

Lola und Sissi im Spiegel deutscher Filmgeschichte(n)

Eine Lektüre der Arbeit von Tom Tykwer und Franka Potente

WINFRIED PAULEIT

»Immer wieder geschieht es, dass in der deutschen Öffentlichkeit eine ausgezeichnet gemachte Sache auftaucht, die nur einen Fehler hat, daß sie keine Sache ist. Sie könnte nicht kunstvoller hergerichtet sein; aber ihre Ausstaffierung ist eine Staffage. Solche leeren Schaugepränge sind typisch für unsere heutige Öffentlichkeit [...] Dieses Mittel zum Zweck der Wirklichkeitsflucht [...] gleicht darin der Malerei auf einem Theatervorhang, die das eigentliche Theaterstück vortäuschen soll. Leider merkt das Publikum nicht, daß der Vorhang nie hochgezogen wird«, Siegfried Kracauer zu *DER BLAUE ENGEL*, 1930.¹

PLURALE 0
(2001), 13–29

1 Kracauer 1979,
418f

Wenn ich mir meine Erfahrungen mit aktuellen deutschen Filmproduktionen und Filmemachern meiner Generation vergegenwärtige, so sehe ich drei unterschiedliche Ansätze. Erstens die Filme von Thomas Arslan (*DER SCHÖNE TAG*, D 2001) und Angela Schanelec (*MEIN LANGSAMES LEBEN*, D 2001). Beide erzählen von Personen und Orten unserer Gegenwart. Sie beschäftigen sich mit dem Alltag und versuchen Porträts von Personen, Zeitgeschichte und Lebensgefühl einzufangen. In beiden Filmen spielt die (Kunst-)Sprache der Dialoge eine besondere Rolle. Dennoch wirken die Filme auf mich eher wie Fotografien, wie Zeitschnitte (ein Tag, ein Jahr), die man als Zuschauer/Leser entziffern kann. Das Geworden-sein von Personen und Konstellationen läßt sich anhand dieser Zeitschnitte begreifen, während andere Zeitschichten im Film ausgeblendet bleiben.

Zweitens denke ich an die Filme von Andres Veiel (*BLACK BOX BRD*, D 2001) und Christian Petzold (*DIE INNERE SICHERHEIT*, D

2000). In diesen Filmen wird auf unterschiedliche Weise die Gegenwart mit der Vergangenheit konfrontiert. Zeitschichten geraten dabei in-, über- und durcheinander. Es entstehen Zeitbilder, die sich aus Fragmenten zusammensetzen. Die einzelnen Teile gehen nicht auf in einer Geschichte. Der Film bildet vielmehr eine zeitliche Klammer, innerhalb derer Fragmente aufeinanderstoßen und sich aneinander reiben. Diese Zeitbilder beschreiben gleichsam innere Räume, deren Konstellationen für den Zuschauer weniger sichtbar und erklärbar werden, als dass man sie erfühlen und ertasten kann.

Schließlich nenne ich die Filme von Tom Tykwer mit der Hauptdarstellerin Franka Potente (*LOLA RENNT*, D 1998 und *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*, D 2000). Diese Filme haben auf den ersten Blick gar nichts mit der Erfahrung von Geschichte oder Zeitgeschehen zu tun. Um mit Kracauer zu sprechen, könnte man sie als »ausgezeichnet gemachte Sachen« bezeichnen, die gleichzeitig nichts als »Staffage« und »leeres Schaugepränge« sind. Es handelt sich im Vergleich zu den obengenannten Zeitschnitten und Zeitbildern um leere Bilder, um reine Oberflächen, in denen die Projektionen zweier deutscher (Film-) Mythen auf spezifische Weise gebrochen werden. Tykwers (und Potentes) Arbeit am Mythos funktioniert anders als jene, die Kracauer bei Josef von Sternberg (*DER BLAUE ENGEL*, D 1930) kritisierte. Der Romanvorlage Heinrich Manns wurde in *DER BLAUE ENGEL* die Kritik der bürgerlichen Gesellschaft entzogen und damit ihr historischer Bezug, was ihn in eine mythische Film Erzählung verwandelte. Tykwers Filme erscheinen dagegen als synthetische Produkte, die sich punktuell auf Mythen deutscher Filmgeschichte konzentrieren. Nur in diesem Sinne ist in ihnen historische Erfahrung enthalten, die als Spur über die Namen der weiblichen Hauptfiguren – Lola und Sissi – in die Filme eingeschrieben ist. Man kann sich also fragen, ob Tykwer mit seinen künstlichen Mythen nicht gerade deutsche Geschichte sichtbar macht – und damit eine Strategie verfolgt, die auch Roland Barthes vorschlägt, um einen Mythos zu dekonstruieren², – oder ob zumindest eine solche Lektüre für die Zuschauer seiner Filme offen steht.

