

Die gefälschten Herrscher.

Beispiele der Habsburger-Darstellung im österreichischen Spielfilm.

Die vielfältigen Verbindungen und Wechselbeziehungen zwischen Geschichte und Film spielen sich im Rahmen einer allgemeinen Geschichtsschreibung und einer darin enthaltenen Binnengeschichtsschreibung des Films ab. Der jeweilige Film ist somit Teil dieser Bewegungen von Geschichtsschreibungen, ist aber – insbesondere in Österreich – immer auch Beispiel einer retrospektiv deklarierten Periode, bleibt also eingebunden in das Spannungsverhältnis zwischen Periodisierungsversuch und Periodisierungsbezeichnung. Gerade der hier behandelte österreichische historische Film, dem eine zusätzliche Erzeugung von Geschichtlichkeit zugesprochen wird, zielt dabei aber weniger auf die Abbildung einer rein äußerlichen historischen Oberfläche: *„Die Schwierigkeiten, den Film als historisches Quellenmaterial zu verwenden, Kunst und Literatur vergleichbar, beginnen mit der Erzählweise des Mediums. Es ist ein zusammengesetztes Medium, das nie Etwas sagen kann, sondern immer nur Etwas und Etwas Anderes gleichzeitig, und es ist ein mythisches Medium, das weder in der Vergangenheitsform erzählen kann (auch wenn es sich die Haltung des Märchens, Es war einmal, gelegentlich anmaßt) noch in der Gegenwartsform, sondern immer in einer mythischen Weise, die Vergangenheit in die Gegenwart stürzen lässt, um etwas über beide hinaus Wirksames zu schaffen, eine Aussage, die Geschichte in Natur verwandelt und damit in gewisser Weise abschafft, die nicht etwas zu erklären imstande ist, was der Fall ist, ohne zugleich auch alles andere zu erklären. Das bedeutet auch, dass der Film als mythische Erzählform Gleichnis- und Repräsentationssysteme schafft, die weder Politik, Geschichte, Erotik, Moral, Ökonomie noch Technologie betreffen, sondern das alles zusammen und zwar in Beziehungen, wie sie nur der Film selbst herstellen kann. Mit anderen Worten, jeder Film, auch der trivialste Genrefilm, ist nicht der Versuch einer Abbildung äußerer, historischer Wirklichkeit (jede Wirklichkeit ist ja historisch, insofern sie geworden ist, und insofern sie Teil eines Werdens ist), sondern im Gegenteil die Aufhebung verschiedener Wirklichkeiten in einem System von ästhetischen Zeichen, die alle zugleich nach Legitimation durch Historie und nach Zeitlosigkeit streben.“*¹

Die herangezogenen, filmisch eingezogenen historischen Personen und die schließlich dargestellten Figuren weisen folglich ein Manko an rein historischer Oberfläche auf. Man ist also dazu angehalten, von gefälschten Figuren auszugehen. Die filmischen Entwürfe lassen unterschiedliche figurale Spielformen zu, erzeugen also eine Bandbreite von Möglichkeiten, von der Idealisierung über das Zerrbild bis hin zum stellvertretend für eine Epoche stehenden Stereotyp. Das entsprechende historische Figureninventar ermöglicht in seiner Künstlichkeit eine vereinfachte oder zusätzliche Kontex-

tualisierung, die intradiegetisch und hinsichtlich der filmgeschichtlichen Periode auch etikettierend wirkt: *„Weltgeschichte im Tonfilm“* beschreibt ein Artikel von 1931, der stolz darauf hinweist, dass im Kino tagtäglich Weltgeschichte offeriert werde. Zunächst in Form von Aktualitäten – also Dokumentationen, auf denen selbst verstorbene Politiker in Bild und Ton lebendig bleiben würden. Auch im Spielfilm hat dieser Umstand neue Bedürfnisse geschaffen: *„Nie war der Ruf nach dem ‚Zeitdrama‘ stärker als in diesen unseren Tagen.“*¹¹ Zwar habe auch der Stummfilm historische Stoffe behandelt, doch traten dabei die Geschehnisse stets in den Hintergrund bzw. wären überhaupt erfunden. Der Tonfilm sei auch in der Vermittlung geschichtlicher Stoffe als Erweiterung anzusehen. In seiner Wesensverwandtschaft zum historischen *„Zeitdrama“* auf der Bühne sei es auch dem Film gelungen, Zeitgeschehen aus näherer oder fernerer Vergangenheit auf die Leinwand zu bringen, aber: *„Der tönende Weltgeschichtsfilm ist schärfere, porträtgetreudere (Reproduktions-)Photographie historischer Vorkommnisse, als der stumme es gewesen.“*¹¹¹

