


Kirsten von Hagen 

Jenseits der Bilder – Tony Gatlifs Filmästhetik

— ✨ —

Abstract Tony Gatlif, a filmmaker who himself belongs to the Roma culture and was born in Algeria, shows not only a mobilization of characters, a dynamization of spaces in his films that can be assigned to the genre of the road movie, but at the same time transgress this genre. Like his figures, the identities are constructed, contoured and perspectivized every time in a different way. In his films, he creates spaces of encounter in which a dynamization of thought, but also of signs is often translated into an experimental field in the encounter space of the street, as in *Gadjo dilo* (1997) or *Exils* (2004), which opens up alternative modes of thinking the Other. What is observable is the responsibility of the camera with its constituent gaze on the Self and the Other which repeatedly seeks to rupture the scenarios of the dominant gaze; music is also integrated into Gatlif's aesthetics as a space of experience.

Zusammenfassung Tony Gatlif, ein Filmemacher der selbst der Roma-Kultur angehört und in Algerien geboren wurde, zeigt nicht nur eine Mobilisierung von Figuren, eine Dynamisierung von Räumen in seinen Filmen, die zwar dem Genre des Road Movies zugeordnet werden können, dieses aber zugleich transgredieren. Wie seine Figuren werden auch die Identitäten dabei jeweils unterschiedlich konstruiert, konturiert und perspektiviert. Er schafft in seinen Filmen Begegnungsräume, in denen eine Dynamisierung des Denkens, aber auch der Zeichen häufig wie in *Gadjo dilo* (1997) oder *Exils* (2004) im Begegnungsraum der Straße in ein Experimentierfeld übersetzt wird, das alternative Modi, den Anderen zu denken, eröffnet. Beobachtbar ist eine Verantwortung der Kamera, mit dem konstituierenden Blick auf das Eigene und das Fremde, die die herrschenden Blickszenarien immer wieder aufzubrechen sucht; auch Musik wird als Erfahrungsraum in die Ästhetik Gatlifs integriert.

Tony Gatlif zeigt nicht nur eine Mobilisierung von Figuren, eine Dynamisierung von Räumen in seinen Filmen, die zwar dem Genre des Road

Movies zugeordnet werden können, dieses aber zugleich transgredieren. Wie seine Figuren werden auch die Identitäten dabei jeweils unterschiedlich konstruiert, konturiert und perspektiviert. Er schafft Begegnungsräume, in denen eine Dynamisierung des Denkens, aber auch der Zeichen häufig wie in *Gadjo dilo* (1997) oder *Exils* (2004) im Begegnungsraum der Straße in ein Experimentierfeld übersetzt wird, das alternative Modi, den Anderen zu denken, eröffnet. Beobachtbar ist eine Verantwortung der Kamera, mit dem konstituierenden Blick auf das Eigene und das Fremde, die die herrschenden Blickszenarien immer wieder aufzubrechen sucht; auch Musik wird als Erfahrungsraum in die ihm eigene Ästhetik integriert. So zeichnete er sich in *Exils* auch für die Filmmusik verantwortlich.

Dass er mit seinen Filmen versucht, gegen eine Festschreibung von Stereotypen anzugehen, zeigt sich bereits in *Latcho Drom* (1993), der die Geschichte der Roma in den Blick rückt: Im immer drängenderen Rhythmus der Musik und einem sich über die ganze Leinwand ausbreitenden Feuer wird zugleich an die traumatische Erfahrung während des Porajmos erinnert. Als eine Voraussetzung für die grausame Politik, Roma alleine wegen ihrer Abstammung auszugrenzen und zu verfolgen, wird ein kurzer Textinsert eingeblendet, auf dem die Identitätskonstruktion als Zuschreibung sichtbar gemacht wird: „Au cours de ce long périple hors les frontières de l’Inde les termes gitan, halab, tsigane, bohémien, gypsy ... ont été donnés au peuple Rom.“¹ Diese Verortung zwischen den Kulturen in einem Raum der Mehrsprachigkeit, der eine Neukodierung musikalischer und tänzerischer Ausdrucksmodi als Mittel einer alternativen Form der Selbstverortung, die transkulturell orientiert ist, in den Blick rückt, ist typisch für Gatlifs Filmästhetik.

Gatlif ist selbst zwischen den Kulturen, der algerischen, der Kultur der Roma, aber auch der französischen Dominanzgesellschaft aufgewachsen, eine Erfahrung, die sich im Erfahrungsraum seiner Filme spiegelt. Der Weg zu einem alternativen Umgang mit Mythen und deren Dekonstruktion, wie sie beispielsweise auch Merkmale eines Schreibens an der Peripherie sind, lässt sich in fast allen Filmen von Tony Gatlif beobachten.

In seinen Filmen wie dem preisgekrönten Musikroadmovie *Latcho Drom* (1993) oder *Gadjo dilo* (1997) thematisiert er immer wieder seine eigene Herkunft, wobei verschiedenartige Gesellschaftskonstellationen

1 Gatlif: *Latcho Drom*, 00:00:57–00:01:12.

mit ihrer spezifischen Musik- und Tanztradition eine Konstante in seinem filmischen Werk bilden.