² Barthes 1964,

121

Lola als Ornament deutscher Filmgeschichte(n)

Vergegenwärtigt man sich den Film *LOLA RENNT*, so bleibt mit Kracauer zu fragen, ob und wann in diesem Film der Vorhang aufgeht? Anders gefragt, was ist Thema des Films und was sein Ornament? Der Film beginnt mit einem Prolog. Die Vorrede des Films spricht Hans Paetsch, dessen Stimme ihn sofort als Märchenerzähler kenntlich macht (selbst dann, wenn sie nicht schon in einer westdeutschen Kindheit über diverse Märchenschallplatten ins Gedächtnis der heutigen Kinogänger eingepägt wurde): »Der Mensch ... die wohl geheimnisvollste Spezies unseres Planeten. Ein Mysterium offener Fragen ...«. ³ Diese Voraussetzung über die allgemeine Natur des Menschen ist ein Kunstgriff. Sie etabliert zunächst einen Mythos ›vom Menschen‹. Erst auf dieser Basis wird eine Geschichte erzählt, die zwar so tut, als wäre sie allgemeingültig, die aber immer eine zweite Lektüre anbietet.

³ Tykwer 1998, 6

Aus der mythischen, quasi-planetarischen Allsicht (des Märchenerzählers) rast die Kamera auf eine Stadt, ein Haus, ein Zimmer zu und hält auf einem Telefon in Großaufnahme. Jetzt – mit dem brüllend lauten Schellen – beginnt die eigentliche Erzählung als Detailaufnahme innerhalb des mythischen Rahmens ›der Mensch‹. Der Film eröffnet mit einem Telefongespräch, einer Kommunikationssituation, die gleichzeitig das Modell menschlicher Kommunikation von Sender, Nachricht, Empfänger illustriert, indem sie die Gesprächsteilnehmer als getrennte Einheiten zeigt, die nur durch ein Medium verbunden sind. Gegenstand dieses Gesprächs ist das Fehlen einer Geldtasche mit Hunderttausend Mark. Dieses Getrenntsein von drei Elementen ist der Ausgangspunkt des Films. Sein Ziel ist die Vereinigung dieser Elemente und am Ende fügt sich die ›Dreiecksgeschichte‹ zu einem Happy-end: Lola, die Heldin (Franka Potente), hält an jeder Hand einen Liebhaber, rechts Manni (Moritz Bleibtreu) und links Money (die Tasche mit den 100 000 DM), Freeze Frame und Ende des Films. In der Fixierung verwandelt sich das ursprüngliche Sender-Empfänger-Modell in eine Zeichenstruktur, die eher an das dreigliedrige sprachwissenschaftliche Zeichenmodell Saussures erinnert: Signifikant, Trennbalken, Signifikat.

Der Film besitzt aber neben dem mythischen Prolog noch einen

weiteren Rahmen, der die Filmwahrnehmung leiten kann: die Gestaltung von Titel und Filmplakat. Diese paratextuellen Elemente gehören in der Filmgeschichte zum wenig beachteten Beiwerk. Dabei liefern gerade diese Zusätze eine Rahmenstruktur für den Kinogänger und lassen das Kino als je spezifischen Ereignisraum eines Films erscheinen, an dessen Fassade Titel und Plakat vorübergehend angebracht werden. Das besondere eines Titels ist, dass er sich problemlos an andere Orte transportieren, beliebig reproduzieren und in andere Kontexte stellen läßt. Der Titel vertritt den Film überall dort, wo der Film selbst nicht auftreten kann. In Filmverzeichnissen gerät er z. B. in unmittelbaren Kontakt mit anderen Filmtiteln, von denen er sich in erster Linie unterscheiden muß. In zweiter Linie kann er aber auch Assoziationen und intertextuelle Verknüpfungen mit anderen Filmen erzeugen. Der Titel *LOLA RENNT* scheint gerade auf solche Funktionen hin angelegt zu sein. Denn der Name Lola ist in der deutschen Filmgeschichte nicht unbekannt. 1930 verbindet er sich unter dem Label *DER BLAUE ENGEL* und durch die imaginative Kraft Josef von Sternbergs mit der Figur einer Prostituierten. Die »fresche Lola« wird zusammen mit ihrer Darstellerin Marlene Dietrich weltberühmt. Seither trägt Lola das Stigma des Engels und der Prostituierten (und auch den Stempel eines Berlins jenseits der preußischen Tugenden). 1950 kehrt Marlene zumindest fürs deutsche Kinopublikum noch einmal als *DIE ROTE LOLA* zurück (dt. Titel von Hitchcocks *STAGEFRIGHT*, USA 1950). Dass in diesem Film die Technik der kinematografischen »Lüge« eingeführt wird (Hitchcock täuscht die Zuschauerschaft mit einer Rückblende, die sich am Ende des Films als »Lüge« erweist) und dass sich diese mit dem deutschen Titel *DIE ROTE LOLA* verbindet, mag zunächst als Einfall der Werbestrategen erscheinen, die an die Verbindung Lola/Marlene anknüpfen wollen. Gleichzeitig liest er sich aber wie das Unbewußte einer kollektiven deutschen Zuschauerseele, die den Topos des Falschen mit der Figur einer (roten) Lola verbindet. Fassbinders *Lola* (*LOLA*, D 1981) ist wieder Prostituierte, wenn auch in einer Kleinstadt. Sie steht für ein bundesrepublikanisches Nachkriegsszenario, das die Atmosphäre der Wirtschaftswunderzeit einfängt. Ferner gibt es noch Verbindungsstränge von Lola zum Transvestismus, zur Homo- und Transsexualität vornehmlich von Großstadt-Existenzen (Man den-



