest umklammert. In einem ersten Wortwechsel zwischen ihm und dem Vater, König Max II. Joseph, bestätigt sich dieser erste Eindruck, wenn Ludwig als Pazifist und Kunstliebhaber gebrandmarkt wird: „Möge Gott mir dann beistehen, einen

⁴⁸³ Vgl. Bauer/Sternberg/Wolf: Der Mythos Ludwig II., S. 277.

⁴⁸⁴ Vgl. Rolf Füllmann: Klaus Manns vergittertes Fenster. Ludwig II. und die Arbeit am Mythos. In: Bogdan Trocha und Pawel Walowski (Hg.): Homo mythicus. Mythische Identitätsmuster. Berlin 2013 (Literaturwissenschaft; Bd. 35), S. 3–89, hier S. 74. Im Folgenden zitiert als: Füllmann: Ludwig II. und die Arbeit am Mythos, mit Seitenangabe.

⁴⁸⁵ Vgl. Lenz: Ludwig, S. 95.

Krieg zu verhindern“, lautet Ludwigs leidenschaftliche Antwort auf die Feststellung seines Vaters, dass er eines Tages selbst der höchste Kriegsherr Bayerns sein wird. Die Reaktion seines Vaters auf seine pazifistischen Attitüden lässt er anschließend mit stoischer Miene über sich ergehen: wie festgefroren steht er mit geballten Fäusten und zusammengepressten Lippen da und sieht seinem Vater mit ausdrucksloser Miene zu, wie dieser ihm – aus Wut und Unverständnis seinem sensiblen, feinsinnigen Sohn gegenüber – die Partituren ent- und in kleine Papierfetzen zerreißt. Dass diese von Ludwig in der darauffolgenden Nacht in mühevoller Kleinstarbeit wieder zusammengeklebt werden, zeigt Ludwigs Hingabe an und Leidenschaft für die Musik Richard Wagners in aller Deutlichkeit. Die Musik ist für ihn mehr als nur ein zeitlich begrenzter Genuss für die Ohren, vielmehr ist sie ein Entführen aller Sinne in eine andere Zeit und Welt, in der romantischere Werte zählen als in der vernunftorientierten Realität der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Dass er so ganz andere Werte als sein Vater in das Zentrum seines königlichen Weltbilds stellt, zeigt sich schon kurz darauf nach dem Ableben seines Vaters in der Ankleidezeremonie, in der ihm der purpurfarbene Königsmantel umgelegt wird. Dieser Akt der Vorbereitung auf die Krönung ist stark angelehnt an die prunkvolle Zeremonie des Ankleidens bei Visconti, wenn Ludwig sein bürgerliches Gewand ablegt und sich auch äußerlich als König kennzeichnet. Anders jedoch als Berger in der Rolle des jungen Königs spielt Sabin Tambrea Ludwig II. in dieser Szene zunächst als zutiefst unsicheren Mann, bei dem das Erlangen der Königswürde mit dem Auftreten der ersten Anzeichen einer Geisteskrankheit nicht zufällig zusammenfallen. In diesem Biopic wird von Beginn an deutlich gemacht, dass Ludwigs geistige Gesundheit an den Anforderungen der Krone und den Erwartungen der Gesellschaft zerbricht. Somit kommt auch der Kamera in dieser Szene eine besondere Bedeutung zu, ist sie es schließlich, die Ludwig auf Schritt und Tritt beobachtet und sich je nach Verfassung des Königs diesem mal annähert und sich dann wieder von ihm distanziert. Beim Eintritt in den Ankleideraum konzentriert sich der Blick der Kamera auf den Krönungsmantel, äußeres Zeichen von Ludwigs Herrschaft, den dieser wie in Trance, verzückt und vorsichtig zugleich, behutsam streichelt. Ludwig atmet dabei tief ein und aus, um sich zu beruhigen und sich von der Tatsache, dass er nun König ist, zu

überzeugen, und sieht nach oben, himmelwärts, um Trost zu fassen oder um Beistand zu bitten. Nach einer kurzen Eingewöhnung an die neuen Umstände rückt die Kamera zunehmend Ludwig selbst in das Zentrum ihrer Beobachtung und fokussiert sich auf ihn wie auf den selbst ernannten Sonnenkönig Louis XIV., dessen Büste in einer Ecke des Zimmers steht. Die Anwesenheit dieser Statuette ist allerdings nicht rein zufällig, sondern verdeutlicht vielmehr die Verbindung zwischen Louis XIV. und Ludwig II., der dem Sonnenkönig eine große Bedeutung beimisst und sich bereits zu Beginn seiner Herrschaft mit ihm identifiziert. Während der darauffolgenden Proben zu seiner Rede wird Ludwig dann zunehmend lauter und spricht schneller, nur unzusammenhängend kommen die Worte zu Beginn von seinen Lippen. Immer wieder stockend spricht er von seinen hehren Vorsätzen („Keine Armut... Frieden...“) und macht dabei deutlich, dass hinter all seinen guten Absichten der Fokus auf der Kunst in seiner Herrschaft nicht verloren gehen darf: „Kein Tag soll vergehen, in dem nicht gesungen wird in meinem... Nein!“ Dass er sich selbst oft unterbricht macht die Suche nach der Perfektion umso deutlicher, weil jetzt schon erkennbar wird, dass ihm gerade diese Perfektion während seiner Herrschaft abhandenkommt. Er kann sie in dieser Welt, die kein Verständnis für seine Launen hat, einfach nicht durchsetzen. Mit dem immer schneller werdenden Sprechtempo und den unzusammenhängenden Sätzen springt auch die Kamera zunehmend hektischere Stimmung verbreitend im Raum umher und verdeutlicht so Ludwigs innere Zerrissenheit und Aufregung. So wirkt Ludwig unkonzentriert und verloren in dem prunkvollen Raum, in dem er sich als König ‚verkleidet‘ hat. Dass er die Rolle des Königs nur spielt, zeigt sich auch an der Einübung der Rede zum Amtseintritt, in der er an dem Gleichklang aus „Verfassung“ und „Gesetzen“ verzweifelt: dass er sich die richtige Reihenfolge dieser Wörter nicht merken kann, weist ja bereits in aller Deutlichkeit darauf hin, dass er auch mit der Umsetzung dieser vorgegebenen Prinzipien Schwierigkeiten haben wird. Dass die Kamera nun in immer kürzeren zeitlichen Abständen den Standort innerhalb des Raums wechselt, macht Ludwigs innere Zerrissenheit an dieser Stelle besonders deutlich, betont die Hektik doch seine angespannte Gestik, sein krampfhaftes Zusammenkrümmen und seine Ungeduld mit sich selbst. Ludwig agiert zunehmend theatralischer und setzt sich für die, ihn ständig umkreisende

Kamera in Szene, die in ihrer Eigenschaft als Beobachterin das Volk und die lauernenden Minister simuliert. Wenn er beispielsweise die Arme himmelwärts reckt und mit einem klar artikulierten „Ich bau’ auf Gott!“ seine fromme Unterwürfigkeit demonstriert, wirkt er mehr als alles andere wie ein Schauspieler, der seine Rolle spielt und zu perfektionieren versucht. Das Eindringen in seine Privatsphäre durch die Kamera als aufdringliche Beobachterin wird in der darauffolgenden Szene besonders ersichtlich, da sie Ludwig ständig an den Fersen klebt und so seine intimsten Geheimnisse lüftet. Das zeigt sich vor allem in den Worten, die Ludwig an seinen ‚Seelenverwandten‘ Louis XIV. richtet, und an der körperlichen Zuwendung, wenn er seinen Kopf an dessen Büste schmiegt. Dass er sich für einen Nachfolger des Sonnenkönigs im Geiste hält, wird jedoch nicht nur in seinen Worten „Ich werde Bayern zum Blühen bringen“ deutlich, sondern auch an der Achtlosigkeit, mit der er seinen Krönungsmantel, den er kurz zuvor noch so bedächtig, beinahe ehrfürchtig gestreichelt hat, in seinem Eifer zusammenknüllt und dem Wert des Kleidungsstücks so Hohn spottet.

Seine geistige Verwirrtheit, die sich im Verlauf dieser Szene Bahn bricht, wird schließlich in den nachfolgenden unzusammenhängenden Worten ersichtlich: „Ich werde diesen Weg gehen, um meine Bürger... Gehen. Wie geht ein König?“ Die Kamera springt nun unkontrolliert und unvorhersehbar von einem Punkt im Raum an einen anderen und zeigt so, dass Ludwig geistig nicht mehr ganz bei sich ist. Bei seinen Gehübungen schreitet er schließlich leicht nach vorne gebeugt auf den Spiegel und sein Spiegelbild zu, stemmt sich mit seiner Haltung geradezu gegen das Gewicht der Schleppe seines Krönungsmantels. Dieser kann als Gegengewicht zu Ludwigs zielgerichtetem Schreiten auf sein eigenes Spiegelbild zu sowohl seine Widersacher, als auch seine Freunde symbolisieren, die Ludwig auf seinem Weg zur Selbstzerstörung aufzuhalten versuchen. Gegen die Bürde des schweren Mantels kämpft er schließlich genauso wie gegen die Steine, die ihm und seiner Vision von der Gesellschaft in den Weg gelegt werden. Einzige Kraft schöpft er aus dem steten Zuschreiten auf sein eigenes Spiegelbild, dem einzigen Menschen, dem er vertraut und auf den er sich verlassen kann. Als stolzer König verändert sich nun seine Haltung, er posiert vor dem Spiegel und setzt sich als Herrscher in Szene. Der Akt der Hingabe an sich selbst gipfelt schließlich in einem

dramatischen Kuss auf den eigenen gespiegelten Mund, dem ein fast verliebter, triumphierender, zärtlicher Blick vorausgeht. Doch so schnell wie sich Ludwig zu dieser intimen Geste hat hinreißen lassen, so schnell schreckt er aus dem Kuss zurück und gewinnt Distanz zu dem eben Geschehenen, indem er einen strengen Gesichtsausdruck annimmt und sich vom eigenen Spiegelbild demonstrativ abwendet. Wie um Trost in der Wärme zu suchen, rafft er seinen Mantel enger um sich und setzt sich mitten im Raum auf den Boden, während er sich in seinen Krönungsmantel verkriecht wie ein Kind nach einem nächtlichen Albtraum unter die Bettdecke. Ludwig demonstriert so seine Verlorenheit und sein Ausgeliefertsein an Pflichten, für die er noch nicht bereit ist.

Im Endeffekt kann diese eine Szene, die auf den vergangenen Seiten nicht umsonst in aller Ausführlichkeit durchleuchtet wurde, bereits als Zusammenfassung des gesamten Films und Lebensverlaufs Ludwigs II. gesehen werden: als unsicherer Mann beginnt und beendet er seine Königsherrschaft, nur in der Musik und der Kunst fühlt er sich auf sicherem Terrain. Kurzzeitig klare Augenblicke wechseln sich in Sekundenschnelle mit Phasen von geistiger Verwirrtheit und großer Verzweiflung ab. Ludwig kann charismatisch und abstoßend zugleich wirken, seinen Launen lässt sich genauso wenig folgen wie seinen unzusammenhängenden Worten, mit denen er seine Rede probt. Ein Gedanke (Musik, Kunst, Technik, Wissenschaft) folgt auf den nächsten und mit jedem neuen Gerät der alte in Vergessenheit. Die Kamera als die große Gleichmacherin fängt diese Widersprüchlichkeit und innere Zerrissenheit Ludwigs mit ihren schnellen Perspektivsprüngen und der langsamen Annäherung an den königlichen Körper ein.

Über Ludwigs politische Niederlagen und wenigen Erfolge hinaus beschäftigt sich der Film überwiegend mit der Privatperson und richtet aus diesem Grund einen tiefen Blick auf die Liebesbeziehungen in Ludwigs Leben. Der Film konzentriert sich dabei vor allem auf Ludwigs Verlobte Sophie in Bayern und seinen Diener Richard Hornig, mit dem Ludwig sein Leben lang eine freundschaftliche, zuweilen auch zärtliche Beziehung verbindet. Zu Beginn fokussiert sich Ludwigs Aufmerksamkeit noch auf Sophie, die als Kindheitsfreundin des Königs in die Handlung eingeführt wird und bereits seit längerer Zeit zärtliche Gefühle für ihn hegt, die von Ludwig jedoch nicht erwidert werden. Stattdessen verhält er

sich Sophie gegenüber viel mehr wie ein älterer Bruder. Ein spielerischer Umgang kennzeichnet das Verhältnis zwischen den beiden, die die gemeinsame Liebe zur Wagnerianischen Kunst verbindet. So bestärkt Sophie ihn stets in seiner Kunstleidenschaft, fördert seine Beziehung zu Richard Wagner, schenkt ihm einen Schwan zum Thronantritt und nennt ihn „Gralsritter Lohengrin“. Dieser Bezug verdankt seine Existenz jedoch nicht der filmischen Dramaturgie, sondern entstammt der Wirklichkeit, schließlich bezog sich Ludwig II. selbst in seinen Briefen in den 1860er Jahren auf Wagners Oper *Lohengrin*: als passende Identifikationsfiguren dienen die Figuren der Oper *Lohengrin* als Verkörperung eines in der Realität nicht zu verwirklichenden Ideals, was sich schließlich auch in der Auflösung der Verlobung zwischen Ludwig und Sophie zeigt.⁴⁸⁶ Doch in der Wirklichkeit gestaltete sich die Figurenkonstellation ein wenig anders als hier im Film dargestellt und macht Ludwigs eigentliche Gesinnung einmal mehr deutlich. Sophies Rolle als Elsa von Brabant bleibt zwar im Film wie in der Realität die gleiche, psychologisch entlarvend ist jedoch, dass Ludwig selbst statt in die Rolle des Schwanenritters Lohengrin in Wirklichkeit in die des deutschen Königs Heinrich des Voglers schlüpft, der lediglich seine Pflicht zu erfüllen hatte. Damit „entpersonalisierte [Ludwig] sich und seine Braut – er schlüpfte mir ihr gewissermaßen in historische Kostüme, so, (...) als ob die ganze Angelegenheit gar nicht real sei.“⁴⁸⁷ Im Film bestätigt sich dieser, in der Historie verankerte Eindruck: zwar gelingt es Sophie und Ludwig vorerst, den Schein der jungen Liebe in den Augen der Öffentlichkeit aufrechtzuerhalten; wenn beide alleine sind, zeigt sich jedoch, dass Ludwig für die heterosexuelle Liebe nichts übrighat. Als sie zu zweit eine Aufführung von Wagners Oper ansehen, versucht Sophie Ludwig auf den Mund zu küssen, dessen Augen sich im ersten Augenblick entsetzt weiten und der daraufhin Sophie von sich stößt und in Panik auf sie einschreit. Mit der Abweisung ihres „zärtlichen Liebesbeweises“ stürzt die Fassade der glücklich Verlobten endgültig in sich zusammen und Ludwig löst die Bindung in einem Schreiben formlos auf. Auch in dieser Beziehung zeigt sich letztlich, dass Ludwig keinen anderen Menschen als sich selbst lieben kann. Seine Verlobte stößt er ebenso weg wie den Rest seiner Familie und Vertrauten –

⁴⁸⁶ Vgl. Tauber: Ludwig II., S. 138.

⁴⁸⁷ Hilmes: Ludwig II., S. 133.

Ludwig wird einmal mehr als unsicherer Einzelgänger dargestellt, als der er bereits bekannt ist. Es lässt sich demnach zweifelsfrei feststellen, dass dieses Mythem des Einzelgängers, welches sich durch sämtliche hier untersuchte Filme zieht, auch in der Gegenwart nicht an Beliebtheit und Faszination einbüßt, sondern sich stattdessen – wie sich dank der Analyse gezeigt hat – zu einem der beliebtesten Mytheme innerhalb des Ludwig-Mythos entwickelt hat. Auch in anderer Hinsicht wird deutlich, dass die Figur Ludwig II. aus dem 21. Jahrhundert nicht nur sein eigenbrötlerisches Wesen und sein Einzelgängertum von seinen Vorgängern geerbt hat. Es kristallisiert sich vielmehr heraus, dass sich Sehrs und Noëlls Ludwig zu einer Mischung aus Käutners und Viscontis Ludwig mausert: vom Ludwig II. der 1950er Jahre übernimmt der Ludwig des 21. Jahrhunderts dessen Gottesfürchtigkeit und Pazifismus, Viscontis Ludwig aus den 1970ern vererbt ihm stattdessen sein divenhaftes Verhalten. Viscontis Radikalität wird im Ludwig nach der Jahrtausendwende jedoch nicht gesteigert, der Film rudert vielmehr wieder zum Image des unverstandenen, aber hochsensiblen und intelligenten Märchenkönigs Käutners zurück, der so zwar größere Sympathie bei den ZuschauerInnen gewinnt, aber auch weniger Glaubwürdigkeit generiert. Sehr und Noëlle legen in ihrem Film LUDWIG II. den Fokus auf die Beobachtung seines privaten Wesens in all seiner Hypersensibilität und stellen die Frage nach der Entwicklung seiner Geistesverwirrung. Dass eine solche Fokussierung gerade auf die Geisteskrankheit endlich stattfindet und das Publikum für eine solche – auf einer tieferen Ebene als auf der mitleidvollen Anteilnahme durch die ZuschauerInnen von Käutners Melodram – endlich Verständnis entwickeln kann, verdankt der Film vor allem der gesellschaftlichen Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte, über medizinische Fragen offen zu diskutieren und dem Anspruch, niemanden aufgrund von körperlichen und geistigen Erkrankungen zu diskriminieren. Sehr und Noëlle machen vielmehr deutlich, dass es ein Zusammenspiel aus unterschiedlichen äußeren wie inneren Faktoren war, die Ludwig sich in sich selbst zurückziehen ließen. Die Ablehnung durch den Vater und die eigene Hilflosigkeit angesichts seiner homosexuellen Neigungen tragen ebenso zu seinem Scheitern als Märchenkönig bei wie sein absolutistisches Herrschaftsverständnis und das Unverständnis der Minister für seine ehrgeizigen Pläne, aus Bayern einen Künstlerstaat zu machen.

Ludwig wird hier als zutiefst unsichere und gesplante Persönlichkeit inszeniert, die ihrer Zeit mit dem Streben nach Frieden und Künstlertum auf der einen Seite weit voraus war, auf der anderen Seite jedoch mit ihrem unzeitgemäßen Selbstverständnis als allmächtiger Herrscher den Zeitgeist völlig verfehlte. An diesem Konflikt zwischen Vergangenheit und Zukunft, Absolutismus und Moderne, Privatheit und Öffentlichkeit zerbricht Ludwig letztendlich: Das zeigt sich besonders deutlich in seinem Verhältnis zu Richard Hornig, der für Ludwig im Lauf der Zeit Vertrauter, Freund und stellenweise auch Geliebter wird, obwohl er ihn in seiner eigenen Unsicherheit und seinem Zwiespalt immer wieder zurückweist. So wird Richard Hornig in ihrem ersten Zusammentreffen von Ludwig als „Götterbote“ bezeichnet, der dessen Wort an den Sterblichen, in diesem Fall Richard Wagner, übermittelt. Ludwig macht durch diese Betitelung Hornigs indirekt deutlich, dass er sich selbst bereits in jungen Jahren als ein von Gott gesandter König, ja, wenn man „Götterbote“ wörtlich auslegt, sogar selbst als Gott sieht. Als solcher erwählt Ludwig von nun an Richard Hornig zum Vertrauten und ständigen Begleiter. Die unmögliche Liebe zwischen beiden wird unaufdringlich, aber in energiegeladenen Blicken und zärtlichen Gesten geschildert. Nur Richard kann Ludwig nach dem Kriegausbruch 1866 aus seiner Lethargie und Zurückgezogenheit reißen und erscheint ihm im Traum als Lebensretter. Für Richard reißt Ludwig für einen kurzen Moment die Mauern zwischen sich und dem Rest der Gesellschaft ein, indem er ihm das „Du“ anbietet und für den er die Rolle des Ludwig weiter zu spielen bereit ist: „Für dich will ich Ludwig sein. Du darfst von nun an ‚Du‘ zu mir sagen.“ Die Szene endet daraufhin in einem leidenschaftlichen Kuss, aus dem sich Richard als erster losreißt und der beide verstört zurücklässt. Dieser Kuss bleibt die einzige zärtliche Geste im ganzen Film, die Ludwig einem anderen Menschen gegenüber gestattet, denn als Sophie ihn während der Verlobungszeit zärtlich auf die Wange küsst, verliert er hingegen völlig die Fassung. Es zeigt sich, dass Ludwig mit dem Aufbau menschlicher Beziehungen Probleme hat, die nicht einmal die Zuneigung zu Hornig überwinden kann; immer wieder schwankt er zwischen Herrscherwürde und menschlicher Nähe. Diese Unsicherheit und dieser Zwiespalt manifestieren sich in der Ansprache an Hornig. Während er ihn in der einen Szene liebevoll duzt, spricht er ihn kurz darauf förmlich in der dritten

Person an. Dass Hornig bis zum Schluss an Ludwigs Seite weilt, wird für den König trotz der wechselhaften Behandlung zur Selbstverständlichkeit. Erst als Richard bei einem Brand schwer verletzt wird, weist er den König zurück, woraufhin Ludwig jeden Lebenswillen und Bezug zur Außenwelt verliert. Mit der Zurückweisung durch Hornig hat das Leben für Ludwig keinen Sinn mehr, seine letzte Brücke zur Gesellschaft ist abgebrochen. Dass Hornig Ludwig jedoch bis zum Schluss die Treue hält, wird unbestreitbar deutlich, wenn er ihn Dr. Gudden gegenüber verteidigt. Mit den Worten „Ein ewig‘ Rätsel will ich bleiben mir und der Welt‘ und das werden auch Sie niemals untergraben können“, verabschiedet sich Hornig mit einem letzten Verweis auf die mythische Unsterblichkeit Ludwigs II. aus dem Gespräch, dem Film und Ludwigs Leben.