Interessant für eine Frage nach alternativen Darstellungsmustern von Identität und Alterität ist *Gadjo dilo*, in dem die stereotype Identitätskonstruktion, die Projektion der Dominanzgesellschaft vom vagabundierenden „Zigeuner“, gleich auf mehreren Ebenen performativ einer Revision unterzogen wird.

Durchkreuzte Blicke – Alternative Blickszenarien in *Gadjo dilo*

Der Film beginnt mit dem Protagonisten, dem „verrückten Fremden“ („gadjo“ bedeutet in Romanes, der Sprache der Sinti und Roma, „Nicht-Zigeuner“). Ver-rückt ist Stéphane (Romain Duris) gleich im doppelten Wortsinn. So wird er gleich zu Beginn aus der Perspektive des Romadorfes inszeniert, in das er, der Fremde aus Frankreich, kommt. Die Kamera zeigt ihn aus der Sicht der Roma, die ihn äußerst kritisch beäugen (**Abb. 1**). Sie mustern misstrauisch seine durchlöcherten Schuhe, die ihn verdächtig erscheinen lassen, ebenso wie seine zerrissene Kleidung.

Das Blickregime wird so derart gleich zu Beginn subvertiert. Zunächst ist es der Blick der Roma auf die Dominanzgesellschaft: Sie beäugen den fremden Anderen, den Gadjo, misstrauisch als potenziellen Dieb und Kinderräuber. Das in dem Zusammenhang geäußerte Stereotyp, schließlich sei bekannt, dass die Franzosen nur ein Kind hätten, was ihn sogleich verdächtig erscheinen lässt, legt Konstruktionsmuster offen und zeigt gängige Wahrnehmungsmuster von Fremdheit anders. Durch den Wechsel der Perspektive, der ein zentrales erzählerisches Mittel des gesamten Filmes ist, wird deutlich, wie die Wahrnehmung des Anderen immer auf Stereotypen basiert, wie aber zugleich diese offengelegt und derart auch durchbrochen werden können. Zur Konstruktion des Anderen ist aus Sicht der kognitiven Psychologie zunächst zu sagen, dass Stereotype wichtig sind, um Informationen zu verarbeiten, aber dass eine stereotype Vorstellung keine wertfreie, neutrale Kategorie mehr ist in dem Moment, in dem sie mit Ethnozentrismus und negativen Werturteilen verknüpft wird. Ramírez Berg führt in seiner Untersuchung zur Inszenierung von Stereotypen im Film aus: „A stereotype is the result of this process and can be defined as a negative generalization used by an in-group (US) about an outgroup (THEM).“² Stereotype sind meist stark generalisierend,

2 Ramírez Berg: *Latino Images*, S. 15.



Abb. 1. Bewohner des Romadorfes. *Gadjo dilo* (1997).

häufig ahistorisch und dekontextualisiert. Sie können tatsachenbasiert sein, aber sie sind im Kern vereinfachende Generalisierungen, die von einer Homogenität der anderen Gruppe ausgehen und die durch Wiederholung normalisiert werden. Wie Tzvetan Todorov konstatierte: „Die erste, spontane Reaktion dem Fremden gegenüber ist die, ihn geringer zu schätzen, weil er anders ist als wir: Er ist nicht einmal ein Mensch, oder wenn er einer ist, dann ein minderwertiger Barbar [...]“³

In einer historischen Perspektive wird das Fremde als Beziehungsdefinition immer dann relevant, wenn sich neue Ordnungsmuster herausbilden. Leitdifferenzen werden zumeist gruppenspezifisch verankert und führen zu einer speziellen Sicht von Fremdheit, die eine elementare Funktion für die Konstitution des Eigenen übernimmt. Die Abgrenzung gegenüber dem Fremden erfolgt als Absicherung des Eigenen, wie Ortrud Gutjahr deutlich gemacht hat.⁴

Im Film können diese Stereotype aber, wie etwa Ramírez Berg aufzeigte, auch subvertiert werden. In Tony Gatlifs Film erfolgt die Subversion gängiger Konstruktions- und Wahrnehmungsmuster zum einen durch wechselnde Perspektiven, das heißt eine Polyphonie, die im Film durch eine Visualisierung von Blickregimen besonders gut zu erkennen ist, zum anderen durch eine Multimodalität der Darstellung,

3 Todorov: Eroberung Amerikas, S. 84.

4 Vgl. Gutjahr: Fremde, S. 60.



Abb. 2. Stéphane dreht eine Pirouette. *Gadjo dilo* (1997).

eine *décalage* in der Bild-Ton-Komposition. Zu Beginn des Films fängt die Kamera in einer Schuss-Gegenschuss-Konstellation sowohl die Blicke Stéphanes auf die Roma, als auch die der Roma-Gemeinschaft auf den fremden Franzosen ein. Er erscheint derart zunächst in einer Außenseiterposition, als das zugleich marginalisierte und bedrohliche Andere, als „verrückter Fremder“. Ver-rückt ist Stéphane aber auch in dem Sinne, dass seine Welt buchstäblich ver-rückt wird.