Abb. 1: Marlene Dietrich in DER BLAUE ENGEL, D 1930



Abb. 2: Franka Potente in LOLA RENNT, D 1998

ke an den gleichnamigen Song der Kinks oder an den Film LOLA UND BILIDIKID [D 1998]). Schließlich findet sich der Name im deutschsprachigen Filmregister auch mit adjektivischen oder anderen Ergänzungen, wie LOLA – JUNG UND WILD (F/Ca 1990) oder LOLA, DER BLONDE TEUFEL (USA 1958). Auch die Aufregungen, die diese Zusätze versprechen, unterstreichen den Status von Lola als

⁴ Vgl. hierzu
Eiblmayr 1993

Objekt, sie verweisen auf den Kontext des (sexuellen) Begehrens, seiner Verbindung zum Falschen, und illustrieren schließlich die theoretische Figur der Frau als Bild.⁴ Dass der Deutsche Filmpreis seit diesem Jahr ebenfalls unter dem Titel *Lola* vergeben wird, geht mit einer aktuellen Nobilitierung des Namens einher, die ihm das Verrufene seiner Geschichte zu nehmen versucht. Dieser Akt folgt möglicherweise nur einer Neucodierung des Mythos *Lola*, für die Tykwer mit seinem Film *LOLA RENNT* die Weichen gestellt hat (Tykwer erhält bei der Vergabe des Deutschen Filmpreises für seinen Film *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*, Hauptdarstellerin Franka Potente, am 22. Juni 2001 nur den zweiten Preis, die Silberne *Lola*).

LOLA RENNT als Filmtitel

Neben dem Status *Lolas* als Objekt des Begehrens erläutern die genannten Filmtitel aber vor allem die generelle und strukturelle Funktionsweise eines Titels: Ein Filmtitel bezeichnet den ganzen Film. Selbst wenn er nur eine Person benennt, einen Teil des Films oder auch nur einen Moment beschreibt, so muß dieser Teil immer für das Ganze eintreten. Die meisten Filmtitel funktionieren so, selbst dann, wenn sie als Paradox oder Verneinung formuliert sind, wie *DER TOTE LEBT* oder *RIEN SUR ROBERT*.⁵ *Lola rennt* ist zwar ein in sich geschlossener Satz, dessen beschreibende Funktion grammatisch einfach und klar erscheint. Er gibt zudem genau das wieder, was die Hauptfigur fast den ganzen Film lang tut: Sie rennt. Die Bezeichnungsfunktion dieses Titels bleibt aber dennoch außerordentlich schwach und fragmentarisch. *Lola rennt* als Titel – das gibt kein ganzes Bild und zuwenig kontextuellen Sinn für einen Spielfilm. Der Titel stürzt gewissermaßen mitten in die prädikative Aussage *rennt*, ohne sie sorgfältig zwischen Subjekt und Objekt (oder einer Umstandsbestimmung) zu verankern und ist also höchstens experimentalfilmtauglich. *Lola rennt nach Hollywood*, das wäre eine klar überschaubare (und eine zukunftsweisende) Sache.

Wenn also der Titel seiner Bezeichnungsfunktion nicht wirklich nachkommt, dann bleibt zu fragen, ob er möglicherweise andere Funktionen übernimmt. Untersucht man ihn als Text, so erscheint er wie ein Beispiel, das die Strukturen des Erzählens in seinen ein-

⁵ *DER TOTE LEBT*, dt. Titel von JOHNNY EAGER (Mervyn Le Roy, USA 1942), *RIEN SUR ROBERT* (Pascal Bonitzer, F 1999)

fachsten Bestandteilen (Subjekt und Prädikat) ausstellt – etwa so, wie man sie in der Grundschule mit der ersten Lesefibel kennenlernt: *Peter ruft. Flocki kommt*. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass beim Erwerb von Lesen und Schreiben das Feld des Begehrens immer mitgedacht wird. Man lernt an Beispielen, an denen das Begehren sozusagen bildlich sichtbar wird. *Peter ruft* enthält eine Ausrichtung, eine Art Vektor der Bewegung, die von Peter ausgeht. Über Peters Rufen wird gleichzeitig die Grundlage der Möglichkeiten des Geschichtenerzählens erläutert. (Ein Satz wie *Peter steht* könnte das nicht in gleichem Maße leisten). *Flocki kommt* ist zwar grammatisch genauso aufgebaut wie *Peter ruft*, markiert aber im Kontext *Peter ruft* bereits die Konkretisierung einer Kommunikation – das Zuschnappen als Möglichkeit innerhalb einer Textur, die auf einen Ziel- und Endpunkt zuläuft. *Peter ruft. Flocki kommt*, das ist sozusagen eine strukturelle Erzählung im Feld des Begehrens – beschränkt auf ihre Anfangs- und Endmarkierungen. (Um die Leser nicht sofort wieder in schriftloses Genießen zu entlassen, heißt es in der Lesefibel: *Peter ruft. Flocki kommt nicht ...*).