Obwohl die Beziehung zu Hornig im Film zweifellos die längste romantische Bindung zu einem anderen Menschen in Ludwigs Leben darstellt, ist sie jedoch bei weitem nicht die intensivste. Zeit seines Lebens hat Ludwig Richard Wagner tief verehrt und diese Verehrung stellt selbst die Zuneigung zu Richard Hornig in den Schatten. Wagner ist es im Gegensatz zu anderen, Ludwig verwandtschaftlich näherstehenden Menschen, gestattet, den König zu duzen, der sich wie selbstverständlich dem großen Meister unterordnet: „Wenn die Kunst die Welt bestimmt, wird sie die Politik ersetzen“, ruft Wagner aus und spricht Ludwig damit taktisch klug aus der Seele. Allerdings wird Wagner hier weniger als verkanntes Genie als vielmehr als schmarotzender und intriganter Hofschranze dargestellt, der Ludwig geschickt umgarnt und ihn mit seinen Musikstücken immer mehr in seinen Bannkreis zieht. Sein Einfluss auf den manipulierbaren König geht mitunter soweit, dass er sich ihm gegenüber auch im Ton vergreifen darf, den sich nicht einmal der Geliebte Richard Hornig anmaßt. Sein großer Einfluss auf Ludwig zeigt sich vor allem in der Akzeptanz der Verletzung seiner Herrscherwürde, wenn Wagner Ludwig mit seinen Vorhaltungen und Anschuldigungen unter Druck setzt:

Sag mal, wie soll'n das weitergehen? Die Diffamierungskampagne deiner Minister gegen mich wird immer unerträglicher! (...) Seit Monaten schlage ich dir alternative Minister vor. Worauf wartest du? Jetzt sag endlich was!

Doch Wagners enormer Einfluss hat ein Ende, als Ludwig dessen Vorschlag, alle Minister zu entlassen und mit Wagner-Befürwortern zu ersetzen, vernünftigerweise ablehnt. Ludwig beweist endlich Mannhaftigkeit, indem er Wagner vom Münchner Hof verbannt, auch wenn dies nur über einen Mittelsmann geschieht, da er die offene Auseinandersetzung mit dem Komponisten scheut. Als es schließlich doch zur Aussprache kommt, hält Ludwig Abstand, indem er ausgerechnet hinter dem Tisch Schutz sucht, auf dem das Modell des gemeinsam geplanten Festspielhauses steht, das nun als Symbol der geplatzten Zukunft für den zerstörten, gemeinsamen Traum von Richard Wagner und Ludwig zwischen ihnen steht.

Als König hat er es letztlich geschafft, sich doch noch gegen Richard Wagner durchzusetzen, als Politiker scheitert er auf lange Sicht hin jedoch gänzlich. Beim Bau des Festspielhauses kommt es zum ersten großen Streit zwischen ihm und seinem Kabinett, das die finanzielle Unterstützung des Baus verweigert. Ludwig – im Sinne des Kättnerschen Ludwig – sieht sich hier ganz im Konflikt Krieg versus Kunst gefangen. „Für diesen widerlichen Krieg sind Sie bereit, Unsummen auszugeben. Ich sage: Nein!“ Ähnlich wie sein Vorgänger der 1950er Jahre lehnt auch Ludwig die Mobilisierung Bayerns vehement ab und zieht sich stattdessen als vermeintlich Kranker in seine Privatgemächer zurück. Auch hier bestätigt sich Ludwigs Unsicherheit, da er offene Konflikte mit seinen Ministern ebenso scheut wie mit Richard Wagner, also mit per se mächtigen Männern, die ihm in seiner Meinung und Durchsetzungsfähigkeit im Gegensatz zu Richard Hornig gefährlich werden können. Ihm gegenüber kann er ebenso wie gegenüber der Dienerschaft seine Launen ausleben, aber allen anderen einflussreichen Personen, wie seinem Bruder, den er mit den Fäusten abwehrt, oder den Ministern, vor denen er sich verleugnet, geht er aus dem Weg. Es ist daher nicht überraschend, dass Ludwig auf die Unterzeichnung des Angebots eines Schutz- und Trutzbündnisses mit Preußen in seinem Namen durch den Minister von der Pfordten empfindlich reagiert. Ludwig reagiert in seiner Königswürde und in seinem Stolz gekränkt beleidigt auf die Anmaßung des Ministers, in seinem Namen Regierungsgeschäfte auszuüben.

Ludwig spielt hier die Rolle eines stolzen, nach außen hin oft arrogant wirkenden Königs mit einem weichen Kern: Unsicherheit und Zukunftssängste plagten ihn, der seine Ambitionen nicht gegen seine Minister verteidigen geschweige denn durchsetzen kann. Je stärker Ludwig unter Druck gerät, desto größer wird seine Verzweiflung, die sich in Albträumen und geisterhaften Visionen manifestiert. Dabei versuchen die beiden Filmemacher vor allem, Ludwig II. von dem Mythem „geisteskrank“ zu befreien und die Ursachen seiner Verzweiflung und der daraus resultierenden Menschenscheu und Geistererscheinungen offen zu legen. Das extravagante und exzentrische Bild eines Träumers, das in den früheren Filmen so erfolgreich heraufbeschworen wurde, möchten Sehr und Noëlle mit ihrer Inszenierung Ludwigs als unsicherem Menschen entgegenwirken, der sich im Kampf gegen die eigenen homosexuellen Triebe und aus Verzweiflung an der politischen Stimmung in seine Traumwelten zurückzieht.⁴⁸⁸ Untrennbar damit verbunden ist der Bau der Schlösser, dem sich Ludwig nach seinem privaten und politischen Scheitern nach dem Ausruf des Deutschen Kaiserreichs widmet. Vor allem der Zusammenbruch seines Bruders Otto, der ganz wie Klaus Kinski als Prinz Otto in Käutners LUDWIG II. mit dem Singen der preußischen Volkshymne „Heil dir im Siegerkranz“ seine Geisteskrankheit einleitet, mag als Auslöser für seinen Rückzug in sein Traumreich mit seinen Fluchtburgen gelten. Ludwig, der – wie der Film deutlich macht – in diesen Jahren den Grundstein für sein Image als Märchenkönig legt, versucht so, „obsessiv die Idealität eines Königreichs (...) aus Stein zu erbauen.“⁴⁸⁹ So ging die Erosion der realen Macht, die Ludwig II. mit seinem Rückzug aus der Öffentlichkeit aufgab, mit einer demonstrativen Zurschaustellung des Gottesgnadentums in seinen Schlössern einher. Als gebaute Ewigkeiten verkörpern die Schlösser schließlich jene Werte, Ideen und Sehnsüchte, in die sich der Erbauer geradezu hineinsteigerte. Schließlich musste das Bild des Fürsten in Ludwigs Vorstellung als Repräsentant einer geheiligten, göttlichen Ordnung mit einem geeigneten Lebensraum

⁴⁸⁸ Vgl. Norbert Lewandowski und Gregor M. Schmid: Das Haus Wittelsbach. Die Familie, die Bayern erfand. Geschichte, Traditionen, Schicksale, Skandale. München 2014, S. 196.

⁴⁸⁹ Dickingen: Die schwarzen Schafe der Wittelsbacher, S. 172.

korrespondieren.⁴⁹⁰ Um einen solchen geeigneten Lebensraum zu finden, hält sich Ludwig in fortgeschrittenem Alter zunehmend in der Natur auf, wo er Theaterschauspiele aufführen lässt und auf Wanderungen mit seinem Freund Richard Hornig das Alpenpanorama genießt. Diese Orte simulieren nicht zuletzt oft Grenzsituationen, die von scheinbar unmöglichen Übergängen geprägt sind. Der Starnberger See übt in seinen Träumen die gleiche Faszination aus wie die Einsamkeit der Bergwelten, die mit ihren Todesschluchten Ludwigs Ausweglosigkeit vorwegnehmen. Ludwigs und Richards ‚Aus-Blicke‘ führen beide schließlich an einem imaginären Fluchtpunkt zusammen, der auf privater, künstlerischer und politischer Ebene als Fluchtort dient. Sehr und Noëlle gelingt es demnach, die heterogenen Aspekte des Ludwig-Diskurses so zu perspektivieren, dass diese in einen Kausalzusammenhang gebracht werden können, der die Widersprüchlichkeit der zahlreichen Mythen, die um den Märchenkönig kursieren, aufzuheben scheint.⁴⁹¹ Mit der Fokussierung auf Ludwigs Bautätigkeit wird auch noch der letzte offene Faden des Ludwig-Mythos am Ende des Films aufgenommen. Obwohl sich Ludwigs Seelenverwandtschaft zu Louis XIV. bereits zu Beginn seiner Herrschaft in Gesprächen mit der Büste Louis’ XIV. Bahn gebrochen hat, ist es doch sein Versuch, die Vergangenheit mit dem Bau von Schloss Herrenchiemsee wiederzubeleben, der Ludwigs Geistesverwandtschaft mit den absolutistischen Königen Frankreichs beweist:

Eine authentische Reproduktion von Stilen – wie etwa in Herrenchiemsee – und das damit verbundene Copyright sind immer auch ein prononciert vorgetragener Anspruch auf Verfügungsgewalt über das kopierte Original, da es die Deutungshoheit desjenigen garantiert, die die Kopie hat anfertigen lassen.⁴⁹²

Das Vorherrschen des absoluten Königtums wird im Film für Ludwig zunehmend zur fixen Idee, zur vorgegebenen Weltordnung, in der Ludwig sämtliche staatliche Gewalt für sich beansprucht. Diese Einstellung wird umso deutlicher, da der Film einen Cut zwischen dem jugendlich-schö-

⁴⁹⁰ Vgl. Dickinger: Die schwarzen Schafe der Wittelsbacher, S. 172–174.

⁴⁹¹ Vgl. Warth: Helmut Käutners Film *Ludwig II.*, S. 242–244.

⁴⁹² Tauber: Ludwig II., S. 52.

nen, stilvollen Ludwig und der älteren, aufgedunsenen Version des Märchenkönigs macht, der sein Gesicht hinter einer Maske versteckt, den Tag meidet und in der Nacht lebt. Dass der menschenscheue König sich zunehmend von der Natur ins Innere zurückzieht, sieht man im Film auch durch die Hinwendung von Landschaftsaufnahmen zu den Innenräumen der Schlösser. So wird der herrliche Landschaftsausblick Neuschwansteins zunehmend verdrängt zugunsten der Konzentration auf das Innere des Schlosses, das die intimsten Ideen des Königs realisiert, die für keinen anderen sichtbar sein sollen. Dass das Kabinett Probleme hat, die Bauten und die hochwertigen Materialien zu finanzieren, kümmert Ludwig hingegen wenig, Völlerei und Trunksucht bestimmen stattdessen seinen Alltag, einziges Interesse gebührt den Neuerungen der Technik, die er ja bereits in der Übung seiner Thronrede als Ziel seiner Herrschaft genannt hat. Nun in der Zurückgezogenheit seiner Parallelwelten lebend, enttäuscht vom unerträglichen Machtverlust infolge der konstitutionellen Bestimmungen der bayerischen Verfassung, der sich sogar der König beugen muss, widmet sich Ludwig der Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten, die jedoch leider nicht dem Volk, sondern nur ihm allein zugutekommen. Dabei weisen die technischen Novitäten, die Ludwig konstruieren lässt, ebenfalls enorme Entrückungsqualität auf, die Ludwig genau wie seine Schlösser in eine Parallelwelt entführen: „Das Blau ist nicht intensiv genug. Und diese Fontäne muss fast den Himmel berühren. Nur so wird eine Brücke daraus zwischen uns Menschen und Gott im Himmel.“ Diese Szene erinnert gleichzeitig an Dubinis Werk über Ludwig II., wenn Ludwig in einer Grotte die Naturschauspiele wie ein Gewitter nachzuschaffen sucht. Die Technik wird dabei jedoch nur zum Mittel zum Zweck der Umsetzung seiner Ideenarchitektur. Ludwigs elitäre Arroganz zeigt sich in seinen letzten Lebensjahren daher besonders stark in den Bauten als Vergangenheitsrekonstruktionen mit modernsten technischen Mitteln.⁴⁹³

Dass die Bauten auch eine wichtige Rolle beim mythischen Weiterleben des Königs spielen, bestätigt sich ebenfalls im letzten Gespräch zwischen Dr. Gudden und Ludwig:

⁴⁹³ Vgl. Tauber: Ludwig II., S. 279.

Im Falle Eurer Majestät ist alles Materielle, das Sie erschaffen haben, nichts anderes als ein Ausdruck Ihrer Seele. Und so wird die Seele Eurer Majestät, selbst nach Seinem Tode, noch Jahrhunderte unter uns weiterleben.

Gudden behält mit seiner letzten Einschätzung recht: Ludwigs Bauten prägen sein Image als Märchenkönig noch heute. Trotzdem hatten Sehr und Noëlle mit ihrem Film den Anspruch, sich näher als die Vorgängerkfilme an der historischen Wirklichkeit zu bewegen. Als ZuschauerIn merkt man jedoch sehr schnell, dass sich viele Mytheme, die den Ludwig-Mythos zusammensetzen, auch in der historischen Realität wiederfinden. Gerade aus diesem Grund lässt sich im Nachhinein feststellen, dass Ludwig mit seinen Marotten selbst den Grundstein für den postumen Mythos gelegt hat. So gesehen, bewegt sich der Film im Rahmen des historischen, aber auch mythischen Images des Königs. Der Mythos um Ludwig II. ist – wie sich in diesem Film zeigt – nicht aus der Luft gegriffen, sondern stützt sich auf reale Ereignisse: Ludwigs Kunst-, Musik- und Technikliebe, die homosexuellen Neigungen, seine Bausucht und die Geistesverwirrung sind erwiesenermaßen historische Begebenheiten, die sich lediglich in der Fantasie der Menschen nach dem Rückzug Ludwigs aus der Öffentlichkeit zu mythischen Konstrukten entwickelt haben. Als Gesamtwerk kann LUDWIG II. von Marie Noëlle und Peter Sehr als Mischung aus Altbekanntem und denjenigen Ansätzen betrachtet werden, die bereits bei Käutner, Visconti und Dubini angeklungen sind. Es werden zwar alle Stationen der königlichen Biographie bearbeitet, etwas Neues erschließt sich den ZuschauerInnen jedoch nicht: der Kern zu Ludwigs Wesen hält sich vor der Einsicht durch das Publikum des 21. Jahrhunderts verschlossen, da auch dieser Film dem Mythos des Märchenkönigs Vorrang vor der historischen Person gewährt.

7. Vorbilder, Leitfiguren, Hoffnungsträger. Sisi und Ludwig II. im Vergleich

Schlägt man das Wort „Mythos“ im Online-Duden nach, so ergeben sich zwei unterschiedliche Definitionen, die zwar gleichermaßen wahr, aber doch unterschiedlich weit verbreitet sind. So kann ein Mythos einerseits eine Überlieferung oder eine Erzählung aus der Vorzeit eines Volkes bezeichnen, andererseits aber ebenfalls eine „Person (...) oder Begebenheit, die (aus meist verschwommenen, irrationalen Vorstellungen heraus) glorifiziert wird“⁴⁹⁴, zum Gegenstand haben. Offenkundig weit verbreitet ist vor allem erstere Vorstellung eines Mythos: meist in Verbindung mit der römischen, griechischen oder heidnischen Mythologie referieren auch Filme in der Moderne häufig noch auf ein weit in der Vergangenheit eines Volkes zurückliegendes Ereignis, das die Menschen nach wie vor fasziniert. Nicht so jedoch der moderne Mythos, der sich viel eher der zweiten Definition des Wortes widmet und Personen in sein Zentrum stellt, die nicht selten historisch belegbar und oft auch in nicht allzu ferner Vergangenheit gelebt haben. Diese modernen Mythen finden ihren Niederschlag seit Beginn des 20. Jahrhunderts in Filmen, die sich schnell zu Spiegelbildern des imaginären Bilder- und Vorstellungsfundus einer Kultur entwickelten. Von dieser Prämisse ausgehend, lässt sich daher feststellen, dass der Film bereits in der kurzen Zeit seines Bestehens zu einem Medium geworden ist, das das Gedächtnis und Imaginäre einer zunehmend globalisierten Kultur umfasst. Darauf aufbauend gewinnt die Produktion neuer Mythen in der Moderne im Film eine neue mentalitätsgeschichtliche Bedeutung.⁴⁹⁵ So ergeht es auch den im vergangenen Jahrhundert zu ungeahntem Glanz gekommenen Mythen um Elisabeth von Österreich und Ludwig II. von Bayern, die ihre Verbreitung maßgeblich dem Siegeszug des Films zu verdanken haben. Mit der Kraft der auratischen Ausstrahlung der Bilder gelingt es den Filmen über Elisabeth und Ludwig, simulierte Welten zu erzeugen, die die ZuschauerInnen in die mal kitschige, mal verstörende Welt des 19. Jahrhunderts entführen und

⁴⁹⁴ Duden: Mythos. In: Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Mythos> (aufgerufen am 07.05.2019).

⁴⁹⁵ Vgl. Fröhlich/Simonis: Mythos und Film, S. 5–9.

dem mythischen Image der beiden Personen eine immer neue, kulturgeschichtlich angepasste Färbung geben.