Die Musik in den Filmen Gatlifs als Kontrafaktur

Im paratextuellen Vorspann zeigt die Kamera Stéphane erst in einer Totalen von hinten, wie er langsam am Horizont verschwindet – das Zitat des „Lonely Tramp“ à la Chaplin ist augenfällig. Danach ist die Kamera wieder ganz bei ihm, zeigt ihn, wie er sich hinsetzt, isst, zur Mitte der Kreuzung geht und eine Pirouette dreht. Die Kamera fängt seine Verwirrung ein, indem sie ihn in drei 360-Grad-Drehungen umfährt (**Abb. 2**).

Die Landschaft wird unscharf, wie sich im Folgenden auch die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden immer stärker auflöst. An dieser Wegkreuzung steht jedoch nicht nur sein weiteres Leben zur Disposition, auch der Begriff des „Zigeuners“ selbst wird neu definiert. Auf der Tonspur setzt an dieser Stelle der Titelsong ein:

In unterschiedlichen Sprachen (in Französisch, Romanes, Englisch und Deutsch) wird jeweils das Wort für „Zigeuner“ intoniert und danach das Wort „disparaître“, „disappears“, „verschwindet“. Was verschwindet, ist jedoch nicht die Kultur der Roma, sondern der stereotype Umgang mit „Zigeunerbildern“ als Projektion der Dominanzgesellschaft. Bereits der Song redet einem alternativen Begriff von Sprache und Identität im Sinne Deleuzes und Derridas das Wort, der das Denken des Anderen in Bewegung versetzt: Der Denker wird als „Nomade“ wie bei Deleuze (in *Pensée nomade*) und Derrida (in *La question du style*) konfiguriert. Deleuze spricht in dem Zusammenhang teils von „kleiner Wissenschaft“, „molekularer“ oder „nomadischer Wissenschaft“.⁵ Das Nomadische bei Deleuze ist dabei ähnlich konfiguriert wie die Figur des Nomaden auf dem Soundtrack von Gatlif: Das Nomadische als Rhizom entwickelt sich wie ein wucherndes, nur teilweise sichtbares Wurzelwerk unterhalb der sichtbaren Ordnung. Es entwickelt sich quer zu den üblichen Einteilungen der Geisteswissenschaften. Deleuze führt diesen Gedanken am Beispiel der sogenannten kleinen Literaturen aus, die aus einer Minderheiten- und/oder Randposition entstehen – wie ja auch die Filme von Gatlif. Eine Minderheit mit einer eigenen Sprache fühlt sich Deleuze zufolge häufig unwohl in der offiziellen Sprache, wie er am Beispiel Kafkas näher ausführt, der in Prag zwischen hebräischer, jiddischer, deutscher und tschechischer Sprache Mehrsprachigkeit erlebte. Als Deutschsprachiger gehörte er gegenüber den Tschechen zu einer Minderheit, nahm innerhalb der Deutschen wiederum als Jude eine Randposition ein. Damit befand er sich zwischen „Mutter-Sprache“, „Weltsprache“, „Kultur“ und „mythischer‘ Sprache“, woraus er einen eigenen „Brei aus Sprachen“ schuf.⁶ „In der eigenen Sprache wie ein Fremder leben“, eine Erfahrung, die auch Gatlif in seinem Film konturiert, macht nach Deleuze seine „kleine Literatur“ aus, mit der andere dominante Sprachen zugleich in ihrer Monstrosität entlarvt werden.⁷ Die kleine Literatur lässt sich nicht eindeutig verorten, wie etwa nationalorientierte Literaturen dies implizieren, sondern sucht nach Fluchtlinien. Ihr fehlt die Geschlossenheit der großen Literatur, sie ist fragmentiert und ordnet ihre Bruchstücke in unterschiedliche Serien, die sich nicht aufeinander zurückführen lassen. Den Serien entsprechen jeweils eigene Zeiten oder ein eigenes Zeitempfinden. Jeder

5 Vgl. Deleuze/ Guattari: Tausend Plateaus, S. 549.

6 Deleuze: Kafka, S. 34 f.

7 Ebd., S. 35.

lebt in seiner eigenen Zeitwahrnehmung oder auch in verschiedenen Erfahrungsräumen, wie Gatlif dies in seinem Film durch wechselnde Perspektiven, serielle Bildverfahren und ein Überlagern von Bild und Ton deutlich macht. In *Gadjo dilo* geht es immer wieder um Fremde in unterschiedlichen Begriffen und Maskeraden. Gatlifs Filme lassen sich in ihrer besonderen Ästhetik auch beschreiben als kleine Literaturen, ein Schreiben gegen die Dominanzliteratur. Sie tragen der Einsicht Rechnung, dass jeder in verschiedenen Zeiten und Welten zugleich lebt. Zentral ist dabei, dass das nomadische Denken, wie Deleuze es beschreibt, nicht als erneute Zu- und Festschreibung für Roma fungiert, mithin eine problematische Kategorie darstellt, sondern bei Gatlif zu einer Konstante seiner Werke zählt, die auch, wie ich zeigen werde, in seinem Film *Exils* eine entscheidende Rolle spielt, der einige interessante Parallelen zu *Gadjo dilo* aufweist.