Besonders gute Beispiele für die oben skizzierten Konditionen und die filmtechnischen Entwicklungen sind die publikumswirksamen SISSI-Filme, die immer wieder das Verhältnis von außen und innen, von Filmgeschichte und Geschichtsfilm aufgeweicht haben. 1956, am Höhepunkt der SISSI-Euphorie, flogen Romy Schneider und Karlheinz Böhm nach Madrid, um dort eine Promotion-Tour für den Film zu unternehmen. Im selben Flugzeug saß Otto Habsburg, der Sohn des österreichischen Kaisers Karl. Als die Schauspieler die große Menschenmenge auf dem Flugfeld bemerkten, schoben sie das auf die Bekanntheit Ottos und scherzten über die monarchistische Tradition Spaniens. Nach der Landung mussten sie jedoch feststellen, dass der Habsburger das Flugzeug völlig unbemerkt verließ und die Leute vielmehr ihnen, seinen „Verwandten“ Kaiser Franz Joseph und Kaiserin Sissi, zujubelten. Die Frage bleibt, ob es die „falschen“ Habsburger waren, denen man in Euphorie zugetan war, Konstrukten aus Wunsch und Phantasie mit zeitgemäß adaptierbarem historischen Kolorit, oder es als verständliche Reaktion anzusehen ist, der eigenen Projektion zu huldigen. Filmgeschichtlich bzw. historisch entstehen diese Filme aber später, gehen mit dem Publikum quasi in der verfilmten Zeit zurück, während die reale Zeit voranschreitet. Mit der Darstellung des alten Kaisers verhält es sich genau umgekehrt, war man zum Zeitpunkt der früheren Produktionen ja auch noch näher am gealterten, realen Kaiser und der historisch-politischen Realität seines Wirkens; dieses Kaiserbild wirkt praktisch als visuelle Markierung einer ganzen Epoche.

Die gefälschten Herrscher.

Beispiele der Habsburger-Darstellung im österreichischen Spielfilm.

Der alte Kaiser

Zum ersten Mal in einem Spielfilm erscheint Kaiser Franz Joseph bereits 1919, also drei Jahre nach seinem Tod und ein Jahr nach dem Ende der Monarchie. Wie so oft in späteren Produktionen verkörpert er lediglich eine Nebenfigur. Im Zentrum der Handlung steht sein Sohn Kronprinz Rudolf, der sich 1889 gemeinsam mit seiner Geliebten Mary Vetsera das Leben nahm. DAS DRAMA VON MAYERLING basiert auf dieser tragischen Geschichte, auch wenn die Sachverhalte etwas verkläusultiert werden. Die Zensur der jungen österreichischen Republik akzeptiert das jedoch auch in der Form nicht und am 13. August 1919 wird die Vorführung des Films in Wien und Niederösterreich von der Niederösterreichischen Landesregierung verboten.

Der Kaiser fungierte in DAS DRAMA VON MAYERLING als strenger Repräsentant einer Ordnung, gegen die ein junger Prinz im Rahmen eines Vater-Sohn-Konflikts verstößt. Auch in KÖNIG LUDWIG II., einem 1922 entstandenen Biopic des bayrischen Königs, der Komödie DIE DRITTE ESKADRON (1926) und VATER RADETZKY (1929) ist Franz Joseph nicht viel mehr als eine dramaturgische Fußnote.^{IV} 1928, fast zehn Jahre nach dem österreichischen Film, thematisiert eine deutsche Produktion den Kronprinz-Rudolf-Stoff in DAS SCHICKSAL DERER VON HABSBURG, in dem die damals 26-jährige Leni Riefenstahl als Mary Vetsera zu sehen ist. Die österreichische Kritik befand, dass für seinen Erfolg „das beim jeweiligen Publikum noch vorhandene Interesse für die Mayerling-Affäre und historische Reminiszenzen“^V ausschlaggebend sein werden. Wieder steht also Kronprinz Rudolf im Mittelpunkt, doch widmet man auch der Geschichte von Kaiserin Elisabeth Raum, porträtiert den in Sarajewo ermordeten Thronfolger Franz Ferdinand und Karl, den letzten österreichischen Kaiser. Der Alternativtitel ist bezeichnend: DIE MENSCHLICHE TRAGÖDIE EINES HERRSCHERHAUSES. Die Monarchie dient hier primär als opulente Kulisse für eine Familiensaga und weniger als konkrete historische Realität. Um diese wenigstens zu simulieren, mischte man Original-Dokumentaraufnahmen unter die Spielszenen. Der Umstand, dass es eine deutsche Produktion war, in der österreichische Verhältnisse porträtiert wurden, garantierte zudem größere Distanz zum Thema. Die deutsche Kritik war nicht überzeugt von der Arbeit, bemängelte, dass keiner der Charaktere plastisch herausgearbeitet worden wäre und fand die Geschichte „in jeder Beziehung überholt [...] Vielleicht, dass er in ganz kleinen Kinos in der Provinz noch auf die Zuseher wirkt.“^{VI} In Wien, wo der Film ab dem 24. Januar 1930 läuft, hält er sich drei Monate auf dem Spielplan und bringt es überdies bis Ende Mai noch auf einige Reprisen. Auch eine italienische Verleihversion entsteht: IL CROLLO DEGLI ABSBURGO (Der Sturz der Habsburger).^{VII} In dieser geht es jedoch weniger um ein Historiendrama als vielmehr um eine propagandistisch