Nach der vorangegangenen Analyse der Filme und einer eingehenden Betrachtung des Lebens und der postumen Mythisierung der historischen Personen ist es daher umso interessanter, die mythischen Gestalten von Elisabeth und Ludwig in Beziehung zueinander zu setzen. Nicht nur, dass die beiden historischen Personen zu Lebzeiten (seelen)verwandtschaftlich verbunden waren, auch im Tod teilen die beiden viele Gemeinsamkeiten. Um am Ende der Untersuchung einen umfassenden Blick auf die mythischen Figuren zu erhalten, ist es daher unerlässlich, in diesem Kapitel einen weitreichenden Bogen zu spannen, der sowohl das Leben der historischen Personen reflektiert als auch die Eigenschaften in den Blick nimmt, die im Gedächtnis der Nachwelt verankert blieben und sich infolgedessen zu Mythemen entwickelten. Elisabeth und Ludwig II. galten bereits zu Lebzeiten als Kritiker der eigenen Zeit; ein Image, das sich auch in ihren Mythen niedergeschlagen hat und bis heute weiterlebt. Als Figuren der Emanzipation verkörpern beide auch heute noch einen rebellischen Zug, der sie zu allen Zeiten und in allen Filmen aus der Masse der Mitläufer hat hervorstechen lassen. Dass beide zu Kritikern geworden sind, liegt jedoch nicht nur an der melancholischen Charakterveranlagung, der den Wittelsbachern gerne nachgesagt wird, sondern auch an den ähnlich verlaufenden Lebenswegen der beiden Herrscherpersönlichkeiten. So haben sowohl Ludwig als auch Elisabeth bereits in jungen Jahren den Thron bestiegen, Ludwig wurde mit 18 Jahren König von Bayern, während Elisabeth bereits mit 16 Jahren den österreichischen Kaiser Franz Joseph heiratete. Beide haben mit dem frühen Machterhalt in der Jugend negative Erfahrungen gemacht, die schließlich später in nicht unerheblichem Maß dazu beigetragen haben, dass sie sich aus der Politik und der Öffentlichkeit zurückzogen. Dieser Rückzug aus der Öffentlichkeit ist dabei nicht unbemerkt vonstattengegangen: sowohl für Elisabeth als auch für Ludwig war letztendlich ein traumatisches Ereignis der Grund für den Rückzug in die Innerlichkeit. Für Elisabeth war der Tod ihres Sohnes Rudolfs ausschlaggebend, für Ludwig II. stellte die Gründung des Deutschen Kaiserreichs und damit der Verlust der Souveränität Bayerns den vernichtenden Schlag dar. Darüber hinaus eint beide ein unkonventioneller Lebensstil, der schließlich in der körperlichen und

geistigen Weltflucht gipfelt, durch die sie sich auf der einen Seite den herangetragenen Rollenerwartungen entziehen und auf der anderen Seite gleichzeitig ihre Überlegenheit gegenüber ihrem Umfeld deutlich machen. Ihr politisches Scheitern scheint mit diesem Rückzug unvermeidlich und ihr unnatürlicher Tod besiegelt ihr tragisches Schicksal, das mit seinen Höhen und Tiefen die perfekte Vorlage für die spätere Mythisierung bietet.

Doch worin liegt der Anreiz, gerade diese beiden Kritiker zu mythischen Figuren zu erheben, die auch noch nach mehr als einem Jahrhundert nach ihrem Tod zu medialen Verarbeitungen einladen? Einer der Gründe für die anhaltende Faszination liegt im Status des Außenseiters, der Sisi und Ludwig verbindet. Als Außenseiter ihrer eigenen Zeit stehen sie aus der Masse der Zeitgenossen hervor und faszinieren die Menschen im 21. Jahrhundert ungebrochen. Mit der radikalen Durchsetzung ihres unkonventionellen Lebensstils treffen Sisi und Ludwig II. als Leitfiguren der Grenzüberschreitung auch heute noch einen Nerv. Zieht man die Forschung Hans Mayers heran, kristallisiert sich heraus, dass Ludwig und Elisabeth in doppelter Hinsicht Außenseiter sind. Als existenzielle Außenseiter wurde ihnen „der Übertritt ins Abseits und Außen bereits auferlegt (...) durch die Geburt: durch das Geschlecht, die Abkunft, die körperlich-seelische Eigenart.“⁴⁹⁶ Durch bewusstes und willentliches Außenseitertum haben sich beide jedoch im Verlauf ihres Lebens dazu entschieden, aus dem elitären Kreis auszubrechen und faszinieren auch gerade deshalb, weil sie gegen den Strom der herrschenden Klasse ihrer Zeit schwimmen. Dass ihnen dieser Ausstieg aus der Gesellschaft nicht unbedingt Glück gebracht hat, zeigt sich jedoch auf dem Fuß. Beide scheitern an ihrem alternativen Lebensstil und versinken schließlich in ihrer dreifachen Einsamkeit als Künstler, als Herrscher und als Privatperson.⁴⁹⁷ Gerade ihr Scheitern ist es aber, das für die Mythosentwicklung von entscheidender Bedeutung ist: schließlich korrespondiert dieses mit der zunehmenden Faszination für Individualisten und Querdenker im späten 20. und 21. Jahrhundert, wenn man anhand seines Berufs, seiner

⁴⁹⁶ Hans Mayer: Wir sind alle Außenseiter. Die Gesellschaft speit das Individuum aus (27.11.1981). In: Die Zeit. <https://www.zeit.de/1981/49/wir-sind-alle-aussenseiter/komplettansicht> (aufgerufen am 21.05.2019).

⁴⁹⁷ Vgl. Hilmes: Ludwig II., S. 256.

Partnerwahl, seines Wohnorts und seiner Kleidung aus der Masse herausstechen will. Gerade hier kommen Sisi und Ludwig als mythische Figuren gerade recht. Sie befriedigen auch heute noch das Bedürfnis der Zeit nach Vorbildern, die entgegen des herrschenden Zeitgeists ihr Leben nach eigenem Gutdünken gestalten und ohne Rücksicht auf die Bedürfnisse anderer ihre Wünsche durchzusetzen versuchen und daran scheitern. Daran zeigt sich letztendlich, dass Sisi und Ludwig als Figuren der Emanzipation ihren Vorbildcharakter durch Negativgewinn generieren: bei beiden wird der Bruch mit der Tradition, der Rückzug aus der Öffentlichkeit, die Vernachlässigung der Repräsentationspflichten, die Flucht in die Kunst und Innerlichkeit sowie das politische Andersdenken und ihre Sensibilität in den mythischen Verarbeitungen stets als etwas Positives aufgefasst, während dieser Ausbruch aus den gesellschaftlichen Normen zu Lebzeiten der historischen Personen als durchweg negativ betrachtet wurde. Diese Verweigerung des Status quo beinhaltet zusätzliches Identifikationspotential für die AnhängerInnen des Mythos und die ZuschauerInnen der späteren Filme. Es lässt sich demnach festhalten, dass es vor allem ihre unzeitgemäßen Ideen sind, die die historischen Figuren zu einer Verarbeitung in der Moderne prädestinieren. Darüber hinaus hat die eigene Selbstinszenierung von Elisabeth und Ludwig maßgeblichen Anteil an der Unsterblichkeit der mythischen Figuren, da das lückenhafte Image zur Interpretation einlädt und FilmemacherInnen der Moderne genügend Spielraum für eigene Einschreibungen lässt, ohne an Wiedererkennungswert zu verlieren.

Dennoch lassen sich einige Unterschiede im gesellschaftlichen Ansehen der beiden Figuren in der Gegenwart feststellen, scheint Sisi doch deutlich beliebter und verständlicher zu sein. Dieser Unterschied in der Beliebtheit lässt sich vor allem in der politischen Haltung der beiden Persönlichkeiten ablesen: Elisabeth von Österreich hat sich – geprägt durch den freiheitsliebenden, liberalen Vater – bereits zu Lebzeiten zu ihrer republikanischen Einstellung bekannt und wäre aufgrund dessen im 21. Jahrhundert besser aufgehoben gewesen. Ludwig II. hingegen war schon früh in seinem Leben dem Absolutismus verfallen und hat in seiner Faszination für die französischen KönigInnen des Ancien Régime das Unzeitgemäße seines angestrebten Regierungsstils völlig ignoriert,

ja, war geradezu davon überzeugt, dass der König als der alleinige Herrscher über den Gesetzen direkt unter Gott zu stehen habe. Aus diesem Grund scheinen Elisabeths Überzeugungen im 21. Jahrhundert verständlicher zu sein, wodurch sie größere Reputation gewinnt als Ludwig II. Dieser gilt aufgrund seiner Überzeugungen auch heute noch als Außenseiter, wohingegen Elisabeth die Eingliederung in die moderne Gesellschaft durch ihren Status als Republikanerin und Feministin gelungen ist. Bei Ludwig hat sich daher im Lauf der Zeit in den Filmen eine Annäherung an die historische Figur über den privaten Charakter und sein Innenleben etabliert, da so größeres Identifikationspotential generiert werden kann. Eine psychologische Annäherung an Ludwig macht auch aus anderer Perspektive im 21. Jahrhundert Sinn, spricht er schließlich auch eine kleinere Gruppe von Personen – sensible, homosexuelle oder aus anderen Gründen aus der Masse herausstechende Männer – an, während Elisabeth als feministisches Vorbild für alle Frauen herangezogen werden kann. Nichtsdestotrotz hat sich auch für Elisabeth die Annäherung über ihre persönlichen Qualitäten statt nur über ihren gesellschaftlichen Status etabliert. Eine Identifizierung mit den beiden Herrscherfiguren wird dauerhaft schließlich nur möglich, wenn beide ihren Thron verlassen und zu Menschen mit echten Gefühlen und nachvollziehbaren Problemen werden. Durch die Hinwendung vom Herrscherlob hin zum Personenkult wird diese Identifizierung für die RezipientInnen der Mythen möglich.

Aber wie werden Ludwig II. und Elisabeth überhaupt zu Mythen, die die Menschen zum Nachdenken anregen und nach wie vor faszinieren? Dafür lassen sich hauptsächlich zwei Beweggründe feststellen: sowohl Elisabeth als auch Ludwig II. haben zeit ihres Lebens unterschiedliche Rollen ausgefüllt, die eine differenzierte Interpretation in den Filmen ermöglichen. Gleichzeitig haben sie mit ihrem Rückzug aus der Öffentlichkeit offene Lücken hinterlassen, die sich als Vorlagen eignen, um die mythischen Figuren je nach herrschendem Zeitgeist mit Bedürfnissen und Sehnsüchten auszufüllen. Die Voraussetzungen, die an Elisabeth und Ludwig II. zur Mythosentwicklung gestellt werden, können diese fast alle erfüllen: beide stechen mittels ihrer Individualität aus der Masse hervor, zeichnen sich mit beispielsweise der Versöhnung von Österreich und Un-

garn oder dem Bau der bayerischen Prachtschlösser durch außergewöhnliche Leistungen aus, werden bereits zu Lebzeiten von der einfachen und daher im Vergleich zur elitären Klasse zahlenmäßig überlegenen Bevölkerung verklärt und generieren so bereits kurz nach dem tragischen Tod eine hohe symbolische Bedeutung für die Menschen. Welche Bedeutung die Mythen um Elisabeth und Ludwig II. wirklich für die Menschen haben, wird daraus jedoch noch nicht ersichtlich. Hier lohnt ein Blick auf die Motive des Volks, sich von herausragenden Persönlichkeiten bezaubern zu lassen: Elisabeth und Ludwig II. geben den Menschen mit ihren Mythen Orientierung und Sinn und verhelfen ihnen individuell zu einer Identität. Gleichzeitig geben beide mit ihrer gescheiterten Existenz eine Erklärung der Welt und binden durch die gemeinsame Geschichte zur Stärkung von Solidarität die Menschen an die gemeinsame Vergangenheit. Die Mythen um Elisabeth und Ludwig II. haben daher in aller Einfachheit ausgedrückt wie alle anderen Mythen auch die Aufgabe, die Welt zu erklären und verständlich zu machen. Ihr Mythos ist wie eine praktische Anleitung, um eine Sicht auf die Welt zu erlangen, die dann im Einzelnen im Nachgang an die mythische Erzählung individuell bearbeitet wird. Diese Hilfestellung wurde vor allem im 20. Jahrhundert immer wichtiger und ist auch in der Gegenwart noch von erstaunlicher Brisanz. Sowohl der Sisi- als auch der Ludwig-Mythos können demnach als Therapie angesehen werden, die mit dem eigenen Leben aussöhnen soll. Mit seiner sinn-, wert- und identitätsstiftenden Funktion ist der Mythos mehr als nur eine Erzählung aus vergangener Zeit, vielmehr bietet er Hilfestellung bei der Bewertung des eigenen Lebens. Die mythischen Figuren Ludwig und Sisi nehmen als Trostfiguren die Rolle der spirituellen Führung der Menschen ein, deren Leben trotz der technologisierten Welt auf so etwas Archaisches wie einen Mythos nach wie vor nicht verzichten kann.

7.1. Die Bedeutung der Mythen für die Nachwelt

Wie aber schaffen es Ludwig II. und Elisabeth, als Trostfiguren eine sinn-, wert- und identitätsstiftende Funktion einzunehmen, die auch im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts nichts von ihrer Aktualität verloren hat? Hierbei haben die Mytheme, die sich aus den zu Lebzeiten bekannten Eigenschaften und Taten der beiden entwickelt haben, die entscheidenden Rollen inne. Sie geben schließlich die Ausrichtung des Mythos vor und beeinflussen das Bild der beiden Monarchen entscheidend. Grundsätzlich kann an dieser Stelle bereits festgestellt werden, dass auch hier ein entscheidender Unterschied zwischen der Mythosentwicklung Elisabeths und der Ludwigs II. besteht. So weist der Sisi-Mythos zwei Mythenrezeptionswellen auf, wenn das allseits bekannte und beliebte Märchenkaiserin-Image in den 1970er Jahren im Zuge der Zweiten Frauenbewegung zu dem einer selbstbewussten Feministin umgedeutet wird. Daraus generieren sich wiederum mehr Mytheme als diejenigen, die Ludwig II. in seinem Mythos verortet, der bislang keinen Bruch innerhalb der Mythenrezeption vorweisen kann. Eine weniger starke Imageveränderung im Vergleich zu Elisabeth ist die Folge, schließlich kann sein Charakter nicht so radikal umgedeutet werden. Damit er jedoch weiterhin aktuell im Gedächtnis verhaftet bleibt, greift man in den Medien vielmehr zu einer subjektiveren Annäherung, die im 21. Jahrhundert auch bei Sisi zu beobachten ist und sich fortan auf den psychologischen Aspekt der mythischen Figur konzentriert. Diese grundsätzliche Feststellung wirft die Frage auf, wie Ludwig und Sisi es schaffen, ihren Mythen eine immer wieder neue Ausrichtung zu geben. Dies geschieht vor allem durch die Verbindung von Paradoxon – widersprüchliche Eigenschaften, wie beispielsweise Außenseitertum/Beliebtheit, Erfolg/Scheitern oder Natur/Künstlichkeit, vereinen sich in den beiden Mythen unter einem Dach und können so je nach Bedarf des Zeitgeists der Medienentstehungszeit abgerufen werden. Nur so kann sich beispielsweise das Image der Märchenprinzessin neben dem der desillusionierten Feministin im Sisi-Mythos etablieren, nur so kann Ludwigs homosexuelle, naturverbundene Seite neben der, alles Künstliche liebenden Seite existieren. Indem Ludwig und Sisi in sich einander ausschließende Eigenschaften vereinen,

bieten sie so für viele unterschiedliche Menschen Identifikationspotential an. Nur so gelingt die Anpassungsfähigkeit der Mythen.

Vor allem Elisabeth weist eine breit gefächerte Auswahl an Mythemen auf, die mit ihrer Fähigkeit zu Neukombination und Austausch den Mythos Sisi zukunftsfähig machen. Ihre Vieldeutigkeit ist schließlich schon in der Vielzahl der existierenden Spitznamen erkennbar: als Sisi, Lisl, Sissi und Elisabeth zieht sie die Menschen in ihren Bann. Im Lauf der Jahre wurden so Mytheme wie Märchenkaiserin und freiheitsliebende Feministin, Mutter und Karrierefrau, überzeugte Pazifistin und erfolgreiche Politikerin, mächtige Kaiserin und sensible Landesmutter, ungebändigtes Naturkind und elegante Ballkönigin, Melancholikerin und Femme fatale, gottesfürchtige Demut und selbstbewusste Schicksalslenkung in ihrer Person kultiviert. Viele dieser Mytheme waren bereits in den frühen Jahren der Mythisierung vorhanden, wie zum Beispiel das Bild der Melancholikerin ebenso wie das der Märchenkaiserin. Der Grundstein zur späteren mythischen Vielfalt wurde daher bereits kurz nach ihrem Tod mit der Veröffentlichung zahlreicher Loblieder und Trauergedichte gelegt. Erst in den 1970er Jahren mit dem Aufkommen der Frage nach der Gleichberechtigung von Frauen und Männern erhielt der Mythos Sisi nochmals eine andere Ausrichtung, wenn Sisi infolge des Erstarkens der Zweiten Frauenbewegung zur feministischen Vorreiterin stilisiert wird. Sisi ist neben Märchenkaiserin, weltfremder Melancholikerin und Mater dolorosa nun vor allem eine selbstbewusste und ungebundene Frau, die im 21. Jahrhundert sogar zur kämpferischen Politikerin aufsteigt und Familie und Karriere endlich miteinander vereint. Um eine große Anzahl an Menschen zu erreichen, konzentriert sich der Sisi-Mythos daher besonders auf die Selektion und Neukombination, gelegentlich auch auf das Aufpolieren einiger in die Jahre gekommener Mytheme, wie das der naiven Märchenprinzessin, das der ZDF-Zweiteiler aus dem Jahr 2009 wieder gesellschaftsfähig zu machen versucht. Es lässt sich jedoch ebenfalls feststellen, dass der Sisi-Mythos ohne einige ‚Stamm‘-Mytheme nicht überleben könnte: ausnahmslos alle Filme rücken beispielsweise die Schönheit der Figur ins Zentrum ihrer Darstellung, eine hässliche Sisi scheint undenkbar. Oft wird Elisabeths Schönheit sogar zur Herrschaftsinsignie schlechthin stilisiert, deren Verschwinden den Machtverlust mit

sich bringen würde. Auch die Mytheme der Individualität und der Klugheit sind per se nicht verhandelbar: Sisi ist immer die Idealversion einer Frau und je nach den Bedürfnissen und Sehnsüchten der Entstehungszeit fällt diese mal unabhängiger, mal konservativer aus.

Ludwig II. hingegen bietet ein weniger breit gefächertes Identifikationspotential an, dafür jedoch ein neues Männerbild, das der Krise der Männlichkeit ein geeignetes Gesicht verleiht. Ludwig als sensibler Kunstliebhaber wie verkanntes Genie, pazifistischer König wie gescheiterter Politiker, Märchenkönig wie Geisteskranker und Wagnerförderer wie fanatischer Schlosserbauer verkörpert nun einen Mann, der sich der traditionellen Männerrolle verweigert. Ludwig besitzt im Vergleich zu Sisi eine weniger große Deutungsvielfalt, einige der Gründe wie die geringere Anzahl der Mytheme wurden bereits angesprochen. Dass die Mythemvielfalt im Vergleich zu der Sisis leidet, ist ebenfalls der Tatsache geschuldet, dass Ludwig bereits in einem Alter stirbt, in dem Elisabeth erst beginnt sich zu verschleiern. Somit kann auch die längere Lebenszeit der historischen Elisabeth als Grund für die größere Projektionsfläche ihres Mythos angeführt werden; Ludwig hatte schließlich nicht die Zeit für eine Ergänzung der Eigenschaften, die nach seinem Tod in Mytheme umgewandelt werden. Allerdings ist auch seine späte gesellschaftliche Rehabilitierung schuld daran, dass sich bislang nur eine begrenzte Anzahl an Mythen herausbilden konnte: Ludwig II. rückt schließlich erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts, vor allem erst nach dem Zweiten Weltkrieg ins Zentrum des gesellschaftlichen Interesses. Mit dem Aufkommen der gender und men studies, der Aufwertung der Individualität sowie im 21. Jahrhundert der gesellschaftlichen Rehabilitierung der Homosexuellen mit der Einführung der gleichgeschlechtlichen Ehe wird Ludwig als Gegenbeispiel zum starken Mann salonfähig. Dass dieser Prozess jedoch noch nicht vollständig abgeschlossen ist, zeigt ein Blick auf den bislang jüngsten Ludwig-Film: in Zukunft könnte seine Homosexualität dem Trend der Zeit folgend, nicht nur noch stärker in den Mittelpunkt der Filme rücken, sondern darüber hinaus auch positiv rezipiert werden. Eine stärkere Konzentration auf den psychologischen und privaten Aspekt von Ludwigs Leben ist ebenfalls wahrscheinlich. Deshalb findet im Ludwig-Mythos auch weniger eine Neukombination unterschiedlicher Mytheme

statt, sondern es wird vielmehr Wert auf die unterschiedliche Ausrichtung und Gewichtung einzelner Mytheme gelegt. Wo Ludwig in den 1950ern noch als träumerischer Pazifist inszeniert wurde, wurde er in den 1970ern eher als extravagantes, verkanntes Genie und 2012 als sensibler und hochintelligenter Politiker präsentiert. Außerdem neigt im Fall Ludwigs der Trend zu einer stärkeren Orientierung an historischen Tatsachen, schließlich sind über Ludwigs Leben auch wesentlich mehr Quellen vorhanden als über das Leben der, politisch wie gesellschaftlich zu ihren Lebzeiten doch sehr unbedeutenden österreichischen Kaiserin. Diese historischen Tatsachen wie der rätselhafte Tod im Wasser, die angebliche Geisteskrankheit und sogar die starken Zahnschmerzen sind tief im Allgemeinwissen der Menschen verwurzelt und können nicht mehr so einfach wie bei Sisi, der das Prädikat des Märchenkitsches aufgedrückt wurde, überschrieben werden.