Der Film führt einerseits performativ in wechselnden Rollen und aus stetig sich ändernden Blickwinkeln den täglichen Rassismus vor, den immer wieder changierenden Blick auf den oder das Fremde. Grenzen zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen werden hier ebenso aufgelöst wie die Grenzen zwischen den Kulturen. Zum anderen zeigt der Film die verbindende Macht der Musik, die all diese Gegensätze in sich aufnimmt und sie in einen gemeinsamen Rhythmus überführt. Der Rhythmus der Musik dominiert den gesamten Film. Hier könnte man Überlegungen zur Erläuterung anschließen, die Deleuze und Guattari für die Musik Clara und Robert Schumanns angeführt haben: „Die Musik ist von allen Minderheiten durchdrungen und stellt dennoch eine ungeheure Macht dar. Ritornelle von Kindern, Frauen, Ethnien, Territorien, von Liebe und Zerstörung: die Geburt des Rhythmus.“⁸

ZwischenWeltenSchreiben und fraktale Muster

Die Filme Gatlifs lassen sich im Sinne von Ottmar Ettes Konzept des ZwischenWeltenSchreibens skizzieren: „Die Kinder der Migration bewegen sich in einem raum-zeitlichen Koordinatensystem, in das Raum-, Zeit-, und Bewegungsstrukturen der Vorfahren hineinragen und vielfach gebrochene fraktale Muster bilden.“⁹

8 Deleuze / Guattari: Tausend Plateaus, S. 409.

9 Ette: ZwischenWeltenSchreiben, S. 241.

Auf der Suche nach der Sängerin Nora Luca reist Stéphane mit Izidor und Sabina in andere Romadörfer, nimmt die Stimmen verschiedener Sängerinnen auf Kassette auf. Jede der Kassetten wird sorgfältig beschriftet. Die Musik avanciert somit auch zum performierenden Medium transkultureller Identität. Gatlif setzt sie schon in früheren Filmen wie in *Corre, gitano* (1982), *Latcho Drom* (1993) und *Swing* (2002) als solche ein. Sie steht im Zentrum von *Vengo* (2001) ebenso wie in seinem Film *Exils* (2004), ein Grenzen überschreitendes Spiel mit dem Genre des Roadmovies. In *Swing* (2002) figuriert erneut ein moderner Nomade. Max ist es gewohnt, mit seiner Mutter immer wieder den Wohnort zu wechseln. Mit ihr zieht er von Land zu Land, nur die Ferien verbringt er immer in Straßburg bei seiner Großmutter. Hier lernt er das gleichaltrige Mädchen Swing kennen, die in einem benachbarten Lager der Manouche lebt, wie sich die Sinti hier nennen. Fortan verbringt Max immer mehr Zeit bei den Manouche und bei dem Musiker Miraldo. Bei ihnen kann er *swing manouche* hören, und er kann Swing treffen. Der Titel verweist gleichzeitig auf einen Musikstil wie auf einen Eigennamen. In *Swing* konzentriert sich Gatlif auf einen Stil, der vom Gitarristen Django Reinhardt in den 30er Jahren begründet wurde und in Tchavalo Schmitt einen Neuinterpreten gefunden hat. Schmitt spielt in dem Film sich selbst, wie sich Izidor in *Gadjo dilo* gewissermaßen selbst verkörpert. Es kommt erneut zu einer Annäherung der Kulturen vermittelt der Musik, welche hier Züge des nomadisierenden Denkens bei Deleuze annimmt. Miraldo unterrichtet Max im Gitarrenspiel, dieser bringt ihm dafür das Lesen bei. Der Film ist nicht frei von Stereotypen, die hier weniger deutlich performativ subvertiert werden wie in *Gadjo dilo*. Interessant ist jedoch, wie sich in diesem Film dokumentarische und fiktionale Elemente überlagern. Höhepunkt des Films ist die sechsminütige Swing-Manouche-Session, zu der sich zwanzig Musiker in einem Wohnwagen versammeln. Gatlifs Film zeigt einerseits eine Kultur, die in ihrer identitätsstiftenden Funktion immer stärker von Einflüssen der Dominanzgesellschaft aufgelöst wird, die andererseits aber zugleich zentrales Moment einer Erinnerungskultur ist und derart auch die eigenen Zeiten oder das individuelle Zeitempfinden betont, wie Deleuze es konturiert hat. Mit Hélène Mehrstein, die im Film die Manouche Puri Daï verkörpert, ist es Gatlif gelungen, eine Zeitzeugin zum Sprechen zu bewegen: Minutenlang erzählt sie die Geschichte ihrer Familie. Nur wenige Angehörige haben das Dritte Reich überlebt.