gefärbte Version davon. Während die deutsche Version damit endet, dass Kaiser Karl nach der Abdankung das Land verlassen muss, folgen in der italienischen noch Originalaufnahmen vom Einmarsch italienischer Truppen in Gorizia. Der Kommentar dazu lautet: „Nicht umsonst tränkte die edelste Jugend Italiens den Karst mit ihrem Heldenblut.“ Triest und Görz waren die letzten eroberten Gebiete, die Italien seine nationale Vervollständigung garantierten. Der Erste Weltkrieg wird somit in dieser Hinsicht als ein weiterer Krieg der Risorgimento-Bewegung interpretiert.^{VIII}

Die deutsche Produktion interpretierte den historischen Stoff rund um die österreichische Herrscherfamilie als Familien-Saga, zeigte, dass „menschliche Konflikte [...] in allen sozialen Sphären gleich sind und mengt Herzweh oder Freude mit spanischem Hofzeremoniell.“^{IX} Sie verknüpft diese jedoch – in sehr moderner Manier – mit Original-Dokumentar-Aufnahmen.^X Die jeweiligen Eingriffe machen deutlich, wie das Thema nach Belieben manipuliert wurde. Während die deutsche Version den österreichischen Kaiser als der Tradition verpflichteten obersten Beamten des Staates porträtierte, zeigt ihn die italienische als „Monarch mit dem Herz aus Stein“, wie ein Zwischentitel formuliert, der willkürlich das Glück seines Sohnes sabotiert und diesen in den Selbstmord treibt.



„Schicksal von Habsburg“

Die Szenen, in denen die Gelage des Thronfolgers geschildert werden, entfernte die österreichische Zensur – wohl auch, um das Bild des Kronprinzen als unglücklichen Liebenden zu beschönigen. In der italienischen Fassung sind die entsprechenden Szenen im Film enthalten, um als vorgefertigtes Porträt eines dekadenten Herrschers intakt zu bleiben.

Am Ende der Stummfilmzeit und 24 Jahre nach seinem Tod widmet man Franz Joseph 1930 ein dokumentarisches Feature in KAISER FRANZ JOSEPH ALS REGENT UND MENSCH. Der Film zeigt zunächst in Gemälde-reproduktionen Kindheit und Jugend des Kaisers und setzt dann mit Bildern aus den Anfängen der Kinematographie fort, darunter Manöverbilder, Festzüge und eine Hofjagd: „Aus diesem Material ist durch verbindende Texte

Die gefälschten Herrscher.

Beispiele der Habsburger-Darstellung im österreichischen Spielfilm.

ein Bild des stets pflichteifrigen und den Kontakt mit seinen Untertanen währenden Monarchen geschaffen worden, unter strenger Ausschaltung politischer Randbemerkungen, nur Bildreportage.^{XI} Während des Zweiten Weltkriegs waren die Habsburger als Thema weitgehend tabuisiert, nach 1945 etablierte man sie wieder, um Geschichten zu erzählen, die möglichst weit von der NS-Zeit entfernt waren und um die neue Identität Österreichs anhand ausgesuchter Beispiele einer illustren Vergangenheit zu belegen und zu etablieren. In dem Film *DER ENGEL MIT DER POSAUNE* (1948) wird das Schicksal einer Familie von der Monarchie bis nach 1945 geschildert. Bezeichnenderweise rückt man die weibliche Hauptperson in die Nähe der Mayerling-Geschichte, um das Sensations-Drama erneut in Szene zu setzen. Der Kaiser ist hier vor allem betroffener Zuhörer einer Zeugenaussage zugunsten seines verstorbenen Sohnes.