Doch gleichgültig, welche Eigenschaften ihnen gewissermaßen auferlegt und welche sie selbst gerne verkörpert und inszeniert haben, alle Eigenschaften dienen als Grundlagen für die später daraus hervorgehenden Mytheme, die Ludwig und Sisi als Trostfiguren der Moderne etablieren: ihre Trauer, die beide in sich selbst zurückziehen ließ, wodurch den Mythosinszenierungen sowohl ein Schnitt im Aussehen der Figuren als auch ein Wechsel ihrer Persönlichkeit ermöglicht wurden, dient den Filmen als Erklärung für ihre Weltflucht und macht ihrer beider extravaganten Wünsche und Lebensstile für die Nachwelt erklärbar. Die Folge des Rückzugs ist jedes Mal der politische Niedergang, der dem Rückzug aus der Öffentlichkeit auf dem Fuß folgt. Doch durch diese Inszenierung werden sie in den 1950er Jahren erst für die deutsche Bevölkerung interessant, bietet dieses Vorgehen doch Identifikationspotential für die kriegsgeschädigten Nationen Deutschland und Österreich. Die Trauer um nahe Verwandte, wie Elisabeths Schmerz über den Verlust ihres Sohnes Rudolf, und der Schmerz um die gemeinsame Vergangenheit und um den Verlust einer politischen Wunschvorstellung, wie in Ludwigs Fall die Auslöschung der guten Erinnerungen an die eigene Herrschaft und das Zurücksehnen in vergangene Zeiten, können die Deutschen doch nachvollziehen: das Identifikationsangebot durch Sisi und Ludwig II. wird in den 1950er Jahren nur allzu bereitwillig angenommen.

Die Mythementwicklung der beiden mythischen Figuren lässt sich demnach folgendermaßen zusammenfassen: sowohl Sisi als auch Ludwig weisen nicht verhandelbare Mytheme in ihren Mythen auf, die stets abgerufen werden. Dazu gehören in Sisis Fall Schönheit, Klugheit und Individualität, in Ludwigs Fall (jugendliche) Schönheit, Musikförderung und Bausucht in späteren Jahren. Allerdings werden diese Eigenschaften nach wie vor unterschiedlich bewertet. Bei Sisi ist beispielsweise die Vernachlässigung der Repräsentationspflicht stets positiv, weil diese in den 1950er Jahren den Rückzug der Frau ins familiäre Heim und in den 1970er Jahren die Verweigerung des Status quo symbolisiert. Für Ludwig jedoch gestaltet sich der Entzug der repräsentativen Pflichten weniger leicht, es wird schließlich stets suggeriert, dass sein Rückzug aus der Öffentlichkeit den Ausschlag für die spätere Entmachtung gab, weil er so auch seine politischen Aufgaben massiv vernachlässigte.

Um den Mythos Ludwig weiterhin am Leben zu erhalten, macht es daher durchaus Sinn, sich innerhalb der mythischen Inszenierung auf die Privatperson zu konzentrieren und das politische Streben außer Acht zu lassen. Das hat sich schließlich auch in Elisabeths Mythos bereits bewährt, die mit dem Aufkommen der Postmoderne eine zunehmend aufs Private ausgerichtete Fokussierung erfährt. Nun rücken die individuellen Eigenschaften nicht zuletzt infolge der Hinwendung von Herrscherlob hin zum Personenkult ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die es den ZuschauerInnen ermöglichen, sich mit den Privatpersonen Sisi und Ludwig zu identifizieren. Dass eine solche Identifikation möglich wird, verdanken die Mythen vor allem ihrer Fähigkeit, scheinbar widersprüchliche Mytheme in einem Inventar zu vereinen. Nur die Verbindung einander ausschließender Mytheme ermöglicht dieses große Identifikationspotential: erst die paradox scheinenden Mytheme schaffen in der Vereinigung in den mythischen Figuren eine Welt ohne Widersprüche und können so die unterschiedlichsten ZuschauerInnen in ihren Bann ziehen. In diesem Zusammenhang ist es jedoch wichtig, darauf hinzuweisen, dass Sisi letztendlich anpassungsfähiger als Ludwig II. ist, da sie mehr Mytheme in sich vereint, die immer wieder zu Neukombination und Selektion einladen. Somit bietet sie eine größere Projektionsfläche und spricht im Zuge der Vereinnahmung durch die Zweite Frauenbewegung als Feministin alle Frauen an, die im 20. und 21. Jahrhundert Kind und Karriere

unter einen Hut bringen müssen. Dieser größere Wirkungskreis begünstigt einen erfolgreicher Mythos. Ludwig hingegen spricht aufgrund seiner Inszenierung als homosexueller, pazifistischer, sonderlicher und effeminierter König nur eine kleine Nische innerhalb des Männlichkeitsbildes an. Nichtsdestotrotz bieten sowohl Sisi als auch Ludwig in ihrem speziellen Wirkungskreis eine Hilfestellung bei der Bewertung des eigenen Lebens an: durch den Fokus auf die persönlichen Qualitäten des Herrschers und der Herrscherin wird eine Identifizierung und damit das Trostangebot der mythischen Figuren möglich.

An dieser Stelle stellt sich daher die Frage, wie eine solche Identifizierung überhaupt möglich wird? Durch rein mündliches Erzählen werden die Mythen um Sisi und Ludwig II. schließlich nicht verarbeitet und verbreitet. Nach dieser Untersuchung vorzugsweise filmischer Medien kann im Hinblick auf diese beiden mythischen Figuren zweifelsfrei festgestellt werden, dass es vor allem die filmische Verarbeitung der Mythen ist, die Sisi und Ludwig bekannt werden bzw. bleiben lässt. Aber warum bietet sich der Film als Vermittlungsmedium gerade bei diesen Mythen an, deren Figuren als Trost- und Hoffnungsträger den Menschen Hilfestellung bieten? Diese Frage lässt sich beantworten, wenn man einen Blick auf das Können von Filmen wirft: Filme versetzen als Quellen ihrer Entstehungszeit die ZuschauerInnen zurück in eine oft als glorreich oder verehrungswürdig empfundene Vergangenheit. Somit sind sie in der Lage, als Speicher kultureller Erinnerungen eine heile, gemeinsame Vergangenheit heraufzubeschwören, um den Gedanken an eine belastende jüngere Vergangenheit zu verdrängen. Außerdem ermöglichen Filme als Orte kollektiver Sehnsüchte die Flucht aus dem Alltag. So wird es den ZuschauerInnen möglich, sich mit den ProtagonistInnen der Filme durch audiovisuelle Vorführungen eines, im Falle des Mythos ihnen bekannten Lebens zu identifizieren. Diese Figuren erhalten neben dem Aspekt der Identifizierung daher sogleich auch Vorbildfunktion, da sie Handlungen vorleben, die die ZuschauerInnen auf ihr eigenes Handeln übertragen. Sisi und Ludwig II. bieten als Trostangebot in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die perfekte Vorlage für eine solche filmische Verarbeitung. Die Lücken, die sie dank ihrer Selbstinszenierung in ihren Mythen selbst hinterlassen haben, bieten sich für eine künstliche Füllung im Film an und

eignen sich, um in den Filmen den Zeitgeist der Entstehungszeit einfließen zu lassen. Die Feststellung, dass sich die historischen Figuren erst mit der filmischen Verarbeitung zu mythischen Figuren entwickelt haben, scheint daher nicht zu weit hergeholt zu sein. Es hat sich schließlich in der Untersuchung gezeigt, dass sich die verstärkte Ausbreitung der Mythen mit dem nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzenden Filmboom um Sisi und Ludwig II. deckt.

7.2. Vom Herrscherlob zum Personenkult: Die Mythen als Quellen der Inspiration und Identifikation

Daher soll im Folgenden ein kurzer, auf die Ergebnisse der Untersuchung konzentrierter Vergleich des Verlaufs der beiden Mythen erfolgen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielen Menschen Trost und Hilfe gespendet haben. Bei einem Blick auf den Mythenverlauf um Sisi und Ludwig II. lässt sich bereits zu Beginn feststellen, dass beide Mythen ähnlich verlaufen und die Filme immer wieder als Quellen der Entstehungszeit vereinnahmt werden. Außerdem kann an der Behauptung festgehalten werden, dass der psychologische Aspekt und die subjektive Annäherung an die Figuren zunehmend in den Mittelpunkt der filmischen Verarbeitung rücken, je moderner die Filme werden. In den 2009 und 2012 erschienenen Filmen nähert sich die Kamera schließlich auf zunehmend aufdringlichere Weise den Privatpersonen Sisi und Ludwig an und versucht, die umhüllende und verschleiernde Schicht des Herrscherlobs zu durchdringen, um stattdessen dem Personenkult zu huldigen.

Um diesen Verlauf besser zu ergründen, muss die Nachskizzierung des Verlaufs der beiden Mythen an den beiden hier untersuchten Filmen der 1950er Jahre ansetzen: So sind sowohl Käutners *LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS* als auch Marischkas *SISSI*-Trilogie beispiellose Quellen ihrer Entstehungszeit, die wie kein Film nach ihnen die Sehnsüchte der ZuschauerInnen widerspiegelte. So stehen die ProtagonistInnen für eine traditionelle Geschlechterordnung ein, die nach den Weltkriegen, währenddessen die Frauen aktiv am Geschäftsleben und Wiederaufbau beteiligt waren, kurzzeitig ins Gegenteil verkehrt wurde. Doch Ludwig und Sisi stehen ebenfalls für einen liberalen Pazifismus, der sich nun – der zermürbenden und schockierenden jüngeren Vergangenheit

zum Trotz – gegen eine militärisch geprägte, unmenschliche Machtausübung durchsetzen muss und will. In beiden Film(reih)en wird für die Politik des jeweiligen Landes eine Humanisierung statt einer Militarisierung gefordert, die die nationalen Wunden der ZuschauerInnen der Gegenwart der 1950er Jahre heilen soll. Das gelingt Ludwig nur teilweise: statt wie in Sissi, wo die Demokratisierung des Kaiserreichs gelingt, scheitert der pazifistische, idealistische Märchenkönig an der Übermacht der Preußen und deren propagierten Militarisierung. Allerdings ist Ludwig II. dem Scheitern zum Trotz alles andere als ein hoffnungsloser Film für die ZuschauerInnen der Gegenwart: Sowohl in der Sissi-Trilogie als auch in LUDWIG II. wird schließlich das Versprechen auf die Kraft einer neuen Generation gegeben, die die Fehler der älteren Generationen und der Vergangenheit wieder beheben kann. Hier wird der Grundstein der Mythisierung durch Negativgewinn gelegt: Die Vernachlässigung der Repräsentationspflicht als Ausdruck des Protests gegen das herrschende, augenscheinlich diktatorische Regime wird nun als etwas Positives aufgefasst und in den Mythos der beiden historischen Figuren als wichtiges Mythem aufgenommen.

Aber auch der Kontrast zwischen Natürlichkeit, die Sisi und Ludwig verkörpern, und preußisch-deutscher und österreichischer Künstlichkeit schreiben in diese Lesart ein. Als naturliebende Herrscher können Sisi und Ludwig ja gar nicht anders, als den Krieg und die Zerstörung, die er für Mensch und Umwelt mit sich bringt, abzulehnen. Dies zeigt sich auch wieder in ihrem Vertrauen auf das eigene Schicksal, in das sie als Inbegriffe zeitgemäßer Gottesfürchtigkeit nicht mittels militärischer Maßnahmen einzugreifen versuchen. Als demokratisierte Monarchen bringen sie ihr Gewissen in die Politik mit ein und inszenieren sich so als vorbildhafte Herrscher, die sich nie nach der Herrschaft gesehnt haben, sondern die ihnen gewissermaßen aufgezwungen wurde. So zeigen Sisi und Ludwig wie der ideale König bzw. die ideale Kaiserin handeln sollte: sie tragen gewissenhaft die Verantwortung für das eigene Volk, vermitteln gütig und erfolgreich zwischen zwei verfeindeten Parteien, hinterfragen überholte Traditionen, nehmen das eigene Schicksal bereitwillig an und ordnen die eigenen Träume und Sehnsüchte dem größeren Wohl unter. Gleichzeitig wirken beide bei aller Perfektion auch noch sympathisch und laden die ZuschauerInnen zur Identifikation ein: dies liegt vor allem an

der trotz aller Gewissenhaftigkeit in gesunden Portionen dosierten Unvernunft, durch die sich Sisi und Ludwig auch als Herrscher auszeichnen. So sind beide im Namen der Liebe offen für Fehltritte: Ludwig, wenn er die Kunst über alle finanziellen Schranken hinweg fördern möchte, Sisi, wenn sie ihre kaiserlichen Pflichten über ihre Mutterliebe stellen soll. So neigen beide im Namen der Liebe zur Unvernunft, was die Sympathien der ZuschauerInnen jedoch nicht nachteilig gefährdet; es sind schließlich diese kleinen Fehler, die aus dem reinen Leinwandgott Ludwig bzw. der reinen Leinwandgöttin Sisi Menschen aus Fleisch und Blut machen.

Trotzdem bleibt die Sakralisierung der Herrscher vor allem in den 1950er Jahren nicht aus: Sisi und Ludwig erwartet als Spitzen einer friedlichen europäischen Utopie schließlich doch die Apotheose und die überzeitliche Inszenierung. Nur so gelingt es ihnen, als Trostfiguren eine bessere Welt zu predigen. Sisi gelingt dies mit ihrem Erfolg als friedliche Vermittlerin, indem sie als privat wie politisch erfolgreiche Märchenkaiserin Vertrauen in die Zukunft vermittelt. Ludwig hingegen erzeugt mit seinem romantischen Sehnen nach Flucht und dem resignierten Rückzug in die Innerlichkeit ebenso Trost in seinem vermeintlichen Scheitern. Beide bewirken eine Verkehrung der Wirklichkeit, die auf die traumatisierten ZuschauerInnen der Wirtschaftswunderjahre eine tröstliche Wirkung hat, die sich nach der guten, alten Zeit und einer kollektiven, nationalen Identität sehnen. Die moralischen Ziele, die die beiden Filme vermitteln möchten, liegen daher klar auf der Hand: mit Sisi und Ludwig II. als Vorbilder sollen nun die Empathie gegenüber den Mitmenschen, die Verteidigung der eigenen Werte und der Aufruf, die Fehler der Vergangenheit nicht zu wiederholen, den Fokus der Politik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darstellen. Die mythischen Figuren werden als Entlastungsfiguren eingesetzt, die einerseits Hoffnung für die Zukunft geben (Sisi) und andererseits die Unmöglichkeit aufzeigen, unter beständigem Druck von außen unschuldig zu bleiben (Ludwig II.). Das Vergessen der schreckensreichen Vergangenheit und ein hoffnungsvoller Ausblick in die Zukunft erreichen beide Filme durch die Skizzierung eines glücksbringenden Wunschbilds nach einem heilen Leben und durch die Skizzierung innerer Zerrissenheit und der romantischen, aber unerfüllten Sehnsucht nach Frieden.

Doch das Image der idealen Herrschaft wird schon bald darauf von einer sehr viel düsteren Darstellung der beiden Staatsoberhäupter verdrängt. In den 1970er Jahren setzt Luchino Visconti den kitschigen Kultbildern zwei desillusionierte, untätige Monarchen entgegen, deren pessimistische Weltsicht in ihrer Kleidung, Mimik und Sprache offenbar wird. Dass sie als bevorzugte Tageszeit oft nachts in Erscheinung treten und düsteres Winterwetter dem hellen Sonnenschein des Alpenpanoramas vorziehen, unterstreicht dieses Bild der desillusionierten Monarchen. Beide haben im Lauf ihres Lebens vor den übermächtigen Politikern kapituliert und suchen nun ihr Heil in der Flucht in Phantasiewelten. Statt sich in der Politik zu engagieren und wie ihre früheren filmischen Alter Egos etwas bewirken zu wollen, entziehen sich Sisi und Ludwig nun der Verantwortung durch eine Trotzhaltung, die ihre Resignation nicht verbergen kann. Zwar sind beide immer noch dem Pazifismus verpflichtet, diese Geisteshaltung eigneten sie sich jedoch nicht aus Gewissensüberzeugung an, sondern aufgrund der Hoffnungslosigkeit und des Desinteresses, mit der sie der machtbesessenen Politik begegnen. Der Preis, den Elisabeth und Ludwig dafür zahlen, ist Einsamkeit, die sie kurzzeitig zu füllen versuchen, indem sie sich einander oder ausgewählten Personen wie Herzogin Sophie in Bayern oder Richard Wagner anzuvertrauen suchen. Letztlich scheitern jedoch sowohl Sisi als auch Ludwig in der Hinwendung zu den Mitmenschen. Sisi ist dabei ihrem Verwandten stets einen Schritt voraus: Nun ist die Frau in ihrer Selbstsicherheit und längeren Erfahrung im Politik- und Machtbetrieb dem unerfahrenen Mann überlegen. Diese Überlegenheit wird in fast jedem Gespräch der beiden deutlich. Stets dominiert Sisi das Geschehen, übernimmt die Führung im Gespräch, im Spaziergang oder im Küssen. Ihr kokettierendes Verhalten ist nun nicht mehr weibliche Verführungskraft getarnt als Dummheit, sondern Machtausdruck. Damit spiegelt der Film den Zeitgeist der 1968er und der feministischen Bemühungen der Entstehungszeit wider; er verdeutlicht die Desillusionierung der ZuschauerInnen, deren Aufbegehren gegen das Patriarchat nur langsam Früchte trägt und zeugt von dem Mut der gegen das System Aufbegehrenden, die sich aber auch gegen Ressentiments behaupten müssen. Trotz der Fokussierung auf Ludwigs Leben und ihre in Relation zur Laufzeit des Films kurzen Auftritte ist Sisi die wahre Heldin des Fünfteilers. Ihr gelingt es im Gegensatz zu

Ludwig II., ihre Individualität beizubehalten und trotzdem soweit wie nötig in der Realität des Machtapparats verankert zu sein. Dabei entlarvt sie sich als Feministin: so stellt sie traditionelle Geschlechterrollen und die von der Gesellschaft erwartete Sittlichkeit der Frau infrage, steht für die (sexuelle) Selbstbestimmung und Selbstbehauptung der Frau ein und bleibt doch als Realistin im starren Patriarchat des ausgehenden 19. Jahrhunderts gefangen. Ludwig wiederum wird ihr als Illusionist gegenübergestellt, der als Mann und König zwar die Macht hätte, etwas zu erreichen, aber an seinen unerfüllbaren Träumen scheitert. Das ungenutzte Potential beider Figuren entpuppt sich damit als verschwendet.