Auch in seinem neuesten Film, dem in der Camargue spielenden modernen Western *Tom Medina*, der 2021 in Cannes gezeigt

wurde – durchaus eine Fortschreibung des Roadmovies – ist die Musik zentral, erzählt Gatlif eine Geschichte vermittelt der Musik, leben die Figuren durch und mit der Musik. Die Hybridisierung der Musik gibt einen alternativen Rhythmus vor, der einen Dialog der Kulturen offenbart: Mélodien von Delphine Mantoulet, der Liebesgesang von Manero, die Gitarre von Nicolas Reyes (Sänger der französischen Gruppe Gipsy Kings), Karoline Rose Sun (die unter dem Namen SUN bekannt wurde). Auch hier gibt die Musik den Rhythmus für den Film vor, vermittelt ein (Lebens-)Gefühl.¹⁰ In *Corre, gitano* (1982) erzählt Gatlif die Geschichte der Gitanos von Sevilla und Granada am Beispiel des Flamencos aus der Zuschauerperspektive. Der Film ist zugleich ein Bekenntnis: „C’est un film qui dit: ‚Je suis Gitan.‘ Malgré tout, les persécutions, le mépris, je suis Gitan. J’existe, nous existons.“¹¹ In *Vengo* steht der gelebte Flamenco im Zentrum einer Geschichte um Rache und Verrat. In seinem mehrfach preisgekrönten dokumentarischen Drama *Latcho Drom* verfolgt Gatlif die Spuren der Roma und ihrer Musik über Ländergrenzen hinweg und rückt derart die Musik als alternativen transkulturell ausgerichteten Erfahrungs- und Begegnungsraum in den Blick.

Auch in *Gadjo dilo* ist die Musik einerseits ein identitätsstiftendes Moment, andererseits wirkt sie aber auch grenzauflösend und trägt derart zu, Rewriting von Stereotypen im Film bei. Der Musik kommt hier eine entscheidende Funktion zu, war die Geschichte und Sprache der Roma doch über lange Zeit nicht schriftlich tradiert, sondern mündlich, insbesondere über ihre Musik und ihre Lieder.¹²

Gatlifs Suche nach alternativen Modi der Darstellung zeigt sich nicht nur in seiner Funktionalisierung der Musik im Zeichen der Hybridisierung, sondern auch daran, dass er die Form des Roadmovies als Genre immer wieder transgrediert und derart neue Formen exploriert.

10 Interview B.O: Tony Gatlif et Delphine Mantoulet (Tom Medina), une musique hybride et cohérente, Interview geführt von Benoit Basirico, Cinezik, 2.8.2021, <https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20210725005419> [Zugriff: 22.1.2022].

11 Biographie Tony Gatlifs, <http://tonygatlif.free.fr/tonybio.htm> [Zugriff: 22.1.2022].

12 Vgl. Rom e. V., Verein für die Verständigung von Rom (Roma und Sinti) und Nicht-Rom Köln, https://www.romev.de/?page_id=151; „Immaterielles Kulturerbe: Lieder der Lovara“, in: *Österreichische Unesco-Kommission*, <https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/lieder-der-lovara> [Zugriff: 12.7.2022]; Sofiya Zahova, „Roma-Literatur in den Balkan-staaten: Ein Überblick“, in: *RomArchive*, <https://www.romarchive.eu/de/literature/literature-countries-and-regions/roma-literature-balkans/> [Zugriff: 12.7.2022].

Wie Berndt Schulz in seinem Lexikon der Road Movies konstatiert, ist für dieses Genre ein „Unterwegssein wichtiger als das Ankommen“.¹³ Norbert Grob und Thomas Klein bezeichnen Roadmovies in ihrem gleichnamigen Buch als „Genre des Aufbruchs“¹⁴, dessen Held zwar keinen Ausweg, stattdessen aber „immer neue Umwege“ findet.¹⁵ Ewa Mazierska und Laura Rascaroli greifen diese Bewegungsmuster in Bezug auf europäische Roadmovies seit den 90er-Jahren auf, indem sie deren Protagonisten im Sinne Zygmunt Baumans als postmoderne Vagabunden, Touristen und Nomaden charakterisieren¹⁶, mithin Figurationen des Suchens und des Werdens, die gegen essenzielle Festschreibungen an den Aspekt des Werdens und der Mobilität gerichtet sind.

Das Roadmovie als ein Genre des Unterwegsseins und (neuerlichen) Aufbruchs ist in zahlreichen Filmen des Regisseurs stilbildend, wie in *Vengo*, *Gadjo dilo* und *Exils*. In dem letztgenannten Film Gatlifs, der sich hier als Drehbuchautor, Regisseur, Produzent und Soundtrackkomponist verantwortlich zeichnet, begeben sich die jungen Zano (Romain Duris) und Naïma (Lubna Azabal) auf einen Roadtrip nach Algerien, auf der Suche nach den Wurzeln, der Heimat ihrer Vorfahren.