Vergegenwärtigt man sich diese kindliche Erfahrung, so erkennt man zunächst, dass es sich bei *Lola rennt* um ein Mittelstück handelt, um reines Rennen ohne Anfang und Ende, eine Konstruktion, die der Ergänzung bedarf. Aus Filmen ist dieses Aufbrechen der klassischen Narration bekannt, aus Filmtiteln weniger. Darüberhinaus stellt der Vergleich mit Peter und Flocki klar, dass sich die Geschichte nicht um die rothaarige Lola dreht. Im Kino interessiert man sich nicht wirklich für sie, genausowenig wie in der Lesefibel für Peter und Flocki. Lola ist – ebenso wie die beiden Fibelwesen – ein Platzhalter innerhalb einer Struktur, die vorgeführt wird. (Dass es hier tatsächlich um ein kollektives Verhältnis zur Sprache geht, das nicht ein spezifisches Individuum Lola meint, erläutert der Film eindrücklich in einem Bild: Nach dem Prolog werden die Buchstaben des Titels *Lola rennt* aus einer Menschenmasse geformt und aus vertikaler Aufsicht aufgenommen). Im Kino wird dieser Platzhalter von einer jungen Frau mit roten Haaren dargestellt. Man erfährt wenig von Lola. Von anderen Randfiguren werden in diesem Film in blitzartig eingestreuten Filmstandbildern ganze Lebensgeschichten erzählt. In diesem Kontrast bleibt Lola eine Kunstfigur der Pop-Wel-

ten, eine schillernde Oberfläche mit einem roten Klecks, woran man sie immer gleich erkennt.

Die typografische Gestaltung *Lola rennt* im Filmplakat

Außerhalb des Films ist der Titel zusätzlich als Schriftbild und Logo im Plakat gestaltet. Auch im typografischen Entwurf für *LOLA RENNT* wird nocheinmal auf die Struktur des Erzählens referiert: Lola erscheint in weiß auf grauem Grund, als Auslassung bzw. als deiktisches Element. *Lola*, das steht hier für Du und Ich, für lo und la – das Geschlecht spielt (noch) keine Rolle. Als Platzhalter bezeichnet es die mögliche Verbindung des Kinogängers zum Film. Das *rennt* bildet den energetischen Handlungskern, grammatisch ebenso wie in seiner grafischen Gestaltung als Kursive. Die Buchstaben beugen sich und stehen bereit, wie vor dem Startschuß. Der Film wird hier als Laufbild symbolisiert. Die drei weißen Linien – das Logo fungiert hier ganz abbildhaft und gibt mit den drei Linien die drei Variationen der Handlung wieder, die der Film nacheinander durchspielt – bilden drei Schienen, auf denen der Titeltext fährt. Sie markieren gleichzeitig die Zuschauerposition und kennzeichnen die Parallelität des dreimaligen Durchfahrens einer Zeitstrecke von 20 Minuten. Unterhalb der Gleise stehen die Namen der Hauptdarsteller Franka Potente und Moritz Bleibtreu. Das Logo bildet damit einerseits eine Figur: die Form eines Zuges. Der linke Teil enthält den Namen Lola; er erinnert an einen Triebwagen. Das darauffolgende *rennt* beschreibt den eigentlichen Zug, oder besser noch dessen Bewegungsrichtung, die nach rechts verläuft. Am Bildrand ist sie abgeschnitten und weist in ein unbestimmtes Off. Andererseits stellt das Logo die Analogie zu einem sprachlichen Zeichen her (Signifikant/Signifikat) und figuriert als kinematografisches Äquivalent: unterhalb die Schauspieler als ›Signifikanten‹, oberhalb der Titel des Films als ›Signifikat‹.

Abb. 3: Titelgestaltung von *LOLA RENNT*, D 1998



Das besondere dieses kinematografischen Zeichens ist, dass es in weiß gehaltene Leerstellen für den Kinogänger enthält, in die er investieren muß, um das Kinematografische erst möglich zu machen.