Viscontis Film ist damit ein Plädoyer für alternative Lebensformen, der Homosexualität, Feminismus, ungewöhnliche Lebensgewohnheiten und Interessen propagiert und für mehr Toleranz gegenüber AußenseiterInnen der Gesellschaft aufruft, selbst wenn diese an der Spitze derselben stehen. Die fatalen Folgen, die eine solche Ablehnung der alternativen Lebensformen hat, sehen die ZuschauerInnen schließlich am Verlauf der Geschichte: dass Elisabeths und Ludwigs Ausschluss aus der Politik nichts Gutes für die Zukunft Europa bereithielt, wird an der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts deutlich. Stattdessen stürzen sich beide in eine geistige und körperliche Weltflucht, die – wie Visconti andeutet – eine der Ursachen für die Verbreitung des militanten Nationalismus war, der sich schließlich erst in der Abwesenheit eines starken, durchsetzungsfähigen Königs effektiv ausbreiten konnte. Die Moral, die der Film hier vermitteln will, ist trotz der unterschiedlichen Mittel, die die Filme wählen, der der Kitsch-Filme der 1950er Jahre nicht unähnlich: auch ein passiver Zuschauer oder eine passive Zuschauerin kann ein Wegbereiter des Bösen sein. Politisches Engagement gegen falsche Werte ist nach wie vor notwendig, wenn sich die Welt zum Guten verändern soll. Passivität führt stets ins Verderben. Sisi und Ludwig dienen Visconti als die besten Beispiele: Auch, wenn sie ihre Überzeugungen nicht gänzlich verraten haben und diese zum mindesten im Privaten gelebt haben, führt ihr selbst gewählter Weg der Pflichtverweigerung unweigerlich zu einem Verlust ihrer Stimme als Herrscher und schließlich in den Untergang. Auch in privater Hinsicht führt die Unterdrückung der eigenen Überzeugungen zu Verfall. Visconti propagiert das Zulassen der eigenen Sexualität ebenso

wie das Hochhalten der eigenen Werte. Sexualität als natürlicher Teil eines Menschen muss ausgelebt werden, denn dass sexuelle Repression zu Verfall und Tod führen kann, wird an Ludwigs Beispiel nur zu offensichtlich. Der Film von Luchino Visconti wirft als Plädoyer für alternative Lebensformen einen Blick auf die fatalen Folgen eines unnatürlich gelebten Lebens, das letztlich im Scheitern endet. Der Film ruft die ZuschauerInnen zum einen zu Tatkraft auf, indem er sie davor warnt, nicht die Fehler Ludwigs und Elisabeths zu wiederholen, zum anderen gibt er Hoffnung durch die Aussicht auf eine Neuordnung der Gesellschaft, in der Männer und Frauen gleichberechtigt sind und jeder Mensch seine politischen Werte frei vertreten und private Neigungen, wie die sexuelle Orientierung, offen ausleben kann.

Einen wichtigen Schritt in diese, von Visconti bereits in den 1970ern angestrebte Richtung macht die Postmoderne mit ihren zahlreichen Sisi- und Ludwig-Filmen und -medien, deren Leben die Kunstwelt um die Jahrtausendwende als historische Stoffe wieder für sich entdeckt. Für Sisi erfüllt sich sogar das Ziel Viscontis, der sie ja bereits als Hoffnungsträgerin für eine selbstbestimmte Zukunft von Frauen in Szene gesetzt hat. Nun erfährt der Sisi-Mythos in seiner Bekanntheit nochmals eine Steigerung, wenn sie von den FeministInnen wie Alice Schwarzer für deren Ziele vereinnahmt wird, in deren Zeitschrift *Emma* mehrfach von dem historischen Vorbild Elisabeth von Österreich die Rede ist. Doch die Einspannung für feministische Zwecke hat nicht nur ihr Gutes, sondern geht vor allem zu Lasten der Historizität, deren Stellenwert in Bezug auf den Lebensverlauf Elisabeths ja bereits in den früheren Filmen vernachlässigt wurde. Daher versuchen die Filme des 21. Jahrhunderts mit dem Trend zur Subjektivierung, die Wunschvorstellung einer feministischen, selbstbewussten Sisi mit historischen Fakten zu verbinden, um so das historisch korrekte Bild einer Frau zu zeichnen, die auch noch im 21. Jahrhundert die Herzen der Menschen als Märchenkaiserin begeistern kann. Diese subjektiv-psychologische Annäherung findet sich auch in den Filmen über Ludwig II. wider: indem die Figuren in intimen Szenen gezeigt werden, wenn sie halbnackt oder am Boden zerstört sind – wenn sie also zutiefst menschliche Züge zeigen –, wird der Fokus der filmischen Geschichte auf die Annäherung an die private Figur gelegt. Diese Darstel-

lung seelischer Entwicklungen dient zum einen dem besseren Verständnis der ZuschauerInnen für die Motivation und Sehnsüchte der Figuren, zum anderen aber auch der besseren Identifikation mit dem fehlerhaften historischen Vorbild. Im Vergleich zur Inszenierung der 1950er Jahre wird nun die Individualisierung zum eigenen Wohl gefeiert, die die AußenseiterInnen als HeldInnen in den Mittelpunkt stellt. Nun wird statt auf Verständnislosigkeit, mit dem man allen voran Ludwig in der Vergangenheit begegnete, auf Mitgefühl gesetzt, wenn die Krankheiten und Gefühle, unter denen die Figuren leiden, stärker in den Mittelpunkt der Filme rücken. Wichtig ist auch hier, dass erkennbare Auslöser für die melancholischen Gefühle Ludwigs und Sisis und deren Weltflucht zugrunde liegen. In Ludwigs Fall war dies der Verlust der staatlichen Souveränität mit der Gründung des Deutschen Kaiserreichs 1871, in Sisis Fall der Freitod des Sohnes und Kronprinzen Rudolf.

Damit erscheinen beide Figuren als Personifizierungen eines untergehenden Zeitalters, das mit der Ermordung des österreichischen Kronprinzen Franz Ferdinand und seiner Frau endgültig ein Ende findet. Sisi und Ludwig als historische Figuren in Filmen und Musicals in den Blick zu nehmen, korrespondiert auch mit der Vorstellung, ihre Leben als Zeitenwende und als beispielhafte Lebensläufe für die adelige Schicht des 19. Jahrhunderts zu betrachten. In Zuge dessen weisen die Mythen jedoch nicht mehr nur neutrale oder ausschließlich positive Mytheme auf: Sisi und Ludwig wird nun zumindest eine Teilschuld an der eigenen Situation und ihrem Unglück zuteil. Mit der Hinwendung zum Individualismus geht schließlich auch eine Hinwendung zu dem Motto „Jeder ist selbst seines Glückes Schmieds“ einher. Oder anders ausgedrückt: Sisis und Ludwigs Mythen machen im 21. Jahrhundert deutlich, dass jeder Mensch, egal wie arm, reich, gesund, krank, schön oder hässlich er geboren wurde, selbst für sein Leben verantwortlich ist.

In der Postmoderne lassen sich daher vor allem zwei Trends beobachten: bis 2000 etwa ist eine Radikalisierung ausgesuchter Mytheme zu beobachten, was sich im ELISABETH-Musical, das eine Inszenierung Sisis als Feministin und Mater dolorosa fokussiert, oder in Syberbergs LUDWIG II. – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG, in dem Ludwig als glühender Wagnerianer und politikverdrossener Geisteskranker auftritt, be-

obachten lässt. Die historischen Personen werden innerhalb der biographischen Filme als Kunstprodukte angelegt, was sich wiederum in den Mythisierungen niederschlägt. Die mythischen Figuren entfernen sich zunehmend von den historischen Vorbildern. Ein gegensätzlicher Trend lässt sich jedoch in den 2000er und 2010er Jahren feststellen, wenn sich die RegisseurInnen nun auf die historischen Fakten und gleichzeitig auf ältere Interpretationen rückbesinnen und so das Bild der mythischen Figuren zu entmystifizieren versuchen. Denn zum einen wird versucht, sich den Ursprüngen der Mythen wieder anzunähern und beispielsweise das Image der Märchenkaiserin wiederzubeleben, zum anderen wird versucht, durch das Einblenden historischer Jahreszahlen und das Drehen an Originalschauplätzen historische Faktizität zu gewinnen. Gleichzeitig wird vor allem in Ludwigs Fall ein offener Umgang mit seiner Homosexualität und Geisteskrankheit versucht, der leider nur teilweise gelingt: Trotz der Anerkennung der gleichgeschlechtlichen Ehe in der Gegenwart wird das offene Zeigen der Gefühle in der Öffentlichkeit im Rahmen der gesellschaftlichen Norm zumindest für Männer immer noch nicht gerne gesehen. Das stete Zusteuern der postmodernen Medien auf Gleichberechtigung und die stärkere Durchsetzung von AußenseiterInnen innerhalb der Gesellschaft macht sich innerhalb der Mythen demnach durchaus bemerkbar, doch nur mit mäßigem Erfolg. Sisi und Ludwig fordern in der Postmoderne stärker denn je die Gleichberechtigung und nähern sich ihr auch stark an, doch erreicht haben sie sie noch nicht. Dieser Aufgabe muss sich die nächste Generation an Ludwig- und Sisi-Filmen stellen. Die stärkere Bindung an die historische Wahrheit und eine subjektivpsychologische Annäherung für ein besseres Verständnis der Figuren gelingt jedoch, auch wenn eine Überschreibung vorhergegangener Filme nicht erreicht wird. Sisi und Ludwig bleiben vielschichtig, differenziert und geheimnisvoll wie eh und je und liefern dadurch das Identifikationspotential, das im Lauf der Zeit so viele Fans generierte – wahrhaft ergründen wird man die mythischen Figuren dennoch nie.

8. „Sissi [and Ludwig II.] sells.“⁴⁹⁸ Die Mythen auf dem Weg in eine neue Zeit

In der politisch aufreibenden, langen zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist es sowohl dem Mythos Sisi als auch dem Mythos Ludwig II. gelungen, konstant im kollektiven Bewusstsein verwurzelt zu bleiben und sich darüber hinaus auch noch gut zu verkaufen. Der von Joseph Rohrer geprägte Satz „Sissi sells“ bringt dieses Phänomen der zunehmenden Sensationalisierung und Kommerzialisierung stellvertretend für beide Mythen auf den Punkt.⁴⁹⁹ Schließlich schlagen nicht zuletzt die Wittelsbacher selbst aus den berühmten Vorfahren Profit, indem Prinz Luitpold von Bayern beispielsweise in den 1970er Jahren die König Ludwig Schlossbrauerei Kaltenberg modernisierte und mithilfe des beliebten König-Ludwig-Images neu vermarktete. Aber erst vor dem Hintergrund der jüngeren, medialen Repräsentationen wird der überschwängliche Hype um die beiden Wittelsbacher verständlich. Ihr Leben wird mit Publikationen, Bildkatalogen, Reiseangeboten, Ausstellungen und Singspielen medialisiert, sodass die historischen Figuren ein Jahrhundert nach ihrem Tod populärer denn je zu sein scheinen.⁵⁰⁰ Die Imageverbesserung der Kaiserin und des Königs lohnt sich dabei zweifelsohne für den österreichischen und bayerischen Staat.⁵⁰¹ Im Update des Mythos an eine neue Zeit geht die Vermarktungsstrategie Österreichs voll auf, wenn es beispielsweise um

⁴⁹⁸ Rohrer: Sissi in Meran, S. 10.

⁴⁹⁹ Vgl. Maikler: Literarischer Mythos, S. 15.

⁵⁰⁰ Auch 2019 ist das Interesse an Elisabeth und Ludwig II. in den Museen des deutschsprachigen Raums nach wie vor hoch: so beleuchtete anlässlich des 150-jährigen Jubiläums der TU München die Ausstellung „Königsschlösser und Fabriken. Ludwig II. und die Architektur“ in der Pinakothek der Moderne das Architekturgeschehen im Königreich Bayern zur Zeit Ludwigs II, vgl. Pinakothek der Moderne: Königsschlösser und Fabriken. Ludwig II. und die Architektur. In: <https://www.pinakothek.de/ausstellungen/koenigsschloesser-und-fabriken-ludwig-ii-und-die-architektur> (aufgerufen am 04.11.2019). Auch zu Kaiserin Elisabeth ist eine internationale Wanderausstellung in Planung, die ihre Pforten auf Schloss Hof in Niederösterreich erstmals am 21.03.2020 für Besucher öffnet, vgl. Schloss Schönbrunn: Pressemitteilung – „Sisi“. Eine Ausstellung geht auf Reisen. In: <https://www.schoenbrunn.at/presse/aktuelle-aussendungen/> (aufgerufen am 04.11.2019).

⁵⁰¹ Beide Personen sind schließlich Wirtschaftsfaktoren erster Ordnung im Devotionalienhandel sowie für die Tourismus- und Medienproduktion. Vgl. Rumschöttel: Ludwig II. von Bayern, S. 114.

die Anziehung neuer Tourismusströme geht.⁵⁰² „Elisabeth as a royal celebrity“⁵⁰³ soll Österreich ein populäres Image verleihen und die Verbindungen zur unangenehmen jüngeren Vergangenheit kappen.⁵⁰⁴ Auch der Freistaat Bayern setzt vollstes Vertrauen in die nach wie vor hohe Anziehungskraft des ‚Kinis‘: laut Aussage der Bayerischen Schlösserverwaltung wurden die Schlösser Ludwigs II. seit der Öffnung der Schlösser für die Öffentlichkeit am 1. August 1886, sechs Wochen nach seinem Tod, bereits von mehr als 50 Millionen Menschen besucht.⁵⁰⁵

Die Arbeit zu den modernen Mythen hat aufgezeigt, dass Elisabeth und Ludwig II. vor allem als Aushängeschilder eines untergegangenen Zeitalters faszinieren und große Aufmerksamkeit generieren. Indem sie mithilfe der unterschiedlichen Rollen, die beide innerhalb ihrer Mythen ausfüllen, zahlreiche Identifikationsangebote liefern, werden sie für die Menschen nachfolgender Zeiten zu Sinnbildern einer Vergangenheit, in der zwar nicht alles besser war, die aber die Missstände der Gegenwart aufzeigt und den rechten Weg in die Zukunft weist. So stehen sie als Rebellen á la noblesse für den Widerstand gegen herrschende, überholte Verhältnisse ein und machen den Menschen des 20. Jahrhunderts Mut für die Anklage von Missständen. Als BotschafterInnen des Andersseins und -werdens stehen sie wiederum zum einen für die Akzeptanz von Andersartigkeit und vermitteln Toleranz. Zum anderen geben sie Hoffnung, indem sie die eigenen Lebensumstände selbst unter nicht-idealen Bedingungen zum Positiven verändern. Als Vermittlerfiguren sprechen sie so auch kleinere Gruppen innerhalb der Gesellschaft an und vereinen unterschiedlichste AnhängerInnen unter einem Dach. Es zeigt sich: Faszination verbindet – auch heute noch. Trost spenden sie dagegen als lädierte Persönlichkeiten, die trotz Widrigkeiten vor Fehlern und Niederlagen nicht kapitulieren, sondern das Beste aus der eigenen Lage zu machen versuchen. Zu guter Letzt verkörpern Sisi und Ludwig in ihren My-

⁵⁰² Vgl. Lisa Fischer: Schattenwürfe in die Zukunft. Kaiserin Elisabeth und die Frauen ihrer Zeit. Wien u. a. 1998, S. 185.

⁵⁰³ Wauchope: Sissi revisited, S. 170.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd., S. 178.

⁵⁰⁵ Vgl. Bayerische Verwaltung von Schlössern, Seen und Gärten: König Ludwig II. von Bayern. Biographie. In: <http://www.neuschwanstein.de/deutsch/ludwig/biograph.htm> (aufgerufen am 03.05.2019).

then aber auch die Sehnsucht nach dem Märchenkönigreich mit den idealen HerrscherInnen an der Spitze: Die Erinnerung an die Erfüllung von Träumen und der eigene Wunsch nach einer tiefgreifenden Lebensverbesserung bleibt in den Köpfen der Menschen bestehen und ist so unzerstörbar mit dem Image der mythischen Figuren als Märchenkaiserin und -könig verbunden. Aus diesem Grund funktioniert beispielsweise die Rolle der guten Landesmutter bzw. des guten Landesvaters auch vor dem Hintergrund demokratischer Gesellschaften: Entscheidend für den Erfolg der Vermittlung zwischen ‚oben‘ und ‚unten‘ ist schließlich dieses Konzept der Verbürgerlichung der mythischen Figuren, die gerade mit ihren ‚unkaiserlichen‘ und ‚unköniglichen‘ bzw. menschlichen Eigenschaften die Herzen der RezipientInnen gewinnen.⁵⁰⁶ Darüber hinaus bringen Sisi und Ludwig II. den ZuschauerInnen unterschiedlichster Generationen gleich in welchem Jahrzehnt immer wieder Ablenkung von den zeitgenössischen politischen Schwierigkeiten oder privaten Problemen: beide Mythen können daher auch als Lösungswege aus kontextuellen Schwierigkeiten gesehen werden, da der Blick von der als immer irritierender erscheinenden Komplexität der Gegenwart auf die mythischen Figuren gelenkt wird.⁵⁰⁷

Auf diese Weise vereinen Sisi und Ludwig II. in ihren Mythen unterschiedliche Funktionen unter einem Dach und werden durch die folgenden vier Aspekte zu Vorbildern für nachfolgende Generationen: Als Leitfiguren der Grenzüberschreitung dienen sie als Vermittlerfiguren zwischen zwei Extremen, repräsentieren AußenseiterInnen und ermutigen diese zur Durchsetzung einer alternativen Lebensform. Als zeitlose Symbole der Unsterblichkeit und Entlastungsfiguren werden sie zu mythischen Alternativen zu fehlenden oder missbrauchten Nationalmythen. Als Trostfiguren und HoffnungsträgerIn haben sie Vorbildcharakter, liefern Identifikationsangebote und bieten Hilfestellung bei der Bewertung des eigenen Lebens. Und zu guter Letzt werden beide Mythen als Personifizierungen eines untergegangenen Zeitalters zu beispielhaften Verläufen des 19. Jahrhunderts stilisiert: Sisi und Ludwig stehen nun als Symbole der Zeitenwende für einen Aufbruch in eine neue Zeit.

⁵⁰⁶ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 196.

⁵⁰⁷ Vgl. Wülfing: Mythen und Legenden, S. 160.

Damit sich Sisi und Ludwig II. zu solchen Symbolen entwickeln können, ist es zwingend notwendig, dass sich ihre Mythen flexibel an die Entstehungszeit der Trägermedien anpassen. Nur so können sich die Mythen im kulturellen Gedächtnis der Gesellschaft verankern. Dieser Beweis von Wandlungsfähigkeit ist jedoch ebenso unerlässlich, wenn es um die Umdeutung der Mythen je nach gewünschter Funktionalität geht. Dabei ist die Mythosentwicklung einem steten Prozess der Imagination unterworfen, in Zuge dessen sich Historie und Fiktion vermischen. Diese Schichtung hat den Vorteil, dass grundlegende Strukturen vorhanden bleiben, die inhaltlichen Füllungen oder Funktionalisierungen der medialen Repräsentationen jedoch dem Entstehungszeitraum angepasst werden.⁵⁰⁸ Beide Mythen werden mit der Zeit schließlich so erfolgreich, dass ihre Mytheminventare zum Zweck der Sinn- und Orientierungsstiftung erweitert und ergänzt werden, um den ZuschauerInnen ein grundlegendes Verständnis für die Vergangenheit nahe zu bringen und sie zu ermutigen, die eigenen kulturellen Wurzeln abseits der jüngeren, belastenden Vergangenheit kennenzulernen. Eine besondere Beeinflussung der beiden Mythen kommt dabei zweifelsfrei dem Trägermedium des Films zu, wie sich in der vorausgegangenen Untersuchung deutlich gezeigt hat: Bilder formen schließlich mehr noch als mündliche Erzählungen oder Romane die Vergangenheitswahrnehmung. Sie geben darüber hinaus Auskunft über das kulturelle und politische Selbstbild einer Gesellschaft und fungieren so als Quellen ihrer Entstehungszeit.