Das Thema der Suche in *Gadjo dilo* und *Exils*

Die Auseinandersetzung mit dem Herkunftsland Algerien hat sowohl in der Literatur, in Texten von Alice Zeniter, aber auch im französischen Film, insbesondere im *Cinéma beur*¹⁷ Tradition, das sich als „[neues] Genre des französischen Films“¹⁸ mit den Erfahrungswelten der Nachfahren von algerischen Einwanderern beschäftigt. Die Identitätssuche, die diese Filme prägt, ist auch für den früheren Film *Gadjo dilo* konstitutiv. Auch die Tatsache, dass beide männlichen Protagonisten, Zano und Stéphane, von dem Schauspieler Romain Duris verkörpert werden, unterstreicht die thematische und formale Kontinuität.

13 Schulz: Lexikon der Road Movies, S. 3.

14 Grob/Klein: Das wahre Leben, S. 9.

15 Ebd., S. 8.

16 Vgl. Mazierska/Rascaroli: Crossing New Europe.

17 Vgl. Ruhe: Cinéma beur.

18 So der Untertitel von Ruhe: Cinéma beur.

In Frankreich aufgewachsen, fühlen sich Zano und Naïma als emotionale Exilanten, als halbe Außenseiter¹⁹, deren urbane Umgebung ihnen keinen Zugang zu ihren Vorfahren, keine identitätsstiftenden Familienstrukturen, keine Heimat zu versprechen scheint.

Damit verknüpft sind wie in *Gadjo dilo* aber auch traumatische Erfahrungen von Ausgrenzung, gewaltsamen Auseinandersetzungen wie im Algerienkrieg, von Massakern und Folter.²⁰ Sie sind als symbolischer Bezugsrahmen präsent. Zano wird gleich zwischen mehreren Zuschreibungen verortet als Kind von europäischen Siedlern, die in Algerien eine Heimat gefunden haben, die sie zu Kriegsende verlassen mussten. Zanos Großvater wurde als Anti-Kolonialist zu Tode gefoltert, Naïma stammt von einem algerischen Vater ab, der jedoch nie über seine Heimat Algerien spricht. Gatlifs Film nutzt seine Protagonisten nicht allein als Verweise auf die Vergangenheit. Vielmehr widmet er sich den diffizilen Erfahrungs- und Selbstbestimmungshorizonten von Zano und Naïma, Kindern der Immigration, die mit ihren eigenen Empfindungen des Exils zurechtkommen müssen.

Gatlifs Film *Exils* ist jedoch anders als die Filme des *Cinéma beur* nicht in den *non lieux* der französischen Vorstädte angesiedelt, sondern setzt im Sinne des Roadmovies das Moment der Reise ins Zentrum, die hier zugleich wie auch in *Gadjo dilo* eine Suche markiert, an die unterschiedliche Suchbewegungen nach Identität gekoppelt sind.

Naïma und Zano verachten die egoistische Mentalität in Paris²¹ und sind dementsprechend zwischen den Kulturen, den Räumen und unterschiedlichen Gesellschaften verortet, sie werden als Suchende konturiert, wie der Film in mehreren Zitaten aus dem Genre des Roadmovies verdeutlicht.²² Die Straße ist der ideale Aushandlungsraum für diese transnationalen und transkulturell agierenden Figuren. Doch Naïma und Zano sind zugleich auf der Suche nach ihrer eigenen Heimat, die vor allem im Raum gemeinsamer Erinnerungen konstruiert wird. Dadurch

19 Vgl. zur Definition des Begriffs Matthias Bauer: „Transgression am Nullpunkt der Bewegung? Wie das pikareske Territorium der Metro zum Schauplatz urbaner Roadmovies wird“, in: von Hagen/Thiele, 2013, S. 91–107, S. 92f.

20 Vgl. Mauss-Copeaux: Geschichte des Algerienkrieges, S. 75.

21 Zano sieht darin zugleich den Grund für seinen Aufbruch „Nous, on est parti parce qu'on avait rien de rien. À Paris, il y a tout ce qui vaut, mais on vous offre aucun cadeau“ (Gatlif: *Exils*, 0:15:35).

22 Nahezu alle Auseinandersetzungen mit dem Roadmovie-Genre ziehen die Verbindung zum Western, z. B. Cohan/Hark: Introduction sowie Grob/Klein: Das wahre Leben oder Laderman: Driving Visions.

avanciert zugleich dieses Roadmovie zu einem ZwischenWelten-Schreiben nach Ette, der die Absenz einer gemeinsamen familiär begründeten Erinnerung als Anlass für diese Art des Schreibens zwischen den Welten formuliert hat: „Es ist Verschweigen des Verschwiegenen, das Drängen des Verdrängten, das es den Kindern der Migration verbietet, ganz selbstverständlich in ihrem Geburtsland, in einem Hier ohne Dort, aufzugehen.“²³ Wie Antz konstatiert, wird aus dem Road ein *root trip*, eine Suche nach der eigenen Vergangenheit²⁴, wie sich an der emblematischen Szene der Fotos, die Zano an die Geschichte seiner Ahnen gemahnen, zeigt.