1951 versucht man in Österreich mit einem retrospektiven Titel noch einmal an vergangene Erfolge anzuschließen: *VERKLUNGENES WIEN*^{XII}. Anschauliche Veduten beginnen den in Schwarzweiß gedrehten Film, man sieht unter anderem den Stephansdom, die Oper, Leute am Naschmarkt, das Parlament, aber auch die – graphisch auf wenige Sujets reduzierte – Vorstadt. Der Film ist über weite Strecken eine Klischeeburleske, deren Darsteller mehr oder weniger motiviert in Gesang ausbrechen, um möglichst viel an bekanntem Wienerliedgut in die Handlung zu integrieren. Der zum Frühstück fahrende und von seinem Balkon in Schönbrunn Festzüge betrachtende Kaiser lokalisiert den Film historisch, wenn auch etwas vage. In seiner Stereotype als der „alte Kaiser“ scheint er zu diesem Zeitpunkt endgültig auf Operetten-Sujets reduziert. Vier Jahre später, 1955, wird Karlheinz Böhm als junger Franz Joseph in *SISSI* um Romy Schneider werben. Beiden Filmen gemeinsam sind Salonorchester, vor denen Militärs mit Damen der Gesellschaft tanzen, höfische Bälle, Ausritte im Prater; beide haben denselben Regisseur: Ernst Marischka. „Der alte Kaiser“ wird zum jugendlichen Liebhaber, ein Kaiser für den Heimatfilm, dessen romantische Szenarien in Landschaften spielen, die man zunehmend auch touristisch verwertet. Österreich wird zu einer Art *Historyland*, das man gegen den entsprechenden Aufpreis besichtigen kann und soll. Die Filme zeichnen ein heimeliges Bild der Vergangenheit, in der sympathische junge Menschen mit ähnlichen Problemen zu kämpfen haben wie die Zuseher im Kinoraum.^{XIII} Die Kritik lobt diese Filme paradoxerweise auch wegen ihrer Genauigkeit; man scheint Historie mit Historismus zu verwechseln: „*Mit seiner oft variierten Fabel und ihren von urwienerischen Darstellern verkörperten bodenechten Gestalten, vertrauten Schauplätzen, Veranstaltungen und Musik: allen Experimenten ausweichendes, erprobtes Lokalklischee, doch gekonnt und ungewöhnlich wirkungsvoll. Auch die bis auf den letzten Gaskandelaber echte Aufmachung und Technik verraten Sorgfalt.*“^{XIV}

In den 1950er Jahren erweisen sich die ehemals erfolgsgewohnten Wiener Filmklischees als verbraucht und abgenutzt. Blickt man heute auf die Streifen, die zwischen 1919 und 1960 entstanden sind, sieht man sich mit einer großen Anzahl an Unterhaltungsfilmen von zum Teil hoher Qualität in dieser Machart konfrontiert. In all ihrer Künstlichkeit scheint sich über die Jahre darin sogar eine eigentümliche Authentizität herausgebildet zu haben, deren apolitisch artifizielle Natur das Publikum kaum stört. Der kommerzielle Erfolg der Filme, in denen man Wien inszeniert und darstellt, ist unbestritten. Die Gründe dafür sind vielschichtig und nicht nur ökonomischer Natur: „*Die Materialisierung des Imaginären im Kitsch und Ramsch ist zunächst eine defensive Strategie, die ein Leben unter den klaustrophobischen Bedingungen einer tendenziellen Auflösung des Privaten und Intimen möglich und erträglich machen soll [...] Im Kitsch artikuliert sich so weniger eine Differenz von ‚hoher und ‚niederer‘ Kultur als vielmehr eine kulturelle Strategie als Teil einer Ökonomie des Überlebens.*“^{XV} Man kann die imperiale (Re)Präsentation Österreichs, unabhängig von der intendierten Ausrichtung der Filme, politisch oder apolitisch lesen. Beides ist deswegen möglich, da sich das dramaturgische Gefüge darin zumeist als Koordinatensystem präsentiert, dessen Ausgangspunkt jeder Betrachter selbst definieren kann. Darin liegt auch die Gefahr jeglichen Missbrauchs.

Inkognito: Kaiser Karl I.