Beiden Mythen ist es demnach gelungen, ihre ProtagonistInnen als mythische Phantasiefiguren im kulturellen Gedächtnis zu etablieren. Umso spannender ist nun die Frage nach der weiteren Entwicklung der Figuren. Denkbar ist nach einer eingehenden Betrachtung der jüngeren Entwicklung, dass der Prozess der Imagination weitergesponnen wird und sich beide Figuren stärkeren Extremen zuwenden, um eine Nische zu finden, in der sie als mythische Figuren dauerhaft Platz nehmen können. Die Mythosentwicklung Ludwigs II. beispielsweise deutet auf eine zunehmende Rehabilitierung hin, die Ludwig II. eine stärkere gesellschaftliche Anerkennung einbringen will. Es wäre denkbar, dass er sich innerhalb seines Mythos nun als König und Politiker mit einem verantwortungsbewussteren Regierungsstil etabliert, der auf mehr Gegenliebe

⁵⁰⁸ Vgl. Karczmarzyk: Mediale Repräsentationen, S. 196.

im Volk stößt. Die beratenden Minister würden dann stärker als Antagonisten dargestellt werden. Als Mensch könnte sich Ludwig II. insofern rehabilitieren, indem man seine Geisteskrankheit tiefgreifender erklärt und verständlicher macht. Im Gegensatz zum früheren Glauben, dass Geisteskrankheiten etwas Furchtbares und Unheilbares sind, müsste vor allem in Anbetracht der heutigen Zeit, in der das Krankheitsbild der seelischen Erschöpfung oder Burnout weit in der Gesellschaft verbreitet ist, die Auffassung betont werden, dass Ludwigs Geisteskrankheit nichts Bedrohliches mehr an sich hat. Als Künstler könnte Ludwig insofern rehabilitiert werden, indem seine Schlossbauten und Installationen Anerkennung in Kunstkreisen finden. Zu guter Letzt steht auch eine Rehabilitierung als Liebender aus, die Ludwig ein offenes Ausleben seiner homosexuellen Neigungen ermöglichen und eine gesellschaftliche Akzeptanz seiner Homosexualität mit sich bringen würde. Im Zuge dessen wäre auch eine Vereinnahmung Ludwigs II. durch die LGBTQ-Bewegung vorstellbar. Angesichts der 2017 in Deutschland legalisierten ‚Ehe für Alle‘ ist diese Rehabilitierung darüber hinaus wohl die überfälligste. Diese Entwicklungen hätten bezüglich der mythischen Figur zur Folge, dass Ludwig nun keine gebrochene Figur mehr wäre, sondern selbstbewusster in Bezug auf die eigenen Vorstellungen und Wünsche. Er nimmt sich nun, was er benötigt, weil es seiner Natur entspricht. Ludwigs Rehabilitierung als König, Mensch, Künstler und Liebender wäre ein Plädoyer für die zunehmende Individualisierung einer Gesellschaft, in der die Freiheit der Wahl zum höchsten Gut erklärt und Sinnsuche zur Privatsache wird.

Bei Elisabeth, deren Mythos insgesamt betrachtet schon eine größere Entwicklung durchlaufen hat als der Ludwigs II., lässt sich keine so gravierende Veränderung des Mythos vorhersehen. Sie wird sich eher in Richtung einer stärkeren Emanzipation weiterentwickeln oder das Image der Märchenkaiserin betonen. Darüber hinaus ist es ja gerade dieser Bruch, der die Verarbeitung des Sisi-Mythos in der modernen und post-modernen Zeit ermöglicht und diesen vor dem Aussterben bewahrt, entwickelt sich aus dieser Verweigerung heraus schließlich ein rebellischer Selbstdarstellungsstil, der gerade in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gut bei den (jüngeren) RezipientInnen ankommt. Es zeigt sich, dass sich diese Entwicklung in Zukunft weiter fortsetzt. Die beiden Extreme,

die ihr Mythos im Lauf der Zeit ausgebildet hat, entfernen sich noch weiter voneinander und jede Sisi-Repräsentation schreibt entweder in die der selbstbewussten Feministin oder die der strahlenden Märchenkaiserin ein. So könnte die mythische Figur Sisi die geforderte Gleichberechtigung in das Zentrum ihres Wirkens stellen, Franz Joseph als Politikerin sogar noch überflügeln und somit den Vorbildcharakter für die emanzipierten Frauen von heute weiter ausbauen. Daher ist eine Verstärkung des Auseinanderdriftens ihrer beiden Lebenshälften, was in den vergangenen Jahrzehnten ja bereits beobachtet werden konnte, wahrscheinlich. Das bedeutet für den Mythos, dass die mythische Figur eine stärkere Subjektivierung zugunsten einer tieferen Identifizierung anstrebt, die die AnhängerInnen dazu inspirieren soll, wie Sisi ihr Leben nach den eigenen Vorstellungen zu leben. Auch hier scheint der zunehmende Individualkult die treibende Kraft hinter der Veränderung des Mythos zu sein – mit der Wohlstandssteigerung, Verkürzung der Arbeitszeit sowie Steigerung des Bildungsniveaus geht auch eine Veränderung der mythischen Figuren einher, die der Trend der Sinnsuche in den kommenden Jahren noch lange nicht beenden wird.⁵⁰⁹

Diese Gegenüberstellung der wichtigsten Ergebnisse und möglichen Entwicklungen für die beiden mythischen Figuren lässt allerdings auch klar erkennen, wo diese Arbeit an ihre Grenzen stößt: das sich Sisi und Ludwig II. an unterschiedlichen Stellen innerhalb ihrer eigenen Mythisierung befinden, macht den Mythenvergleich umso schwieriger, hat Sisi schließlich Entwicklungen hinter sich gebracht, die für Ludwig noch in der Zukunft liegen. Nichtsdestotrotz birgt der Vergleich der beiden Mythen auch den Vorteil, Ludwigs weitere Mythosentwicklung abzuschätzen, da sich zukünftige Schritte von Ludwigs Mythos bereits skizzieren lassen, weil der Sisi-Mythos dieselben bereits durchlaufen hat. Auch der fast rein filmische Blick auf beide Mythen grenzt die Mythosuntersuchung erheblich ein, da kaum literarische, dramatische, musische oder malerische Mythosinszenierungen in der Arbeit thematisiert werden. Die Arbeit konzentriert sich allerdings vielmehr bewusst auf die Filme, die

⁵⁰⁹ Vgl. Uwe Schimank: Individualisierung der Lebensführung (31.05.2012). In: BPB. Bundeszentrale für politische Bildung. <https://www.bpb.de/politik/grundfragen/deutsches-verhaeltnisse-eine-sozialkunde/137995/individualisierung-der-lebensfuehrung?p=all> (aufgerufen am 01.07.2019).

beide Mythen maßgeblich geprägt haben, mit Ausnahme der auf DVD aufgezeichneten Aufführung des Musicals ELISABETH, das als wichtiger Bestandteil des Sisi-Mythos im Bereich des Musicals schon Kult-Status erlangt hat und den Sisi-Mythos nun bereits seit fast 30 Jahren beeinflusst. Doch anhand der an dieser Stelle thematisierten Grenzen der vorliegenden Arbeit lassen sich gerade die Vorzüge der Untersuchung erkennen: der Beitrag dieser Arbeit zur Mythosforschung ist ein wesentlicher, schließt diese Untersuchung die Lücke der filmischen Mythenforschung seit 1950 zu zwei der wichtigsten und bekanntesten deutschen mythischen Figuren. Mit dieser Arbeit liegt eine umfassende Gegenüberstellung zweier Mythenfiguren vor, die die Länder, denen sie entstammen, international repräsentieren und die zu guter Letzt aufgrund der historisch belegten, verwandtschaftlichen und freundschaftlichen Verbindung auch oft zueinander in Beziehung gesetzt werden. Indem diese Arbeit auf älterer Forschung aufbaut und frühere Ergebnisse miteinander vereint und weiterführt, werden nach wie vor aktuelle Mythen ergründet, die bereits so fest im kulturellen Gedächtnis verwurzelt sind, dass sie heutzutage oft nicht mehr hinterfragt, sondern als selbstverständlich angesehen werden. So konnte ein tragfähiges Fundament aufgebaut werden, das für weiterführende Forschungen zu jüngeren mythischen Gestalten wie Romy Schneider oder Lady Diana Spencer ebenso genutzt werden kann wie zur Erforschung der Auswirkungen weiterer Trägermedien auf beide Mythen. Auch das sich diese Arbeit einer klaren disziplinären Zuordnung verschließt, ist auf Dauer kein Nachteil für die Mythenforschung. Daraus ergeben sich im Gegenteil vielmehr Anschlussmöglichkeiten an die Literatur, Geschichts- und Medienwissenschaft, die zu einer weiterführenden, interdisziplinären Forschung einlädt. Dass sich die angewandte Methode der Mythenforschung bewährt hat, steht hiermit außer Zweifel. Die ergiebige Vorgehensweise hat neue Erkenntnisse zum modernen Mythos zutage gebracht, die speziell für zwei der bekanntesten modernen, mythischen Figuren in Deutschland, Sisi und Ludwig II., noch nicht vorlagen. Darüber hinaus konnte jedoch auch aufgezeigt werden, dass noch weitere Forschung denkbar ist, die auf dieser Arbeit aufbaut. So könnte zum Beispiel die Mythenforschung zur Repräsentation beider Figuren in den neuen Medien wie im Internet oder in sozialen Medien ausgeweitet werden. Die Frage, die daraus resultiert, und die Herausforderung, der sich

zukünftige Regisseure stellen müssen, ist wiederum, wie es den Mythen zukünftig gelingt, den Bogen zwischen Historizität und Zukunftsfähigkeit zu spannen. Schließlich macht eine Weiterentwicklung der Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse die Verhaftung der mythischen Figuren in ihren Wurzeln mit zunehmender zeitlicher Distanz zum Leben der historischen Figuren nicht gerade einfacher. Doch auch eine Einbettung in einen größeren Kontext wäre denkbar. So bietet sich ein Vergleich mit anderen mythischen Figuren wie in Sissi mit Lady Diana Spencer oder Romy Schneider ebenso an wie eine filmische Gegenüberstellung verschiedener Männertypen im selben Untersuchungszeitraum, so zum Beispiel ein Vergleich der mythischen Figuren Ludwig II. mit James Dean und John Wayne, die andere Männerbilder verkörpern als der bayerische Märchenkönig. Auch eine Gesamtbetrachtung des 20. Jahrhunderts als Zeitraum der mythischen Verbreitung und Verarbeitung der Figuren wäre vorstellbar. So könnte man in Bezug auf die Spiegelung des Zeitgeists des gesamten Jahrhunderts restaurative und emanzipative Phasen innerhalb der Gesellschaft anhand der Mythenentwicklung nachskizzieren und am Beispiel von Sissi und Ludwigs Repräsentationen erläutern.

Insgesamt betrachtet lässt sich für beide Mythen eine nach wie vor ereignisreiche Zukunft attestieren, sind die historischen Figuren geradezu prädestiniert, um von Künstlern der modernen (und postmodernen) Zeit wiederentdeckt zu werden. Sissi und Ludwig II. passen besser denn je in diese Zeit der Sinnsuche: das Streben nach Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung erlebt derzeit schließlich wieder einen Aufwärtstrend, was sich bestätigt, wenn man aktuelle Forschungen zu den Generationen Y und Z in den Blick nimmt. Vor allem erstere, die nicht ohne Grund auch ‚Generation Why‘ genannt wird, hat andere Auffassungen von Lebensgestaltung als noch die Eltern- oder Großelterngeneration der Nachkriegsgeneration, Baby Boomer und Generation X. Achtsamkeit, Sinnhaftigkeit des Berufs, der mittlerweile eher Berufung sein soll, und eine hohe Lebensqualität werden mittlerweile stärker geschätzt als viel Geld zu verdienen. Das zeigt sich auch an den Stellenanzeigen und Herausforderungen der Firmen und Personaler, die stärker auf die Bewerber eingehen müssen, um die mittlerweile hochqualifizierten jungen Erwachsenen ins Arbeitsleben zu locken und zu halten: Eine ausgewogene

Work-Life-Balance und flexible Arbeitszeitmodelle sind nur zwei der wichtigsten Ansprüche, die die 16- bis 40-Jährigen heutzutage an den Arbeitgeber stellen und in Zukunft auch noch verstärkt stellen werden. Dieses Empfinden und die Sehnsucht der heutigen jüngeren Arbeitnehmer korrespondiert mit den Wünschen der historischen Figuren Elisabeth und Ludwig II. nach einem höheren Stellenwert des Privatlebens im Vergleich zu den kaiserlich-königlichen Pflichten, denen beide nur zu gerne aus dem Weg gegangen sind. Aus diesem Grund kann man annehmen, dass beide Mythen auch in Zukunft noch das Interesse der jüngeren ZuschauerInnen wecken, schließlich lassen sich die Lebensziele Selbstbestimmung und Flexibilität der Generationen Y und Z auch in Sisi und Ludwigs Lebenszielen wiederfinden: „Nur tun, was ich will. Und wollen, was ich tu“, singt die jugendliche Elisabeth bereits im gleichnamigen Musical 1991 und spricht damit allen zwischen 1980 und 2000 Geborenen aus der Seele. Diese Eigenschaften sprechen daher stark für die Zukunftsfähigkeit der beiden Mythen, denn Sisi und Ludwig als konsequente Durchsetzer ihrer eigenen Wünsche und Lebensträume könnten in ihrer Radikalität auch jüngere Generationen nach wie vor begeistern. Sisi und Ludwigs Streben nach Vergnügen und Selbstverwirklichung abseits der Erfüllung ihrer höfischen Pflichten korrespondiert mit den Wünschen nach Sabbaticals und mehr Freizeit in der Arbeitswelt: „Etwas Sinnvolles tun, flexibel arbeiten und Verantwortung für Projekte haben, das wollte auch die Generation Y, Chef werden eher nicht“⁵¹⁰ beschreibt schließlich auch Sisi und Ludwigs Wunsch nach Wahrnehmung der Rechte und Privilegien bei gleichzeitiger Vernachlässigung der Pflichten. Ein stärkerer Fokus auf das Überschreiten von gesellschaftlichen Grenzen und dem Er kämpfen von Freiheiten könnte daher innerhalb der medialen Repräsentationen beider Mythen zukünftig besonders anziehend wirken. Eine Herausforderung stellt nun für die beiden Mythen die Frage dar, wie diese mythischen Figuren die jüngeren Generationen, die als Digital Natives gelten, erreichen können. Eine jährliche Ausstrahlung der Sissi-Trilogie von Ernst Marischka an den Weihnachtsfeiertagen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen wird zukünftig schließlich kaum mehr reichen,

⁵¹⁰ Sophie Burfeind: Erst das Vergnügen, dann die Arbeit. In: BrandEins (09/2018). <https://www.brandeins.de/magazine/brand-eins-wirtschaftsmagazin/2018/personal/generation-z-erst-das-vergnuegen-dann-die-arbeit> (aufgerufen am 02.07.2019).

um die Jugend abzuholen. So wird es nun notwendig, die mythischen Figuren stärker auf sozialen Netzwerken wie Instagram oder auf Serienportalen wie Netflix zu positionieren und diese so den jüngeren Generationen ins Gedächtnis zu rufen. In diese Richtung könnten sich auch die filmischen Repräsentationen weiterentwickeln: im Zuge des Trends des „Binge Watching“⁵¹¹, des Hochlebens von Serienformaten und in Anbetracht des internationalen Booms gerade historischer Serien wie *THE TUDORS*,⁵¹² *DOWNTOWN ABBEY*⁵¹³ oder *VERSAILLES*,⁵¹⁴ wäre eine serielle Verfilmung von Sisis und Ludwigs Leben gut vorstellbar.⁵¹⁵ Dass sich das Serienformat bei der Inszenierung historisch verankerter Geschichten auch in Deutschland durchsetzt, beweisen spätestens die in den vergangenen Jahren erschienenen, sehr erfolgreichen Serien *BABYLON BERLIN*⁵¹⁶ oder *CHARITÉ*.⁵¹⁷ Essentiell für ein Weiterleben des Mythos wäre nun daher die serielle, mediale Repräsentation Sisis und Ludwigs II., die sich dem Episodencharakter von Serien nicht verschließen dürfen, sondern das Format als Chance annehmen sollten, noch tiefer in das Leben der beiden Figuren einzutauchen. Schließlich hat die Vergangenheit bewiesen, dass es manchmal nur der Öffnung zu neuen Medien hin zu verdanken war, dass die alten Mythen weiterhin im kulturellen Gedächtnis verwurzelt bleiben.

⁵¹¹ Unter Binge-Watching versteht man eine Art Serienmarathon, bei dem der Zuschauer oder die Zuschauerin eine komplette Serie an einem Stück durchschaut bzw. mehrere Folgen der Serie direkt nacheinander anschaut. Vgl. Camares Amonat: Was Binge-Watching mit deinem Gehirn macht. In: Welt (10.01.2018). <https://www.welt.de/kmpkt/article172304020/Serien-Was-Binge-Watching-mit-deinem-Gehirn-macht.html> (aufgerufen am 02.07.2019).

⁵¹² *THE TUDORS* (IR/CA/UK/US 2007–2010; Prod.: Michael Hirst).

⁵¹³ *DOWNTOWN ABBEY* (UK 2010–2015; Idee: Julian Fellowes).

⁵¹⁴ *VERSAILLES* (F/CAN 2015–heute; Buch und Idee: David Wolstencraft und Simon Mirren).

⁵¹⁵ Mögliche Vermutungen über eine serielle Verfilmung des Sisi-Stoffes werden im Herbst 2019 auch in der Presse laut. Vgl. Marek Bang: Nach 62 Jahren: „Sissi“ wird als Serie neu verfilmt. In: Kino (17.10.2019). <https://www.kino.de/film/sissi-1955/news/nach-62-jahren-sissi-wird-als-serie-neu-verfilmt/> (aufgerufen am 18.10.2019).

⁵¹⁶ *BABYLON BERLIN* (D 2017–heute; R: Tom Tykwer u. a.).

⁵¹⁷ *CHARITÉ* (D 2017–heute; R: Sönke Wortmann und Anno Saul).

9. Bibliographie

9.1. Filmographie

- BABYLON BERLIN (D 2017–heute; R: Tom Tykwer u. a.).
CHARITÉ (D 2017–heute; R: Sönke Wortmann und Anno Saul).
DAS SCHICKSAL DERER VON HABSBURG (D 1928, R: Rolf Raffé).
DOWNTOWN ABBEY (UK 2010–2015; Idee: Julian Fellowes).
ELISABETH (1991, R: Michael Kunze u. Sylvester Levay).
ELISABETH VON ÖSTERREICH (D 1931, R: Adolf Trotz).
KAISERIN ELISABETH VON ÖSTERREICH (D 1921, R: Rolf Raffé).
KÖNIGSWALZER (BRD 1955, R: Viktor Tourjanski).
KRONPRINZ RUDOLFS LETZTE LIEBE (A 1956, R: Rudolf Jugert).
LEIBFIAKER BRATFISCH, auch bekannt unter den Titeln DAS GEHEIMNIS
VON MAYERLING und DIE TRAGÖDIE EINES PRINZEN (D 1925, R:
Hans Otto Löwenstein).
LUDWIG II. (A, D 2012; R: Peter Sehr und Marie Noëlle).
LUDWIG II. (BRD, F, I 1972, R: Luchino Visconti).
LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS (BRD 1955, R: Helmut
Käutner).
LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG (BRD 1972; R:
Hans-Jürgen Syberberg).
LUDWIG 1881. DIE REISE DES BAYERISCHEN MÄRCHENKÖNIGS LUDWIG II.
AN DEN VIERWALDSTÄTTERSEE (CH, D 1993; R: Donatello und
Fosco Dubini).
MAYERLING (F 1936, R: Anatole Litvak).
MAYERLING (D 1919, R: Rolf Randolph).
SISI (A, D, I 2009, R: Xaver Schwarzenberger).
SISSI (BRD 1955, R: Ernst Marischka).
SISSI – DIE JUNGE KAISERIN (BRD 1956, R: Ernst Marischka).
SISSI – SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN (BRD 1957, R: Ernst Marischka).
THE TUDORS (IR/CA/UK/US 2007–2010; Prod.: Michael Hirst).
VERSAILLES (F/CAN 2015–heute; Buch und Idee: David Wolstencraft und
Simon Mirren).