LOLA RENNT als kinematografische Alphabetisierungskampagne

Eine Lektüre von Logo und Filmtitel verschiebt das scheinbar so banale Unterhaltungskino in Richtung filmtheoretischer Unterricht. Das Thema des Films wird damit weitaus abstrakter. Es gerät zu einem Metafilm, einem Kommentar über die sprachähnliche Konstruktion der Kinematografie oder zu einer elementaren Lektion innerhalb einer Alphabetisierungskampagne (des Kinos). Der Film liest sich plötzlich wie eine neuaufgelegte Lesebibel für deutsche Kinematografie nach der Wiedervereinigung. Ostlern wie Westlern wird darin die Arbitrarität der Zeichen unter anderem am Phänomen ihrer Vervielfältigung erklärt, konkret an der Existenz der fünf Grunewaldstraßen Berlins. Das ist der entscheidende Punkt, warum sich Lola und Manni bei ihrer Verabredung verfehlt haben, und es ist dieser Moment des Verpassens, der im anfänglichen Telefongespräch rekonstruiert wird. Um die Konsequenzen dieses abstrakt theoretischen Problems – der Beliebigkeit der sprachlichen Zeichen im Hinblick auf die Zusammengehörigkeit von Signifikant und Signifikat – zu veranschaulichen, wird im Verlauf des Films weiter en détail von den prekären Folgen für Lola und Manni berichtet: Unter dem Einbruch der symbolischen Ordnung (die ›Kontis‹ in der U-Bahn) wird *Manni* von *Money* getrennt (Ein Sprachzeichen ohne Trennbalken ist wie ein Fahrgast ohne Fahrschein und kann nicht geduldet werden). Seit diesem Zwischenfall irrt Manni wie ein Signifikant ohne Signifikat – wie ein sprachliches Lautbild, das seinen Sinn verloren hat – durch Berlin. Manni (**Money**) ist eine Figur des Mangels, eine Konstruktion, die Begehren erzeugt, wie jenes *Peter ruft*. Und Manni (**Money**) ruft Lola an (Filmanfang). Lola begegnet diesem rufenden Begehren (wie Flocki), d. h., sie verspricht am Telefon, dass sie kommt. Erst jetzt folgt das Mittelstück (Lola rennt), auf das der Titel anspielt.

Lola fährt nicht mit der U-Bahn. Stattdessen rennt sie mehrmals parallel oder quer zu einem fahrenden gelben Zug der BVG durchs

Bild, so als würde sie mit diesem Platzhalter Berlins im Wettstreit liegen. Diese Parallelisierung der U-Bahn mit der rennenden Lola illustriert einmal mehr ihre Kennzeichnung als Triebwagen und Wunschmaschine. Und allein in diesem Sinne verkörpert sie – wie seinerzeit Marlene in den Sternberg-Filmen – den weiblichen Star als Fetisch des männlichen Blicks. Diese Variante führt Tom Tykwer als eine von drei Möglichkeiten seines Films im zweiten Durchlauf vor: Lola verspricht **Money** die Rettung, und sie erreicht ihn tatsächlich gerade rechtzeitig. Dieser glaubt sich wirklich schon allein durch ihren Zuruf gerettet (hier läuft die Geschichte anders herum: Lola ruft, **Money** kommt), wird aber genau in dem Moment, als er auf sie zugehen will, – glücklich lächelnd – von einem ›schicksalhaften‹ Krankenwagen überfahren. *LOLA RENNT* erzählt seine Geschichte in einer Art kinematografischem Konjunktiv und spielt nacheinander drei durch geringe Abweichungen gekennzeichnete Läufe Lolas durch. Die erste Runde spielt auf die Variante des Outlaw-Couple-Films an. Lola wird nach dem Überfall auf einen Supermarkt auf der Flucht von einem Polizisten erschossen. Tykwer gibt Manni und Lola noch eine dritte Chance. In der dritten Runde gelingt es Manni selbst das Geld wieder zu bekommen. Er meistert also seine ödipale Situation und erspart es Lola dadurch, in die Fußstapfen des Mythos Marlene zu geraten – und ferner auch, im Kontext post-feministischer Filmtheorie als phallische Frau analysiert zu werden.

Tykwers Lola ist eine Wunschmaschine und als solche fest mit dem Wunschort Berlin und der neuen Berliner Republik verknüpft. Deshalb hat sie im Film keinen Charakter und keine Geschichte. Sie ist vielmehr ein energetischer Platzhalter. Insofern wird sie zur Attraktion und Projektionsfläche ganz heterogener Zuschauerschaften der 90er Jahre. Sie fasziniert sowohl die aufstrebende Generation, die im Börsengeschäft und globalisierten Kapitalfluß ihr neues Heil in einer imaginären Bewegung sucht und die sich derzeit mit silbernen Rollern elegant und regressiv (vor allem aber nicht unfallfrei) durch die neue Hauptstadt zu bewegen versucht. Sie beeindruckt aber auch ihre ›Vorläufer‹, die Generation der Subkulturen, sozialen Bewegungen und gescheiterten Existenzen, denen sie im Film eine vorübergehende Identifikationsfläche bietet. Schließlich adaptiert sie noch weit ältere Mentalitäten. Tykwers Zukunftsmodell für die Ber-

liner Republik besteht aus einer kinematografischen (Ober-)Fläche, auf der sich deshalb so produktiv phantasieren läßt, weil es ihr als Leerstelle gelingt so widerstreitende historische Ideologietraditionen wie »Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt« (Marlene Dietrich), »Üb immer Treu und Redlichkeit« (Professor Unrat, aber auch die preußischen Tugenden) und schließlich auch das Lebensgefühl der Punk-Generation ebenso wie das der neuen Generation von Internetbrookern (»Hunderttausend in zwanzig Minuten«) miteinander in Einklang zu bringen.