1921 befand sich Karl Franz Josef von Habsburg-Lothringen nach seiner Abdankung im Exil in der Schweiz. In Österreich bereitete der Regisseur Hans Otto Löwenstein einen Film mit dem Titel *KAISER KARL* vor. Über den Streifen ist wenig bekannt. Es gibt ein Szenenfoto, die Kinozeitschriften nennen einige wenige Schauspieler; ob die Produktion jemals beendet wurde und in die Kinos kam, ist unsicher. Das ist symptomatisch, denn im Gegensatz zu seinem Vorgänger Franz Joseph scheint sich Karl nicht für dramaturgische Zwecke zu eignen. Während seiner Regentschaft war er auf den Kinoleinwänden sehr präsent, allerdings nur in Wochenschauen.^{XVI} Erzherzog Karl (1887 – 1922), der Großneffe des Kaisers, besteigt als Karl I. im Jahre 1916 den Thron. Seine politischen Bemühungen kommen zu spät: die Friedensverhandlungen mit Frankreich scheitern, sein Manifest zur föderativen Neugliederung des Staates kann nicht mehr umgesetzt werden. Die Ausrufung der Republik im November 1918 beendet die Herrschaft der Habsburger. Auf Veranlassung der neuen Regierung verlässt Karl mit seiner Familie das Land und findet in der Schweiz ein erstes Exil. Nach zwei gescheiterten Putschversuchen in Ungarn, wobei der zweite Versuch auch zu Kämpfen in Budapest führt, muss Karl einen schriftlichen Thronverlust leisten und auf Madeira sein neues, letztes Exil antreten. 1922 erliegt er dort einem Lungenleiden. Am nachhaltigsten präsentierte sich der junge Monarch

Die gefälschten Herrscher.

Beispiele der Habsburger-Darstellung im österreichischen Spielfilm.



Unser Kaiser

in dem Dokumentarfilm UNSER KAISER (1917). Dabei ist mit diesem Beleg nicht nur eine Fortführung der Repräsentation des Kaiserhauses unter militärischen Vorzeichen zu merken, vielmehr kann auch von einer neuen Form der Präsentation gesprochen werden.

Karl lässt sich telegen inszenieren, die Möglichkeiten des Mediums werden bemerkenswert geschickt genutzt. In jeder der Szenen ist Karl an einem anderen Ende seines Reiches zu sehen. Er ist omnipräsent, lässt sich huldigen, interessiert sich für die Belange der Bevölkerung, nimmt volksnah Blumensträuße in Empfang, lässt seiner Ehefrau den Vortritt. Karl wird als weltgewandter, ständig höflich grüßender Gentleman-Monarch inszeniert – ein Umstand, der in den militärspezifischen Szenen des Films besonders deutlich wird. Als allsehendes Auge tritt er dem Publikum als „erster Soldat des Reiches“ – so ein Zwischentitel – entgegen, als allwissender Stratege, der taktisches Geschick beweisen kann und doch den Kontakt zum einfachen Soldaten nicht verloren hat. So muss er dem Publikum erscheinen, wenn er, in lässiger Pose rauchend, durch ein Scherenteleskop die Frontabschnitte betrachtet oder mit wohlwollender Miene eingeschüchterten Soldaten die Hand auf die Schulter legt.



Unser Kaiser

Karls Auftreten im österreichischen Spielfilm erfolgt zunächst inkognito. 1923 verfilmt die Sascha-Film Arthur Schnitzlers Stück *Der junge Medardus*, ein historisches Drama, das von dem österreichischen Kampf gegen Napoleon erzählt. Die aufgeklärte Distanz, mit der Schnitzler in seinem Stück martialische Geschichtsprinzipien dekonstruiert, findet fünf Jahre nach dem Weltkrieg keinen Eingang auf die Leinwand. Regie führt der für Historiendramen und Monumentalfilme prädestinierte Mihály Kertész (Michael Curtiz). In den Schlachten-szenen, die im Stück nur erwähnt, im Film jedoch ausgiebig umgesetzt werden, zeigen die Kameraleute der Sascha-Film, was viele von ihnen nur wenige Jahre zuvor selbst erlebt hatten, jedoch so in den Kriegswochen-schauen nicht in Szene setzen durften.

Schnitzler akzeptiert, dass die Filmleute der Versuchung nicht widerstehen konnten, die überlebensgroße Figur Napoleons auf die Leinwand zu bringen. Zu Beginn des Films thront er als Metapher eines martialischen Kentauren auf seinem Schlachtross. Die denkmalartige Silhouette erinnert frappant an Karl in UNSER KAISER. Fünf Jahre nach ihrem Ende liefert die Monarchie kommerziell verwertbare nostalgische Filmstoffe.