Auch in diesem Film kommt der Musik eine entscheidende Funktion zu. Zu Beginn ist ein immer drängenderer Rhythmus der Trommeln zu vernehmen, der von einer heiser klingenden Frauenstimme begleitet wird, die eine appellative Aufforderung äußert, die Kernaussagen auch der anderen Filme enthält: „It’s important to speak about those, who are absent [...] it’s urgent, it’s an emergency [...] to talk about freedom.“²⁵ Es geht um traumatische Erfahrungen, die indes nicht zur Trennung der Kulturen führen, sondern in eine verbindende gemeinsame Erfahrung münden sollen, wie sie hier – wie auch in anderen Filmen – durch die Musik angezeigt wird.

Die Musik begleitet die beiden Protagonisten auf ihrer Reise durch die Kulturen, ist geprägt vom Pariser Techno, wie von andalusischen Flamenco- und Sevillana-Klängen, bis zu mystischen Gesängen der nordafrikanischen Sufi-Bruderschaften, die alle hier in einen gemeinsamen Klang- und transkulturellen Erfahrungsraum überführt werden. Für Zano repräsentiert die Musik zugleich einen ortsungebundenen Raum, der ihm Heimat und Identitätspotential zugleich offeriert, wie auch die Musik in *Gadjo dilo* für den Helden. In dem Kontext lässt sich auf Hamid Naficy verweisen, der die irritierende Verwendung von Musik und Ton als Kennzeichen eines diasporischen Filmstils ausmacht, den er unter dem Namen *accented cinema* neu fasst.²⁶

Die Musik, deren verschiedene Modulationen den Film begleiten, kennzeichnet die Identitätssuche der Protagonisten, aber auch das verbindende transkulturelle Moment, Musik als Mittel der Verständigung,

23 Ette: ZwischenWeltenSchreiben, S. 241.

24 Antz: Ziel jenseits der Gattungsgrenzen, S. 123–140.

25 Gatlif: Exils, 00:00:26.

26 Vgl. Naficy: *Accented Cinema*.



Abb. 3. Zanos Blick aus dem Fenster. *Exils* (2004).

Reise als kulturelle Kritik und Suche.²⁷ Wie im Paratext zu lesen, verhandelt der Film ein Gefühl der Heimatlosigkeit, des Verlustes, der Entwurzelung und der Fremde – kurz von Migrationserfahrungen. „Wo auch immer ich hingehe, bin ich fremd“, skizziert Naïma ihre Wahrnehmung einer Mobilisierung von Zeichen und Körpern in Zeiten der Migration, die auch Zano (Romain Duris) kennzeichnet. Der Film rückt dies in einer emblematischen Aufnahme gleich zu Beginn ins Bild. Wir sehen ihn von hinten vor einem urbanen Pariser Panorama (**Abb. 3**). Die Rückenansicht, welche die sehnsüchtig konnotierten Blicke, wie sie für die Romantik kennzeichnend sind, zeigt, ist exemplarisch in Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818, Hamburger Kunsthalle) repräsentiert. Was dort als romantische Sehnsucht gekennzeichnet ist, avanciert bei Gatlif zu einem Sinnbild der Nichtzugehörigkeit und Entfremdung. Die Fensterscheibe links im Bild spiegelt den schräg verlaufenden *boulevard périphérique* rechts im Bild wider, sodass die Fortführung der beiden Straßenverläufe sich an jenem einen Punkt am hellblauen Horizont treffen würde, den Zano als Fluchtpunkt seiner Reise und Suche anvisiert.

Der Blick Zanos am Fenster markiert die Suche nach einem imaginären Punkt der Zugehörigkeit, ein Eindruck, der durch das in Dunkelheit getauchte Zimmer noch verstärkt wird. Die von Kontrasten und Chiaroscuro-Effekten geprägte mise-en-scène erinnert an Repräsentationen

²⁷ Vgl. Laderman: *Driving Visions*, S. 4.

des Künstlers als Genie, der aus seiner Entfremdung und Isolation die kreative Kraft schöpft, wie auch der Protagonist von *Gadjo dilo* und letztlich auch der Autor selbst, weshalb hierin zugleich ein Moment der Selbstreflexivität zu sehen ist.²⁸