Von der Zeichenstruktur (Lola) zur somatischen Ebene (Sissi)

DER KRIEGER UND DIE KAISERIN funktioniert dagegen viel weniger schablonenhaft. Er zeichnet ein eigenwilliges Pastiche der Sissi-Trilogie Ernst Marischkas aus den 50er Jahren.⁶ Von verschiedenen Kritikern wurden Marischkas Filme, die die Geschichte der österreichischen Kaiserin Elisabeth (1837–1898) erzählen, als ein Kommentar auf die bundesdeutsche Nachkriegsgeschichte gelesen. Mit der jungen Romy Schneider wurden in den Sissi-Filmen Erlösungs- und Aufbauphantasien verbunden, wie auch ein latenter Pazifismus gegenüber den althergebrachten militärischen Usancen – eine Erlösung der Kriegsgeneration durch die Kaiserin.⁷ Tykwer verwandelt die Staffage des österreichischen Kaiserhauses in den Schauplatz einer psychiatrischen Abteilung des Klinikums Birkenhof in Wuppertal. Diese geschlossene Anstalt ist in seinem Film der etwas andere Herrschaftsbereich von Sissi Schmidt (Franka Potente), einer Krankenpflegerin, die eine pazifizierende Wirkung auf alle Insassen ausstrahlt. Allein die Namensgebung (Sissi Schmidt im Gegensatz zu Prinzessin Sissi von Possenhofen) rechnet die blonde Erlösergestalt in Tykwers »Remake« herunter auf durchschnittsdeutsche Verhältnisse. Die österreichische Bergwelt des 19. Jahrhunderts wird dabei ins zeitgenössische Bergische Land (Nordrhein-Westfalen) verlegt. Insofern gewinnt *Der Krieger und die Kaiserin* gegenüber dem Mythos *Sissi* eine fast »realistisch« anmutende Haltung.

Auch in *Der Krieger und die Kaiserin* gibt es – wie in *Lola rennt* – kaum historische Verbindlichkeiten, abgesehen davon, dass der Film in einer imaginären Gegenwart spielt. Der Name des Kino-

6 SISSI, Ö 1955, SISSI, DIE JUNGE KAISERIN, Ö 1956, SISSI – SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN, Ö 1957

7 Vgl. Marschall 1997, 376f

Abb. 4:
Filmplakat von
Sissi, Ö 1955



mythos ist hier ebenso der Hauptindex, der Assoziationen zur deutschen Kinogeschichte hervorruft und intertextuelle Bezüge erzeugt. Allerdings gibt es im Sissi-Remake eine historische Rückblende. Diese zeigt die Mutter Sissi Schmidts, die ebenfalls Krankenschwester gewesen ist und die in ihrer Reflexion über Männer einige vage Anspielungen zu ihrer Geschichte macht: »Die Männer kommen nicht wieder. Ist 'ne alte Regel. Früher sind sie in den Krieg gegangen und nicht zurückgekommen. Dann sind sie zur Demo gegangen und nicht zurückgekommen. Heute fahren sie in Kur und kommen nicht zurück.«⁸ Mutter Schmidt faßt ihre Erfahrungen mit drei Männergenerationen zusammen: mit der Kriegsgeneration der 40er Jahre, mit den 68ern und mit einer eher unbestimmten, die im Heute angesiedelt ist.

⁸ Zitiert nach
Tykwer 2000, 27f

Tykwers Sissi markiert ebenso wie seine Figur Lola einen Bruch in der Geschichte der Generationen. Das Universum von Lola und



Abb. 5: Franka Potente in DER KRIEGER UND DIE KAISERIN, D 2000

Sissi sieht dabei ganz ähnlich aus. Beide machen sich um der Liebe willen auf einen Weg voller Hindernisse. Es gibt Gefahren in Form von Lastkraftwagen, aber auch rettende Krankenwagen (wobei sich letztere – wie in *LOLA RENNT* auch in erstere verwandeln können). Es gibt zentrale Orte des Begehrens und der Macht, die Banken. Und beide Figuren verlassen sich auf ihrem Weg ganz auf Gefühl und Intuition. Während Lola aber nur in einem filmischen Konjunktiv kriminell wird, um ihren Liebhaber Manni zu retten – einmal raubt sie die Bank ihres Vaters aus, das andere Mal assistiert sie beim Überfall auf einen Supermarkt – findet sie beim dritten und letzten Versuch eine ›ehrliche‹ Lösung im Besuch einer Spielbank, um das fehlende Geld für die Rettung des Geliebten zu beschaffen.