Der junge Medardus



Der junge Medardus

Die gefälschten Herrscher.

Beispiele der Habsburger-Darstellung im österreichischen Spielfilm.

Maskaraden

Das erste Filmbild in dem Willi Forst-Film *LEISE FLEHEN MEINE LIEDER* zeigt ein Gemälde von Wien. Ist es symptomatisch, dass sich die Stadt im Medium Film nur in der zweiten Dimension manifestiert? Die Szene ist zudem nicht ohne Ironie: Das so typische Bildnis wird, wie die weitere Szenenfolge zeigt, in einer Pfandleihanstalt namens „Schönbrunn“ deponiert. Auch der Protagonist des Films wird in ähnlicher Weise vorgestellt. Man sieht sein Konterfei als Silhouette, die sich gegen eine Milchglasscheibe abhebt. Das Publikum erkennt darin das Schattenriss-Porträt Franz Schuberts, das die Wände so manches Bildungsbürgers zielt. *LEISE FLEHEN MEINE LIEDER* macht in seiner Exposition klar, worauf sich der Film vor allem stützt: auf das (Wieder)Verwerten tradierter Grundmuster österreichischen kulturellen Selbstverständnisses. Man betreibt „Bildnerische Erziehung“, definiert Film als Fortsetzung kulturhistorischer Politik mit denselben Mitteln.



Deutschmeister

Eine wesentliche Ingredienz des österreichischen Films von der Stummfilm-Ära bis in die 1950er Jahre markiert das Auftreten bekannter heimischer Künstler, eine Art „United Artists“-Formation mit u. a. Strauß, Mozart, Schubert oder Beethoven. Eine *All-Stars-Truppe* also, die sowohl als Haupt- wie auch als Nebenfiguren Verwendung finden können. Dasselbe Prinzip erfüllen aber auch einige gekrönte Häupter aus Österreichs Geschichte, die aus der nach dem Ersten Weltkrieg 1918 untergegangenen Monarchie als Filmhelden restituieren werden. **Setzt man sich mit der (Re)Präsentation österreichischer Geschichte im österreichischen Spielfilm auseinander, stellt man fest, dass es in vielen Fällen de facto die Figur eines Künstlers oder Monarchen ist, an der Identifikation festgemacht wird.** Ob es sich um Schubert, Mozart, Beethoven, Kaiser Franz Joseph oder Kaiserin Elisabeth handelt: Der Künstler oder Regent wird als Personifizierung österreichischer Identität rekonstruiert und repräsentiert sie je nach Interpretation der Entstehungs-

zeit des Films. Durch die äußere Ähnlichkeit von mit dem Publikum vertrauten historischen Gemäldevorlagen werden die Filme in doppeltem Sinne zu *living pictures*. In gewisser Weise kehrt die Kinematographie zu ihren Jahrmarktsanfängen zurück, als sie zwischen Panoramen, Dioramen und Panoptiken erstmals präsentiert wurde.

„Die authentisch wienerischen Filme entstanden exterritorial – nachdem zuvor der Begriff des Authentischen vom Kino verändert worden war. Ob sie aus echten Wiener Erfahrungen stammen oder aus begehrliehen Vorstellungen von Fremden, spielt keine Rolle. So und so nähert das Wienerische sich immer dem Klischee. Da ist das Filmbild dann gleich nebenan.“^{XVII} Die Aussage der Filmpublizistin Frieda Grafe hat immer noch Gültigkeit. Tatsächlich hat die österreichische Filmindustrie in ihrer Annäherung (und nicht selten Anbiederung) an den deutschsprachigen und internationalen Markt immer wieder mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Anfang der 1920er Jahre stellt man fest, dass man im Ausland die Etikettierung „Wiener Film“ eher geringschätzig aufnimmt, ein Umstand, der sich aber zunehmend bessere, „seitdem nämlich die heimische Filmindustrie mit großen Mitteln und ernstesten Absichten an die Verwirklichung von Idealen geschritten ist, seit sie sich darauf besonnen und daran erinnert hat, dass ein spezifisch wienerischer Film, das heißt ein Film, der die Marke ‚Wien‘ trägt, gerade als Spezialität auf dem Weltmarkt Boden erringen kann, vorausgesetzt, dass er künstlerisch und technisch einwandfrei ist. [...] Zum Teil kam in diesen Filmen die Wiener Spezialität nur insofern zum Ausdruck, als die Schönheiten der Stadt Wien, wienerische Darsteller und das wienerische Temperament in ihnen verwertet erschien. Und nur einige wenige Filmherzeuger wagten sich an den eigentlichen ‚Wiener Film‘ heran, an den Film, der nicht nur wienerische Note, sondern auch wienerisches Wesen und wienerischen Inhalt hat.“^{XVIII} Paradoxerweise handelt es sich bei dem beworbenen Produkt nicht um die später so obligaten urbanen Klischees oder Künstler- oder Kaiserbiografien, sondern um Robert Lands Sozialdrama *DURCH DIE QUARTIERE DES ELENDS UND VERBRECHENS*. „Er ist der Film, der Wien und eines seiner Erzübel zeigt, der aus dem Leben des unterirdischen Wien die echten Typen ans Licht zieht, der die Geächteten der Gesellschaft in der Millionenstadt, in dem Häusermauerkerker und ihr Leben zeigt, der das Innere, nach unten Gekehrte der Riesenstadt dem Beschauer vor die Augen bringt.“^{XIX}