9.2 Sekundärliteratur und Internetquellen

- AMONAT, Camares: Was Binge-Watching mit deinem Gehirn macht. In: Welt (10.01.2018). <https://www.welt.de/kmpkt/article172304020/Serien-Was-Binge-Watching-mit-deinem-Gehirn-macht.html> (aufgerufen am 02.07.2019).
- ARNS, Alfons Maria: „Der Traum von einem König.“. Der deutsche Stummfilm und König Ludwig II. In: Booklet zur DVD: Rolf Raffé, Wilhelm Dieterle, Christian Rischert: Ludwig II. König von Bayern. D 2009, S. 3–12.
- DERS.: „Filmkönig“ Ludwig II. Verfilmungen. In: Haus der Bayerischen Geschichte (Hg.): Mythos Ludwig II. http://www.hdbg.de/ludwig/ludwigii_lehrerinfos-003.php (aufgerufen am 09.07.2019), S. 14–15.
- ASCHEID, Antje: Warum Sissi? Das Mädchen und das Märchen als politischer Mythos. In: Harro Segeberg (Hg.): Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950–1962). München 2009 (Harro Segeberg (Hg.): Mediengeschichte des Films; Bd. 6), S. 177–198.
- ASSMANN, Aleida u. Jan: Art. Mythos. In: Hubert Cancik u. a. (Hg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Bd. 4. Stuttgart 1998, S. 179–200.
- ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 2013.
- BACK-VEGA, Peter: Elisabeth (1992). In: Siegmund Helms, Matthias Kruse u. Reinhard Schneider (Hg.): Lübbes Musical Führer. Die 19 erfolgreichsten Stücke. Bergisch-Gladbach 1998, S. 293–303.
- BAMLER, Sophie: Darum läuft „Sissi“ an Weihnachten 2015 schon wieder nicht im Free-TV. In: Merkur (05.12.2016). <https://www.merkur.de/tv/weihnachten-2015-sissi-darum-laeuft-es-schon-wieder-nicht-im-tv-zr-5848994.html> (aufgerufen am 20.12.2017).
- BANG, Marek: Nach 62 Jahren: „Sissi“ wird als Serie neu verfilmt. In: Kino (17.10.2019). <https://www.kino.de/film/sissi-1955/news/nach-62-jahren-sissi-wird-als-serie-neu-verfilmt/> (aufgerufen am 18.10.2019).
- BARTHES, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt/M. 1996.

- BATHRICK, David: 22 December 1955: Sissi Trilogy Bridges Hapsburg to Hollywood through Hybrid Blend of Film Genres. In: Jennifer M. Kapczynski u. Michael D. Richardson (Hg.): *A New History of German Cinema*. Rochester. New York 2012 (Gerd Gemünden u. Johannes von Moltke (Hg.): *Screen Cultures. German Film and the Visual*), S. 353–358.
- BAUER, Judith, Caroline Sternberg u. Peter Wolf: Der Mythos Ludwig II. In: Peter Wolf (Hg.): *Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit*. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur bayerischen Geschichte und Kultur; Bd. 60), S. 276–277.
- Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen: Pressemitteilung – Schloss Neuschwanstein beliebtestes Reiseziel Deutschlands. In: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (19.08.2014). <https://www.schloesser.bayern.de/deutsch/presse/archiv14/allgemein/top100.htm> (aufgerufen am 07.07.2019).
- Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen: König Ludwig II. von Bayern. Biographie. In: <http://www.neuschwanstein.de/deutsch/ludwig/biograph.htm> (aufgerufen am 03.05.2019).
- BECKER, Siegfried: Die Braut Europas. Zur kulturellen Semantik eines Filmmärchens. In: Ingo Schneider (Hg.): *Europäische Ethnologie und Folklore im internationalen Kontext*. Festschrift für Leander Petzold zum 65. Geburtstag. Frankfurt/M. 1999, S. 513–528.
- BECKERMANN, Ruth: Elisabeth – Sissi – Romy Schneider. Eine Überblendung. In: Ruth Beckermann u. Christa Blümlinger (Hg.): *Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos*. Wien 1996, S. 305–324.
- BENJAMIN, Walter: *Das Passagen-Werk*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1983, Bd. 1.
- BERENDSOHN, Walter: *Grundformen volkstümlichen Erzählerkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Ein stilkritischer Versuch. Wiesbaden 1968.
- BLIERSBACH, Gerhard: „So grün war die Heide...“. Die gar nicht so heile Welt im Nachkriegsfilm. Weinheim, Basel 1989.

- BÖHM, Gottfried von: Ludwig II. König von Bayern. Sein Leben und seine Zeit. Berlin 1924.
- BÖHM-HAIMERL, Sylvia: Schicksalsjahre einer Sisi-Sammlung. In: Süddeutsche Zeitung (04.05.2015). <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/starnberg/possenhofen-schicksalsjahre-einer-sisi-sammlung-1.2463809> (aufgerufen am 01.12.2017).
- BRAUN, Christina von: Die zwei Körper der Königin: Diana – Queen of Media. In: Regina Schuler (Hg.): Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt. Frankfurt/M. 2002, S. 337–347.
- DIES.: Gender Studien. Eine Einführung. Stuttgart 2000.
- DIES.: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln u. a. 2013.
- BREGER, Claudia: Szenarien kopfloser Herrschaft – Performanzen gespenstischer Macht. Königsfiguren in der deutschsprachigen Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts. Freiburg/Br. 2004 (Gerhard Naumann u. Günter Schnitzler (Hg.): Rombach Wissenschaften – Reihe Litterae; Bd. 112).
- BRINCKMANN, Christine: Helmut Berger als Ludwig II. In: Katharina Sykora (Hg.): Ein Bild von einem Mann. Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos. Frankfurt/M. 2004, S. 252–273.
- BRUSATTI, Otto: Von der heiligen Elisabeth zur „Liebesleid-Sissy“. Die Kaiserin in der Musik. In: Susanne Walther (Hg.): Elisabeth von Oesterreich. Einsamkeit, Macht und Freiheit. 99. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 22. März 1986 bis 22. März 1987. Wien 1987, S. 102–104.
- BURFEIND, Sophie: Erst das Vergnügen, dann die Arbeit. In: BrandEins (09/2018). <https://www.brandeins.de/magazine/brand-eins-wirtschaftsmagazin/2018/personal/generation-z-erst-das-vergnuegen-dann-die-arbeit> (aufgerufen am 02.07.2019).
- CHRISTEN, Gabriela: Die Bildnisse der Kaiserin Elisabeth. In: Juliane Vogel: Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur. Mit einem kunstgeschichtlichen Exkurs von Gabriela Christen. Mit 56 Abbildungen. Wien 1992, S. 177–208.
- CORTI, Egon Caesar Conte: Elisabeth. Die seltsame Frau. Wien u. a. 2007.

- DEWITZ, Bodo von: „Ich lege mir ein Album an und sammle nun Photographien.“ Kaiserin Elisabeth von Österreich und die Carte-de-Visite-Photographie. In: Ders. u. a. (Hg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Amsterdam u. a. 1996, S. 94–105.
- DICKINGER, Christian: Die schwarzen Schafe der Wittelsbacher. Zwischen Thronsaal und Irrenhaus. Wien 2003.
- DUDEN: Ikone. In: Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ikone> (aufgerufen am 16.10.2019).
- DUDEN: Kult. In: Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kult> (aufgerufen am 16.10.2019).
- DUDEN: Legende. In: Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Legende> (aufgerufen am 16.10.2019).
- DUDEN: Mythos. In: Duden. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Mythos> (aufgerufen am 07.05.2019).
- ECKER, Gisela: 'Heimat'. Das Elend der unterschlagenen Differenz. In: Dies. (Hg.): Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich? München 1997, S. 7–32.
- EIFERT, Christiane: Frauenbilder nach 1945. Die ideale Frau und ihre Arbeit. In: Ministerium für Gesundheit, Soziales, Frauen und Familie des Landes NRW (Hg.): Frauenbilder. Düsseldorf 2004, S. 23.
- ELISABETH, Kaiserin von Österreich: Das Poetische Tagebuch. Hg. v. Brigitte Hamann. Wien 1984 (Fontes Rerum Austriacarum/1; Bd. 12).
- EMMA: Unterüberschrift zum Themenbereich „Sexualität“. In: EMMA. <https://www.emma.de/thema/themen-107881> (aufgerufen am 25.01.2018).
- ERHART, Walter: Deutschsprachige Männlichkeitsforschung. In: Stefan Horlacher u. a. (Hg.): Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2016, S. 11–25.
- DERS.: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München 2001.
- DERS. und Britta Herrmann: Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart 1997.

- DIES.: Der erforschte Mann. In: Walter Erhart und Britta Herrmann (Hg.): Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit. Stuttgart 1997, S. 3–34.
- FASTNER, Karsten: Ein Lied für alle Fälle. In: Zeit (08.01.2009). <http://www.zeit.de/2009/03/Kaiserhymne/komplettansicht> (aufgerufen am 21.12.2017).
- FELIX, Jürgen: Ironie und Identifikation. Postmoderne im Kino. In: Ders. (Hg.): Die Postmoderne im Kino. Ein Reader. Marburg 2002 (Jürgen Felix u. Norbert Grob (Hg.): Kino-Debatten; Bd. 1), S. 153–179.
- FENSKE, Uta: Mannsbilder. Eine geschlechterhistorische Betrachtung von Hollywoodfilmen (1946-1960). Bielefeld 2008.
- DIES.: Männlichkeiten im Fokus der Geschlechterforschung. Ein Überblick. In: Uta Fenske u. Gregor Schuhen (Hg.): Ambivalente Männlichkeit(en). Maskulinitätsdiskurse aus interdisziplinärer Perspektive. Opladen u. a. 2012, S. 11–26.
- FISCHER, Lisa: Kaiserin Elisabeth und andere Rebellinnen. In: EMMA, Sept/Okt 1998, Nr. 5 (1998), S. 104–109.
- DIES.: Schattenwürfe in die Zukunft. Kaiserin Elisabeth und die Frauen ihrer Zeit. Wien u. a. 1998.
- FISCHER-WESTHAUSER, Ulla u. Gerda Mraz: Elisabeth. Prinzessin in Bayern. Kaiserin von Österreich. Königin von Ungarn. Wunschbilder oder Die Kunst der Retusche. Wien 2008.
- FREUNDIN: Sendetermine. Die schönsten Filme rund um Weihnachten im Free-TV. In: Freundin (17.12.2017). <http://www.freundin.de/lifestyle-filme-weihnachten-sendetermine> (aufgerufen am 21.02.2018).
- FRÖHLICH, Vincent u. Annette Simonis: Einleitung. Mythos und Film. Zu einer produktiven Liaison und ihrem Stellenwert im kulturellen Imaginären. In: Vincent Fröhlich u. Annette Simonis (Hg.): Mythos und Film. Mediale Adaptionen und Wechselwirkung. Heidelberg 2016, S. 1–20.
- FÜLLMANN, Rolf: Klaus Manns vergittertes Fenster. Ludwig II. und die Arbeit am Mythos. In: Bogdan Trocha u. Pawel Walowski (Hg.): Homo mythicus. Mythische Identitätsmuster. Berlin 2013 (Literaturwissenschaft; Bd. 35), S. 73–89.

- GATHMANN, Peter: Elisabeth. Bild und Sein. In: Susanne Walther (Hg.): Elisabeth von Oesterreich. Einsamkeit, Macht und Freiheit. 99. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 22. März 1986 bis 22. März 1987. Wien 1987, S. 13–23.
- GASTEIGER, Nepomuk: Der Konsument. Verbraucherbilder in Werbung, Konsumkritik und Verbraucherschutz 1945–1989. Frankfurt/M. 2010.
- GEPHART, Werner: Die Märchenprinzessin Diana. Eine Heiligenfigur der Mediengesellschaft? In: Miriam Meckel u. a. (Hg.): Medien-Mythos? Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal am Beispiel von Diana Spencer. Mit einem Beitrag von Anne Cooper-Chen. Opladen, Wiesbaden 1999, S. 157–198.
- GERHARD, Ute: Atempause. Feminismus als demokratisches Projekt. Frankfurt/M. 1999.
- GIORDANO, Isabell: Romy Schneider. Film für Film. Unter Mitarbeit von Mathieu Guetta. München 2017.
- GLASER, Hermann: Die 50er Jahre. Deutschland zwischen 1950 und 1960. Hamburg 2005.
- GÖTZE, Clemens: „Ich werde weiterleben, und richtig gut“. Moderne Mythen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Berlin 2011.
- GOZALBEZ CANTÓ, Patricia: Fotografische Inszenierungen von Weiblichkeit. Massenmediale und künstlerische Frauenbilder der 1920er und 1930er Jahre in Deutschland und Spanien. Berlin 2012.
- GRIMM, Jacob u. Wilhelm: Kinder- und Hausmärchen. Bd. 1. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Vergrößerter Nachdruck d. zweibändigen Erstausgabe von 1812 u. 1815 nach dem Handexemplar d. Brüder-Grimm-Museums Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen u. Nachträgen d. Brüder Grimm sowie einem Ergänzungsheft. Transkriptionen u. Kommentare in Verbindung mit Ulrike Marquardt von Heinz Rölleke. Göttingen 1986.
- HAAS, Daniel: TV-Romanze „Sisi“: Fräulein Kaiserin macht Karriere. In: Spiegel (17.12.2009). <http://www.spiegel.de/kultur/tv/tv-romanze-sisi-fraulein-kaiserin-macht-karriere-a-667514.html> (aufgerufen am 25.01.2018).
- HACKE, Peter: Frauengewalt gegen Männergewalt. Die Neue Frauenbewegung und ihr Verhältnis zur Gewalt. In: Feminismus Seminar

- (Hg.): *Feminismus in historischer Perspektive. Eine Reaktualisierung*. Bielefeld 2014, S. 193–220.
- HACKL, Annemarie: *Der Mythos der Elisabeth von Österreich. Das Beispiel der Romy-Schneider-Filme*. In: Marcus Raasch (Hg.): *Adeligkeit, Katholizismus, Mythos. Neue Perspektiven auf die Adels-geschichte der Moderne*. München 2014 (*Elitenwandel in der Moderne*; Bd. 15), S. 336–356.
- HÄFNER, Lisa: *Familiengeheimnisse, Herrenhäuser, Spurensuchen. Populäre metahistorische Frauenromane im Kontext der Ge-schichtskultur der Jahrtausendwende*. Bamberg 2017 (Bartl u. a. (Hg.): *Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien*; Bd. 20).
- HAMANN, Brigitte: *Einführung*. In: Werner Bokelberg (Hg.): *Sisis Schönheitenalbum. Private Photographien aus dem Besitz der Kaiserin Elisabeth von Österreich*. Erläutert und mit einer Einlei-tung von Brigitte Hamann. Dortmund 1980, S. 7–23.
- DIES.: *Elisabeth. Kaiserin wider Willen*. Überarb. Neuausg. München 2008.
- DIES.: *Sissi. Kaiserin Elisabeth von Österreich. Elisabeth, Empress of Austria. L'imperatrice Elisabeth d'Autriche*. Köln 2008.
- DIES.: „Tanzen Nymphen dort den Reigen“. Anmerkungen zum Rollen-bild von Kaiserin Elisabeth. In: Reingard Witzmann u. a. (Hg.): *Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848–1920*. Wien 1984 (*Sonderausstellung Histori-sches Museum Wien*; Bd. 88), S. 94–96.
- DIES.: *Vorwort. Nachleben einer Kunstfigur*. In: Peter Back-Vega (Hg.): *Elisabeth. Programmheft*. Wien 1992.
- HEYDEN-RYNSCH, Verena von der (Hg.): *Elisabeth von Österreich. Ta-gebuchblätter von Constantin Christomanos*. Mit Beiträgen von Ludwig Klages, Maurice Barrès, Paul Morand und E. M. Cioran. Mit zeitgenössischen Abbildungen. Leipzig, Frankfurt/M. 1993.
- HICKETHIER, Knut: *Protestkultur und alternative Lebensformen*. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der sechziger Jahre*. Mün-chen 2003 (Werner Faulstich (Hg.): *Kulturgeschichte des zwan-zigsten Jahrhunderts*), S. 11–30.
- HILMES, Oliver: *Ludwig II. Der unzeitgemäße König*. München 2013.

- HOHENBERGER, Eva: LUDWIG 1881. In: Filmdienst. <https://www.filmdienst.de/film/details/501445/ludwig-1881#kritik> (aufgerufen am 26.08.2019).
- HORLACHER, Stefan u. a. (Hg.): Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2016.
- INSTYLE: Jetzt schon vormerken! Alle Sendetermine von „Sissi“ an Weihnachten auf einem Blick. In: Instyle (19.12.2019). <http://www.instyle.de/lifestyle/sissi-sendetermine-weihnachten-2017> (aufgerufen am 21.02.2018).
- JAHRAUS, Oliver: Stoff, Diskurs, Mythos. Ludwig II. als Inszenierung im Film. Eine analytische Rekonstruktion anlässlich des 150. Geburtstags des bayerischen „Märchenkönigs“. In: Michael Schaudig (Hg.): Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinetographie. Strukturen, Diskurse, Kontexte. München 1996 (Diskurs Film; Bd. 8), S. 329–366.
- JARY, Micaela: Traumfabriken made in Germany. Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945–1960. Berlin 1993.
- KAISERIN Elisabeth – Elisabeth im Film. In: https://www.sissi.de/historisch/elisabeth_film_01.php (aufgerufen am 22.12.2017).
- KALTENSTADLER, Wilhelm: Ludwig II. König der Herzen. Traum – Mythos – Wirklichkeit. Grafenau 2014.
- KANZOG, Klaus: Vom rechten zum linken Mythos. Ein Paradigmenwechsel der Kleist-Rezeption. In: Dirk Grathoff u. Klaus-Michael Bogdal (Hg.): Heinrich Kleist. Studien zu Werk und Wirkung. Opladen 1988, S. 312–328.
- KARCZMARZYK, Nicole: Mediale Repräsentationen der Kaiserin Elisabeth von Österreich. Sissi in Film, Operette und Presse des 20. Jahrhunderts. Paderborn 2017 (Szenen/Schnittstellen; Bd. 2).
- DIES.: Sissi – Sehnsuchtsbilder einer Kaiserin. Die Figur der guten Landesmutter im Historienfilm. In: Oliver Kohns (Hg.): Perspektiven der politischen Ästhetik. Paderborn 2016 (Martin Doll u. Oliver Kohns (Hg.): Texte zur politischen Ästhetik; Bd. 2), S. 93–113.
- KELLERMANN, Katharina: Heroinnen der Technik zwischen 1918 und 1945. Selbstinszenierung – Funktionalisierung – Einschreibung ins deutsche kulturelle Gedächtnis. Bamberg 2017 (Andrea Bartl

- u. a. (Hg.): Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien; Bd. 19).
- KIEFER, Bern: Der Tod der Romantik im Jahr 1955. LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE EINES KÖNIGS. In: Claudia Mehlinger u. René Ruppert (Hg.): Helmut Käutner. München 2008 (Thomas Koebner u. Fabienne Liptay (Hg.): Film-Konzepte 11), S. 67–74.
- DERS.: Luchino Visconti. In: Thomas Koebner (Hg.): Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Mit 109 Abbildungen. Stuttgart 2008, S. 788–795.
- DERS.: Vom Traum-König zum Illusions-Künstler. Das Nachleben Ludwigs II. In: Peter Wolf (Hg.): Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur; Bd. 60), S. 246–256.
- KLIPPEL, Heike: Film. Feministische Theorie und Geschichte. In: Ruth Becker u. a. (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorien, Methoden, Empirie. Wiesbaden 2010 (Geschlecht & Gesellschaft; Bd. 35), S. 744–749.
- KÖNIG Ludwig Schlossbrauerei Kaltenberg. In: <https://www.koenig-ludwig-brauerei.com/unsere-biere-3/> (aufgerufen am 05.08.2019).
- KOLLER, Vanessa Rafaela: Der Sisi-Mythos und die deutsche Gesellschaft der Zwischenkriegszeit. In: Marcus Raasch (Hg.): Adeligkeit, Katholizismus, Mythos. Neue Perspektiven auf die Adelsgeschichte der Moderne. München 2014 (Elitenwandel in der Moderne; Bd. 15), S. 291–335.
- KOPPETSCH, Cornelia u. Sarah Speck: Wenn der Mann kein Ernährer mehr ist. Geschlechterkonflikte in Krisenzeiten. Frankfurt/M. 2015.
- KRACAUER, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. In: Sabine Biebl u. a. (Hg.): Siegfried Kracauer: Werke. Bd. 2.1. Frankfurt/M. 2012.
- KRENN, Günter: Romy Schneider. Die Biographie. Berlin 2008.
- KUHN, Markus: Biopic. In: Ders. (Hg.): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin 2013, S. 213–244.
- LEBE, Julia: „Sissi!“ – „Franz!“. Besinnliche Überlegungen zur Geburt des („neueren“) westdeutschen Kinos. In: Bernd Scheffer (Hg.):

- Medienobservationen (11.02.2019) <https://www.medienobservationen.de/beitraege/kino/> (aufgerufen am 11.07.2019).
- LENSEN, Claudia: Die Sissi-Trilogie 1955, 1956, 1957. In: Rainer Rother (Hg.): *Mythen der Nationen. Völker im Film*. München, Berlin 1998, S. 312–316.
- LENZ, Felix: Ludwig. Viscontis Spätwerk im Kontext deutscher Ludwig-Filme. In: Jörn Glasenapp (Hg.): *Luchino Visconti*. München 2017 (Michaela Krützen u. a. (Hg.): *Film-Konzepte* 48; 10/2017), S. 90–106.
- LEWANDOWSKI, Norbert u. Gregor M. Schmid: *Das Haus Wittelsbach. Die Familie, die Bayern erfand. Geschichte, Traditionen, Schicksale, Skandale*. München 2014.
- LOIBL, Richard: Einführung. In: Peter Wolf (Hg.): *Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit*. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur; Bd. 60), S. 15–25.
- LOWRY, Stephen u. Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Mit 133 Abbildungen. Stuttgart 2000.
- LÜBBERS, Bernhard u. Marcus Spangenberg (Hg.): *Ludwig II. Tod und Memoria*. Regensburg 2011 (Katalog und Schriften der staatlichen Bibliothek Regensburg; Bd. 4).
- MAIKLER, Carolin: *Kaiserin Elisabeth von Österreich. Die Entstehung eines literarischen Mythos 1854–1918*. Würzburg 2011 (Achim Aurnhammer u. a. (Hg.): *Klassische Moderne*, Bd. 17).
- MARRAS, Giorgia: *Sisi. Frau, Rebellin, Kaiserin. Die Comic-Biografie*. München 2019.
- MARSCHALL, Susanne: *Sissis Wandel unter den Deutschen*. In: Thomas Koebner (Hg.): *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München 1997, S. 372–383.
- MAYER, Hans: *Wir sind alle Außenseiter. Die Gesellschaft speit das Individuum aus*. In: *Die Zeit* (27.11.1981). <https://www.zeit.de/1981/49/wir-sind-alle-aussenseiter/komplettansicht>, (aufgerufen am 21.05.2019).