Die gegenseitigen Rettungsversuche zwischen Sissi und Bodo wirken dagegen wesentlich ernster. Zuerst rettet Bodo Sissi das Leben durch einen Luftröhrenschnitt mit seinem Taschenmesser. Dieser Schnitt in Sissis Leben ist nicht nur lebenserhaltend im schulmedizinischen Sinne, er ist gleichsam hochsymbolisch, stellt zum Auftakt des Films die Weichen für Sissis Leben neu und initiiert die folgende Geschichte. Marischkas Sissi litt 1957 noch unter einem klassischen Lungenleiden, einer Art Tbc, von der sie durch ihre aufmunternde Mutter und durch einen Aufenthalt auf Madeira kuriert wird. Der Arzt in Marischkas Film spricht nach ihrer Genesung von

einem Wunder! Tykwer zitiert in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* diesen Arzt, wenn er seine Sissi von ihrer Heilung sprechen läßt: »Der Arzt sagt, es sei ein Wunder« und verbürgt damit den intertextuellen Bezug.

Was in *LOLA RENNT* noch kommunikativ über einen Telefonanruf in Gang gebracht wird, also über den Austausch von Zeichen, wird in *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* auf die somatische Ebene verschoben. Bodo weckt Sissis Begehren nicht durch einen Anruf, sondern körperlich durch einen chirurgischen Eingriff. Nach ihrer Genesung macht sich Sissi auf, ihren Retter zu suchen, um ihn ihrerseits zu retten. Bodos Rettung ist ein längerer Prozeß, der einen Bankraub und sein anschließendes Verstecken in der Nervenklinik beinhaltet und der sich erst am Ende des Films wirklich vollzieht, als Bodo zusammen mit Sissi sein Trauma noch einmal durchlebt. Inszeniert wird diese Rettung durch das Auftreten eines zweiten Bodos. Dieser zweite Bodo übernimmt das Steuer des Fahrzeugs nach einer kurzen gemeinsamen Fahrt zu dritt, während der erste Bodo nach dem Fahrerwechsel verabschiedet wird. Auch Bodos Rettung wird also körperlich, als Verdoppelung, dramatisiert, im Gegensatz zu Mannis nur symbolischer Verdoppelung in Form der Geldtasche (Money).

Auch wenn sich in der gegenseitigen Rettung von Bodo und Sissi neben den märchenhaften Zügen vor allem auch die klassischen Schritte der Individuation abzeichnen, wie Ablösen vom Elternhaus, Finden einer Geschlechtsidentität, Gründen einer Partnerschaft, so nutzt Tykwer seinen mythischen Grund mindestens andeutungsweise auch zu einem Abschied von alten historischen Verhältnissen. Marischkas Sissi feierte in den 50er Jahren trotz einiger Unberechenbarkeiten der Figur Sissi die Restauration in der Bundesrepublik (»wir bleiben immer die, die wir waren.«) und läßt in jedem seiner Filme die Hymne erklingen, die inzwischen die neue Nationalhymne der Bundesrepublik war. Tykwers Happy-end verläßt demgegenüber die alte Bundesrepublik und führt die Protagonisten an die Küste Portugals zum Klang des Meeresrauschens. Damit bleiben sie zwar innerhalb der Grenzen der EU, aber sie verabschieden sich von der alten Bundesrepublik und dies nicht nur geografisch, sondern samt ihrer symbolischen Existenz als geschlossene Abteilung Birkenhof.

Zur dekonstruktiven Arbeit an Lola und Sissi

Tykwers und Potentes Arbeit richtet sich auf die mythischen Namen Lola und Sissi. Mit Tykwers Drehbuch- und Regiearbeit sowie mit den Darstellungen von Franka Potente bieten die Filme Folien an, auf denen die mythischen Figuren Lola und Sissi dekonstruiert bzw. neu gelesen und geschrieben werden können. Dies geschieht zu einer Zeit, in der die Berliner Republik sich zumindest den alten Mythos, den Marlene Dietrich verkörperte, gerne zu eigen machen würde. Kracaers Kritik an *DER BLAUE ENGEL* war 1930 unter dem Stichwort Wirklichkeitsflucht formuliert und auf die Weimarer Republik gemünzt.⁹ Die Metapher, die Kracauer zur Illustration seiner Kritik verwendet, gestaltet sich als »Malerei auf einem Theatervorhang, die das eigentliche Theaterstück vortäuschen soll.«¹⁰ Was Kracauer mit dieser »Malerei« assoziiert, sind die Effekte des Films, zu deren herausragendsten die Beine von Marlene Dietrich zählen. Dass Kracauer diese Beine als Attraktion des Films mit der ornamentalen Malerei auf einem Theatervorhang gleichsetzt und sie somit als Standbild erfaßt, läßt sich aus heutiger Sicht wie eine Vorwegnahme der feministischen Filmtheorie der 70er Jahre lesen. Laura Mulvey hat in ihrem vielzitierten Essay das Anhalten der Filmhandlung beim Auftritt des weiblichen Stars analysiert, unter anderem mit Verweis auf die Beine von Marlene Dietrich als Fetischobjekt des männlichen Blicks.¹¹ Was bei Mulvey als Zurichtung des (männlichen) Zuschauerblicks unter den Aspekten Fetischismus und Sadismus als Charakteristikum des klassischen Hollywood Kinos firmiert, ist bei Kracauer historisch an die Wirklichkeitsflucht der Massen vor dem aufziehenden Faschismus gebunden. Auch Kracaers Kritik des *BLAUEN ENGELS* wird von den Aspekten Sadismus (bei ihm allerdings in bezug auf den Untergang Professor Unrats) und Fetischismus (in bezug auf die Beine Dietrichs) getragen. Was Kracauer und Mulvey in ihrer Kritik verbindet, sind ihre Forderungen nach einem anderen Kino, welches sich insbesondere von der Fetischisierung und Stillstellung löst und sich der »physischen Realität« (Kracauer) bzw. einer »Materialität in Zeit und Raum« (Mulvey) zuwendet, die ein »materielles Werden« in tatsächlichen Laufbildern favorisieren.