An den österreichischen Kinokassen erweisen sich soziale Themen als nur bedingt vermarktbare, sofern man sie nicht auf Rahmenbedingungen der obligaten Liebeshandlung reduziert. Daher transferiert man die jenseits der realen Politik angesiedelte kakanische Geschichts- und Kulturverklärung in das Medium Film und sichert sich damit kommerziellen Erfolg. Als sich mit der Etablierung des Tonfilms ab 1930 operettenhafte Stoffe als ideale Filmhandlung anbieten, legitimiert sich damit

Die gefälschten Herrscher.

Beispiele der Habsburger-Darstellung im österreichischen Spielfilm.

auch das dort gängige Österreich-Bild. Spätestens zu diesem Zeitraum reduziert sich Wien auf dekorative Wahrzeichen und Schauplatz bittersüßer Liebesgeschichten in der Kaiserstadt, deren allfällige soziale Konflikte gerne ignoriert oder an die urbane Peripherie abgeschoben werden. Ein Film mit Wiener Themen funktioniert nach stereotypen Grundmustern ebenso wie die einstudierte Schrittfolge des Walzers, der gemeinsam mit Operettenmelodien und Volksliedern zum unentbehrlichen Soundtrack wird. Österreich erscheint stets im Kostüm, der bezeichnende Titel eines der berühmtesten Wiener Filme ist folgerichtig MASKERADE (1934).

Epilog

„Es war eine Fahrt, die ich mein Leben lang nicht vergessen werde, denn sie glich einem Triumphzug“, erinnert sich Karlheinz Böhm an die eingangs zitierte Ankunft mit Romy Schneider auf dem Flughafen von Madrid „[...] Nachdem wir endlich im Hotel angekommen waren, wurden wir gebeten, auf die Balkons unserer Appartements hinauszutreten. Draußen wartete eine riesige Menschenmenge. Da winkten wir nun wie der Kaiser und die Kaiserin höchstpersönlich von der Balustrade herunter, und die Leute auf der Straße brüllten, klatschten und schwenkten begeistert Fähnchen, als wären sie unsere Untertanen.“^{XX} Auch Romy Schneiders Großmutter Rosa Albach Retty erwähnt den Vorfall mit dem echten und den beiden fiktiven Habsburgern in ihren Memoiren. Sie starb 1980 im Alter von 105 Jahren in Wien, führte noch den Titel Hofschauspielerin, hatte als Jugendliche für Kronprinz Rudolf geschwärmt, Kaiserin Elisabeth und Kaiser Franz Joseph noch persönlich kennen gelernt. 1970, also ein Vierteljahrhundert nach den Ereignissen von Madrid, trifft sie Otto von Habsburg, der ihr zum fünfundneunzigsten Geburtstag gratuliert. Die kuriose Konstellation auf dem spanischen Flughafen kommt ihr wieder in den Sinn, sie überdenkt kurz für sich, dass ihre Enkelin Kaiserin Elisabeth gespielt hat, der vor ihr Stehende also ihr „Urgroßneffe“ wäre. In die Konversation fließt das freilich nicht ein: „Wir redeten von alten Zeiten. Von der Wirklichkeit natürlich. Nicht vom Film.“^{XXI}

I Georg Seeßlen: *Sissi – Ein deutsches Orgasmustrauma*. In: *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Herausgegeben von Hans-Arthur Mariske. Marburg 1992, S. 65–79, hier S. 65

II *Mein Film*, 1931, Nr. 267, S. 5

III *Mein Film*, 1931, Nr. 267, S. 7

IV Tatsächlich handelt der Film, ähnlich wie die Version des Stoffes bei Lucchino Visconti 1972, von Ludwigs Beziehungen zu Kaiserin Elisabeth, zu Richard Wagner und endet mit seiner Internierung und Selbstmord.