- MAYR, Stefan: König Ludwig-Musical: Wie es diesmal etwas werden soll. In: Süddeutsche Zeitung (26.02.2016). <https://www.sueddeutsche.de/bayern/fuessen-koenig-ludwig-musical-auf-ein-neues-1.2879915> (aufgerufen am 07.07.2019).
- MECKEL, Miriam: Tod auf dem Boulevard. Ethik und Kommerz in der Mediengesellschaft. In: Miriam Meckel u. a. (Hg.): Medien-Mythos? Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal am Beispiel von Diana Spencer. Mit einem Beitrag von Anne Cooper-Chen. Opladen, Wiesbaden 1999, S. 11–52.
- MERANER LAND: Sissi-Weg Meran. In: <https://www.merano-suedtirol.it/de/meran/aktiv-entspannen/spazieren-wandern/spazierwege-und-promenaden/10604776-sissi-weg.html> (aufgerufen am 21.02.2018).
- MOGGE-GROTJAHN, Hildegard: Gender, sex und gender studies. Eine Einführung. Freiburg i. Br. 2004.
- MUSCHTER, Gabriele u. Rüdiger Thomas: Frauen in Deutschland. Eine Geschichte in Bildern, Quellen und Kommentaren. Bonn 2015.
- NAVE-HERZ, Rosemarie: Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland. Bonn 1997.
- NEUMANN, Birgit: Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten. In: Astrid Erll, Marion Gymnich u. Ansgar Nünning (Hg.): Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Trier 2003 (Ansgar u. Vera Nünning (Hg.): ELCH; Bd. 11), S. 49–77.
- PAUL, Gerhard: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung. In: Paul Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen 2006, S. 7–36.
- PFLAUM, Hans-Jürgen: Ludwig II. im Film. In: Booklet zur DVD: Rolf Raffé, Wilhelm Dieterle, Christian Rischert: Ludwig II. König von Bayern. D 2009, S. 1–3.
- PINAKOTHEK DER MODERNE: Königsschlösser und Fabriken. Ludwig II. und die Architektur. In: <https://www.pinakothek.de/ausstellungen/koenigsschloesser-und-fabriken-ludwig-ii-und-die-architektur> (aufgerufen am 04.11.2019).
- PLEMPER, Burkhard: Kaiserin Sisi, Romy Schneider. Vergöttert und verkannt. Biographien des 20. Jahrhunderts. München 2004.

- POPP, Wolfgang: Zwischen Wilde-Prozess und Eulenberg-Affäre. Das Tabu Homosexualität. In: Karin Tebben (Hg.): Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Göttingen 2002, S. 79–102.
- PRINZ, Friedrich: Ludwig II. Ein königliches Doppelleben. Berlin 1993.
- RAUHE, Herrmann: Zur Rezeption und Wirkung internationaler Musicalerfolge. In: Wolfgang Jansen (Hg.): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Die Referate des Symposions vom 28.–30. April 1995 in Berlin. Berlin 1995 (Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst; Bd. 4), S. 89–104.
- REGIO AUGSBURG TOURISMUS GMBH: Die Sisi-Straße. Eine Kulturroute. In: <http://www.sisi-strasse.info/de/> (aufgerufen am 21.02.2018).
- RIEDERER, Günter: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung. In: Paul Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen 2006, S. 96–113.
- RIEGER, Dietmar: Geschichte und Geschichtsmythos. Einige Überlegungen am Beispiel der Jungfrau von Orléans. In: Stephanie Wodińska u. Dietmar Rieger (Hg.): Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform. Berlin 2006 (Astrid Erll u. Ansgar Nünning (Hg.): Medien und kulturelle Erinnerung; Bd. 4), S. 17–30.
- ROHRER, Joseph: Sissi in Meran. Kleine Fluchten einer Kaiserin. Wien, Bozen 2008.
- ROMMEL, Birgit: Aus der „Schwarzen Möwe“ wird „Elisabeth“. Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über Kaiserin Elisabeth von Österreich. Hamburg 2007.
- RUMSCHÖTTEL, Hermann: Ludwig II. von Bayern. München 2011.
- SCHIMANK, Uwe: Individualisierung der Lebensführung. In: BPB. Bundeszentrale für politische Bildung (31.05.2012). <https://www.bpb.de/politik/grundfragen/deutsche-verhaeltnisse-eine-sozialkunde/137995/individualisierung-der-lebensfuehrung?p=all> (aufgerufen am 01.07.2019).
- SCHLOSS SCHÖNBRUNN: Presseinformation – Deutlich mehr Besucher für Schönbrunn und Schlosshof in 2016. In:

- <https://www.schoenbrunn.at/presse/aktuelle-aussendungen/press/deutlich-mehr-besucher-fuer-schoenbrunn-und-schloss-hof-in-2016/action/show/> (aufgerufen am 01.12.2017).
- DASS.: Pressemitteilung – „Sisi“. Eine Ausstellung geht auf Reisen. In: <https://www.schoenbrunn.at/presse/aktuelle-aussendungen/> (aufgerufen am 04.11.2019).
- SCHMID, Susanne Barbara: Der Kini und das Kino. Ludwig II. im Film. In: Marcus Raasch (Hg.): Adeligkeit, Katholizismus, Mythos. Neue Perspektiven auf die Adelsgeschichte der Moderne. München 2014 (Elitenwandel in der Moderne; Bd. 15), S. 357-395.
- SCHMINCKE, Imke: Von der Politisierung des Privatlebens zum neuen Frauenbewusstsein: Körperpolitik und Subjektivierung von Weiblichkeit in der Neuen Frauenbewegung Westdeutschlands. In: Julia Paulus u. a. (Hg.): Zeitgeschichte als Geschlechtergeschichte. Neue Perspektiven auf die Bundespolitik. Frankfurt/M. 2012 (Claudia Opitz-Belakhal u. a. (Hg.): Geschichte und Geschlechter; Bd. 62), S. 297–317.
- SCHÖSSLER, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin 2008.
- SCHRAUT, Sylvia: Sissi. Popular Representations of an Empress. In: Sylvia Paetschek (Hg.): Popular Historiographies in the 19th and 20th Centuries. Cultural Meanings, Social Practices. Oxford, New York 2011 (New German Historical Perspectives; Bd. 4), S. 155–171.
- SCHRECKENBERG, Ernst: Was ist postmodernes Kino? – Versuch einer kurzen Antwort auf eine schwierige Frage. In: David Bordwell u. a. (Hg.): Die Filmgespenster der Postmoderne. Hg. v. Andreas Rost u. Mike Sandbothe. Frankfurt/M. 1998, S. 119–130.
- SCHWARZENBACH, Alexis: Die imaginäre Königin als Heilige und Hure. Wahrnehmungen von Grace Kelly und Romy Schneider. In: Regina Schulte (Hg.): Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt. Unter Mitwirkung von Pernille Arenfeldt, Martin Kohlrausch und Xenia von Tippelskirch. Frankfurt/M. 2002 (Campus Historische Studien; Bd. 31), S. 308–318.
- SEEGHERS, Lu: Romy Schneider. In: Stephanie Wodianka u. Juliane Ebert (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren – Konzepte – Ereignisse. Stuttgart 2014, S. 333–335.

- SEESSLEN, Georg: Sissi – Ein deutsches Orgasmustrauma. In: Hans-Arthur Marsiske (Hg.): Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film. Marburg 1992, S. 64–79.
- SEMMELE CONCERTS: Startseite. In: <http://www.elisabeth-das-musical.com/> (aufgerufen am 20.02.2018).
- SEYDEL, Renate: Ich, Romy. Tagebuch eines Lebens. München 1988.
- SISI MUSEUM: Hofburg Wien. In: <https://www.hofburg-wien.at/ueber-den-standort/sisi-museum/> (aufgerufen am 01.12.2017).
- SONTAG, Susan: The Artist as Exemplary Sufferer. In: David Rieff (Hg.): Susan Sontag: Essays of the 1960s & 70s. New York 2013 (The Library of America series; Bd. 246), S. 44–52.
- SPANGENBERG, Marcus: „Der König ist tot, es lebe der König!“ Ursprünge und Formen der dauerhaften Existenz Ludwigs II. von Bayern. In: Bernhard Lübbers u. Marcus Raasch (Hg.): Ludwig II. Tod und Memoria. Regensburg 2011 (Kataloge und Schriften der Staatlichen Bibliothek Regensburg; Bd. 4), S. 23–38.
- STEIERER, Benedikt: Odysseus’ Heimkehr? Medien und Mythos im Film. Würzburg 2013 (Oliver Jahraus u. Stefan Neuhaus (Hg.): Film – Medium – Diskurs; Bd. 47).
- STEINER, Gertraud: Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946–1966. Wien 1987.
- STEINKE, Anthein: Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart. Trier 2007 (Arbeiten zur anglistischen und amerikanistischen Medienwissenschaft; Bd. 5).
- STERNBERG, Carolin: Ludwig II. und die Portraitfotografie. In: Peter Wolf (Hg.): Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur; Bd. 60), S. 203–209.
- STORCH, Ursula: Wie in einem Spiegel. Kaiserin Elisabeth als Dramengestalt. In: Susanne Walther (Hg.): Elisabeth von Österreich. Einsamkeit, Macht und Freiheit. 99. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 22. März 1986 bis 22. März 1987. Wien 1987, S. 111–117.
- SYKORA, Katharina: „Ich war einmal“. Hans Jürgen Syberbergs Film LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG. In: Katharina Sykora (Hg.): „Ein Bild von einem Mann“. Ludwig II. von

- Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos. Frankfurt/M. 2004, S. 274–288.
- DIES.: Souvenir, Souvenir. Erinnerungspraktiken an Ludwig II. von Bayern. In: Peter Wolf (Hg.): Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur; Bd. 60), S. 227–235.
- DIES.: „Ein Bild von einem Mann“ – Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos. Frankfurt/M. u. a. 2004.
- TAUBER, Christine: Ludwig II. Das phantastische Leben des Königs von Bayern. München 2013.
- TEBBEN, Karin: Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Göttingen 2002.
- DIES.: Männer männlich? Zur Fragilität des „starken“ Geschlechts. In: Karin Tebben (Hg.): Abschied vom Mythos Mann. Kulturelle Konzepte der Moderne. Göttingen 2002, S. 7–22.
- THOLEN, Toni: Männlichkeiten in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung. Bielefeld 2015.
- TÖTEBERG, Michael: Romy Schneider. Reinbek bei Hamburg 2009.
- Unterreiner, Katrin: Sisi. Kaiserin Elisabeth von Österreich. Ein biographisches Portrait. Freiburg/Br. 2010.
- DIES.: Sisi. Mythos und Wahrheit. Wien 2006.
- Vocelka, Michaela u. Karl: Sisi. Leben und Legende einer Kaiserin. München 2014.
- VOGEL, Juliane: Die doppelte Haut. Die Moden der Kaiserinnen im 19. Jahrhundert. In: Regina Schulte (Hg.): Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt. Frankfurt/M. 2002, S. 216–235.
- DIES.: Elisabeth von Österreich. Momente aus dem Leben einer Kunstfigur. Mit einem kunstgeschichtlichen Exkurs von Gabriela Christen. Mit 56 Abbildungen. Wien 1992.
- WALLERSEE-LARISCH, Marie Louise von: Kaiserin Elisabeth und ich. Leipzig 1935.
- DIES.: Meine Vergangenheit – My Past. Berlin 1913.

- WALTHER, Susanne (Hg.): Elisabeth von Oesterreich. Einsamkeit, Macht und Freiheit. 99. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, 22. März 1986 bis 22. März 1987. Wien 1986.
- WARTH, Eva: Das Melodram als Königsweg. Helmut Käutners Film *Ludwig II.* (BRD 1954). In: Katharina Sykora (Hg.): „Ein Bild von einem Mann“. Ludwig II. von Bayern. Konstruktion und Rezeption eines Mythos. Frankfurt/M. 2004, S. 239–251.
- WAUCHOPE, Mary: Sissi revisited. In: Margarete Lamb-Faffelberger (Hg.): Literatur, Film, and the Culture Industry in Contemporary Austria. New York 2002 (Harry Zohn (Hg.): Austrian Culture; Vol. 33), S. 170–184.
- WEIGAND, Katharina: Geschichte im Spielfilm – „Sissi“ zwischen Wissenschaft und Zelluloid. In: Monika Fenn (Hg.): Aus der Werkstatt des Historikers. Didaktik der Geschichte versus Didaktik des Geschichtsunterrichts. München 2008 (Hans-Michael Körner (Hg.): Münchner Kontaktstudium Geschichte; Bd. 11), S. 93–123.
- WILHARM, Irmgard: Bewegte Spuren. Studien zur Zeitgeschichte im Film. Hg. v. Detlef Endeward, Claus Füllberg-Stolberg und Peter Stettner. Hannover 2006.
- WODIANKA, Stephanie: Moderne Mythen. Organisationsformen eines inflationären Phänomens. In: Brigitte Krüger u. Hans-Christian Stillmark (Hg.): Mythos und Kulturtransfer. Neue Figurationen in Literatur, Kunst und Modernen Medien. Bielefeld 2013 (Metabasis; Bd. 14), S. 325–344.
- DIES.: Zur Einleitung: Was ist ein Mythos? – Mögliche Antworten auf eine vielleicht falsch gestellte Frage. In: Stephanie Wodianka u. Dietmar Rieger (Hg.): Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform. Berlin 2006 (Astrid Erll u. Ansgar Nünning (Hg.): Medien und kulturelle Erinnerung; Bd. 4), S. 1–13.
- DIES.: Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifik der Mittelalterkonjunktur. Berlin 2009 (Spectrum Literaturwissenschaft; Bd. 17).

- WOLF, Peter (Hg.): Götterdämmerung. König Ludwig II. und seine Zeit. Schloss Herrenchiemsee, 14. Mai bis 16. Oktober 2011. Darmstadt 2011 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur; Bd. 60).
- DERS.: König Ludwig II. als Zeitgenosse. In: Bernhard Lübbers u. Markus Raasch (Hg.): Ludwig II. Tod und Memoria. Regensburg 2011 (Kataloge und Schriften der Staatlichen Bibliothek Regensburg; Bd. 4), S. 39–50.
- WÜLFING, Wulf: Mythen und Legenden. In: Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen u. Ernst Schulin (Hg.): Geschichtsdiskurs Bd. 3: Die Epoche der Historisierung. Frankfurt/M. 1997 (Geschichtsdiskurs in 5 Bänden; Bd. 3), S. 159–172.
- DERS.: Zur Mythisierung der Frau im jungen Deutschland. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 99 (1980), S. 559–581.
- WUNDERWEIB: „Tatsächlich... Liebe“, „Der kleine Lord“ und „Sissi“ 2017: Die wichtigsten TV-Sendetermine für Weihnachten. In: Wunderweib (19.12.2017). <https://www.wunderweib.de/tatsaechlich-liebe-der-kleine-lord-und-sissi-2017-die-wichtigsten-tv-sendetermine-fuer-weihnachten> (aufgerufen am 21.02.2018).
- ZANDER, Peter: So toll trieben es die alten Habsburger. In: Welt (17.12.2009). <https://www.welt.de/fernsehen/article5558108/So-toll-trieben-es-die-alten-Habsburger.html> (aufgerufen am 25.01.2018).
- ZELLMER, Elisabeth: Töchter der Revolte? Frauenbewegung und Feminismus der 1970er Jahre in München. München 2011 (Institut für Zeitgeschichte (Hg.): Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte; Bd. 85).



Sisi und Ludwig II. sind im deutschsprachigen Raum im vergangenen Jahrhundert zu modernen Mythen geworden. Eine ausschlaggebende Rolle bei der Entwicklung der historischen Personen zu mythischen Figuren spielen vor allem die medialen Verarbeitungen des historischen Stoffs. Filme wie die Sissi-Trilogie oder Viscontis LUDWIG II. sind Klassiker, die regelmäßig im Fernsehen zu sehen sind. In dieser Arbeit werden in den vergangenen Jahrzehnten erschienene Filme über Elisabeth von Österreich und Ludwig II. von Bayern seit den 1950er Jahren auf die Aspekte der Beeinflussung und Weiterentwicklung der Mythen sowie deren Einfluss auf gesellschaftliche Strömungen hin untersucht. So soll zum einen herausgefunden werden, wie die historische Figuren selbst mithilfe einer konsequenten Imagearbeit und Selbstinszenierung zu Lebzeiten zur eigenen Mythosentwicklung beitrug. Zum anderen soll aufgezeigt werden, wie sich moderne Mythen etablieren, an den herrschenden Zeitgeist anpassen und sich so vom historischen Vorbild entfernen und zu einer künstlichen Gestalt heranwachsen. Ziel der Arbeit ist es herauszufinden, inwieweit sich die modernen Mythen um Sisi und Ludwig II. in den vergangenen Jahrzehnten verändert und dem Zeitgeist angepasst haben, um so exemplarisch aufzuzeigen, wie mythische Figuren als Identifikationsangebote, Vorbilder und Hoffnungsträger nach wie vor das Leben der Menschen im 21. Jahrhundert bereichern.

ISBN 978-3-86309-748-6



9 783863 097486
www.uni-bamberg.de/ubp/