9 Vgl. Kracauer 1979, 418–421, 226–229 sowie Koch 1986

10 Kracauer 1979, 419

11 Mulvey 1976

Gerade diese Forderungen nach einem anderen Kino scheinen Tykwerts Filme aufzunehmen. Sie dekonstruieren den festgefahrenen Blick auf die Beine Marlene Dietrichs, indem sie die Beine der Lola noch einmal inszenieren und zur Hauptattraktion eines anderen Films machen, sie sozusagen durcharbeiten. Denn den Beinen der Dietrich als Attraktion kann man sich ebenso wie einem Mythos nicht mit einer einfachen Kritik erwehren, wie die Bezugnahmen kritischer Denker wie Kracauer, Adorno, Mulvey, Koch etc. zeigen. Das Sexsymbol Dietrich bzw. die physische Präsenz ihrer Beine wird in Tykwerts Film in eine Zeichenstruktur des Begehrens übersetzt, und die kulturelle Fixierung des Blicks wird durch die Überlagerung mit Franka Potente und ihrer Darstellung eines Laufbildes *Lola* gelöst. Der Filmtitel *Lola rennt* liest sich dann wie eine intertextuelle Blickführung und erneute Fokussierung der mythischen Beine, in der das Begehren allerdings nicht mehr fixiert wird, sondern seine Mobilität als Wunschmaschine wiedergewinnt. Im Falle von *LOLA RENNT* geht diese Tykwertsche Operation mit einer weitgehenden Entsexualisierung der mythischen Figur einher, die die Verschiebung des Begehrens von einem Fetischobjekt zu einer mobilen Wunschmaschine begründet. Diese Strategie der Entsexualisierung mag mitverantwortlich für den Erfolg des Films in den USA und für seinen Flop in Frankreich sein, sie verbürgt aber eine Lösung bundesdeutscher Verhältnisse ins Offene.

In *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* ist das Verfahren sowohl ähnlich als auch gegenläufig. Ausgehend vom Sissi-Mythos, einer entsexualisierten Mädchenfigur, die als ruheloser Wirbelwind dargestellt ist, unternimmt Tykwer in diesem Film gleich zu Anfang eine sexuelle Initiation, eine symbolische Entjungferung mit dem Taschenmesser. Mit diesem Akt wird ein mobiles Begehren in Gang gesetzt, welches die Sissi-Figur aus den Fixierungen ihrer Geschichte (der 50er Jahre) befreit. Dass es diese Fixierungen tatsächlich gab, verbürgte vor allem die unglückliche Geschichte der ersten Sissi Darstellerin, Romy Schneider, die trotz ihrer Flucht nach Frankreich vom Sissi-Mythos verfolgt wurde. Das zurückgebliebene Publikum wartete sozusagen in der Bundesrepublik seither auf seine Erlöserin. Tykwer und Potente gehen diese Fixierung in *DER KRIE-*

GER UND DIE KAISERIN mit einer neuen Strategie an, indem sie sie in ein unspezifisches Meeresrauschen auflösen.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: MYTHEN DES ALLTAGS. Frankfurt am Main 1964.
- Eiblmayr, Silvia: DIE FRAU ALS BILD. Berlin 1993.
- Koch, Gertrud: Zwischen den Welten. Von Sternbergs Der Blaue Engel (1930). In: FRAUEN UND FILM, Heft 41 (1986), S. 65–74.
- Kracauer, Siegfried: VON CALIGARI ZU HITLER. SCHRIFTEN BAND 2. Frankfurt am Main 1979.
- Marschall, Susanne: Sissis Wandel unter den Deutschen. In: Koebner, Thomas (Hg.): IDOLE DES DEUTSCHEN FILMS. München 1997, S. 372–383.
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und Narratives Kino. In: Nabakowski, Gisliind (Hg.): FRAUEN IN DER KUNST. Frankfurt am Main 1976, S. 30–46.
- Tykwer, Tom: LOLA RENNT. Reinbek bei Hamburg 1998.
- Tykwer, Tom: DER KRIEGER UND DIE KAISERIN. DAS BUCH ZUM FILM. Reinbek bei Hamburg 2000.