V *Paimann's Filmlisten*, 27. September 1929, Nr. 703

VI *Der Kinematograph*, 25. Januar 1929, Nr. 21, S. 2

- VII Eine digitale Rekonstruktion des Films DAS SCHICKSAL DERER VON HABSBURG wurde von Michael Achenbach und Paolo Caneppele 2000 im Filmarchiv Austria durchgeführt.
- VIII Elisabeths Mörder, der Italiener Luigi Luccheni, wird ohne weitere nähere Bezeichnung als „Fanatiker“ titulierte.
- IX *Mein Film*, 1928, Nr. 138, S. 2
- X Im Falle der Ermordung von Franz Ferdinand mischte man Original-Aufnahmen des Attentats mit Spielszenen, die das sterbende Thronfolgerpaar zeigen, was die Authentizität vergrößerte.
- XI *Paimann's Filmlisten* Nr. 749, 15. August 1930, S. 118
- XII *Verklungenes Wien*, A 1951, Regie: Ernst Marischka.
- XIII Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Kult um die Person „Sissi“ eine Ausprägung der Nachkriegszeit ist. In den entsprechenden Streifen der 1920er und 1930er Jahre spielte die Kaiserin von Österreich nur eine Randfigur in Filmen über Kronprinz Rudolf oder Kaiser Franz Joseph. Auch Arbeiten, die nur ihr gewidmet sind, wie KAISERIN ELISABETH VON ÖSTERREICH / DER MORD VON GENÈVE (D 1921) kommen nicht über traditionellen biopic-Status hinaus. Der Film punktet noch durch den Vermerk, die darin vorkommende Gräfin Larisch, Nichte der Kaiserin, werde tatsächlich von einer Gräfin Larisch gespielt. Erst mit Ernst Marischkas SISSI-Trilogie aus den 1950er Jahren wurde Elisabeth zur weltweit bekannten und verehrten „Sissi“. Dazu trug vor allem die junge Romy Schneider bei, die bis heute das Bild der jungen, schönen Kaiserin prägt.
- XIV *Paimann's Filmlisten*, 28. September 1951, Nr. 1882, S. 101
- XV Wolfgang Maderthaler, Lutz Musner, *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*, Frankfurt/Main, New York 1999, S. 144. Vielleicht kann man einwenden, dass die utopischen Wahlwerbefilme des „roten Wiens“, etwa *Die vom 17er Haus/Wien im Jahr 2032*, in dem der Stephansdom von einem Wolkenkratzergebirge umgeben ist, ebenfalls eine ahistorische Reise repräsentieren, nur eben in eine andere Richtung.
- XVI Im letzten Akt des Spielfilms ALTE ZEIT – NEUE ZEIT (A 1919) wurde eine Dokumentaraufnahme eingefügt, in der Kaiserin Zita, die Gattin Karls I., vor der Schönbrunner Schlossterrasse die Parade der Wiener Kriegswaisenkinder abnimmt.
- XVII Frieda Grafe, *Film/Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt*, Berlin 2004, S. 123
- XVIII *Die Kinowoche*, Mai 1920, Nr. 7, S. 8
- XIX *Die Kinowoche*, Mai 1920, Nr. 7, S. 8
- XX Karlheinz Böhm, *Mein Weg*, Bern, München, Wien 1991, S. 127f.
- XXI Rosa Albach-Retty, *So kurz sind hundert Jahre*, München, Berlin 1978, S. 186

Thomas Ballhausen, Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Deutschen Philologie an der Universität Wien; Lektor an der Universität Wien (Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft). Leiter des Studienzentrums im Filmarchiv Austria. Gastvortragender, Koordinator und Mitarbeiter mehrerer filmspezifischer Projekte. Publikationen zur Filmgeschichte, Medientheorie, Populärkultur, Buch- und Literaturwissenschaft.

Günter Krenn, Studium der Philosophie, Theater- und Musikwissenschaft an der Universität Wien, seit 1991 Mitarbeiter des Filmarchiv Austria. Koordinator und Mitarbeiter zahlreicher filmhistorischer Projekte, Gastvortragender. Publikationen zur Filmgeschichte, Kunst, Musik- und Literaturwissenschaft.