Die Musik als verbindendes Element

In *Gadjo dilo* hält Stéphane Izidor und den übrigen Dorfbewohnern seinen Walkman mit der Musik von Nora Luca ans Ohr und fragt sie, ob sie diese Stimme kennen. In einer zentralen Szene des Films spielt er mithilfe eines selbst konstruierten Plattenspielers eine alte Langspielplatte ab, die zuvor als Dekorationsstück in Izidors Hütte hing. Die Musik führt alle Bewohner in der Hütte Izidors zusammen. Gespannt verfolgen sie, wie ihnen das, was sie sonst nur selbst erzeugen und als Live-Musik kennen, aus dem fremden Apparat entgegentönt. Die Musik avanciert so zum verbindenden Element, macht aber gleichzeitig ein Moment der Distanzierung deutlich, welches durch die technische Dimension und die Funktion des Aufzeichnens eigens ins Bild gerückt wird. Während einer Hochzeitsfeier, auf der Izidor Musik macht und Sabina tanzt, kommt es zu einer ersten Annäherung zwischen Stéphane und dem Mädchen. Dabei wird das voyeuristische Dispositiv, wie es in vielen anderen Tanzinszenierungen, etwa in Mérimées *Carmen*, beobachtbar ist, gleichsam erneut aufgerufen, durch die Art der Darstellung allerdings auch subvertiert. Tanz und Musik dienen nicht länger der *couleur locale*, sondern avancieren zum verbindenden Element. Entscheidend ist dabei, dass hier nun die Musik gleichzeitig performiert wird, wie sie wahrgenommen wird, nämlich anders als bei Stéphane, der sich wie schon Zano auf die Suche begibt, nicht nach einem abwesenden Vater, aber nach seiner Mutter. Dabei findet er bei den Roma eine neue Heimat. Der Film ist insgesamt von einer zirkulären Struktur von Aufbruch, Ankunft und neuerlichem Aufbruch gekennzeichnet, von Kreation und Zerstörung, einer Mobilität von Zeichen und Körpern, die am Ende nur vorübergehend arretiert wird. Dies wird durch die Kamerafahrt zu Beginn symbolisiert, aber auch in der Spiegelung in der Fensterscheibe des Autos. Diese Spiegelung markiert einen entscheidenden Moment der Narration, wie auch in *Exils*, als Zano gleichzeitig als Schatten zu sehen ist, als er den Friedhof besucht und dem Grabstein seines Vaters

28 Vgl. z. B. Kaplan: *Questions of Travel*, S. 27–28.

den Minidiscman aufsetzt.²⁹ Stéphane, der zunächst von allen Frauen, die in dem Romadorf und in der Umgebung leben, Kassetten aufnimmt, um derart nicht nur seiner Mutter auf die Spur zu kommen, sondern auch seine Erinnerungen zu speichern, lernt von der Begegnung mit Izidor sowie mit Sabina. Die zunächst sorgfältig beschrifteten Tonaufnahmen begräbt er am Ende am Rand der Dorfstraße.

Dieser Akt markiert zugleich ein Akzeptieren der mündlich tradierten Geschichte der Sinti und Roma und lässt sich lesen als eine Entscheidung gegen westliche Strategien, das Fremde fixieren, festschreiben zu wollen: Die direkte Begegnung ersetzt die medial vermittelte Kultur. Stéphane, der zunächst auf der Suche nach einem Bild war (der Verkörperung einer bestimmten Sängerin), aber auch nach einer eigenen Identität, akzeptiert schließlich die Lebensform der Roma. Dabei wird die Perspektive, der Blick auf den Anderen ständig geändert und damit relativiert: Mal ist es Stéphane, der ungläubig zunächst auf die Roma blickt, dann wieder ist es der misstrauische Blick der Roma auf Stéphane, der inszeniert wird oder der Blick der Rumänen auf Stéphane oder die Roma. Diese beständigen Spiegelungen werden emblematisch in der Spiegelung des Autoglasses repräsentiert. Zurück bleibt nur die versöhnliche Kraft der Musik: „Nomade, nomad, Nomade, renaîtra, come back, komm zurück“, heißt es auf dem polyphonen Soundtrack des Films. Der Nomade verstanden im Sinne Braidottis als Figur interkultureller Begegnungen der Zukunft. Während Deleuze und Guattari verstehen wollen, was eine nomadische Wissenschaft und was abstrakte Maschinen sind, fragt Braidotti nach dem nomadischen Subjekt, nach den Widersprüchen einer Globalisierung, die Bewegung, Entwurzelung, aber auch ein Auflösen von Stereotypen, eine Relativierung von genderbasierten Vorstellungen, von stabilen Formen bedeutet und ein hohes Maß an Mobilität aufweist. Ein „Zwischen“ inmitten zahlreicher Quellen und Kräfte“, die „in ein Feld ständigen Fließens und unablässiger Transformation“ eingelassen sind.³⁰ Die Identitätssuche von Protagonisten wie Stéphane oder Zano spiegelt aber zugleich auch den Zustand des Künstlers; beide lassen sich in ihrer Art der Anverwandlung, der Appropriation der Musik selbst als Künstlerfiguren begreifen, die sich zugleich in einem liminalen Zwischenzustand der Suche befinden, wie ja auch Gatlif selbst – aufgewachsen zwischen verschiedenen Kulturen – in seinen Filmen immer wieder mit neuen Verfahren experimentiert. Bezeichnet der Begriff der


29 Gatlif: *Exils*, 1:33:46.

30 Braidotti: *Transposition des Lebens*, S. 129.

Liminalität zumeist eine instabile Übergangsphase, in welcher ein Individuum noch nicht vollwertiges Mitglied einer Gemeinschaft geworden ist³¹, so spricht Naficy vom Exil als Zustand der Liminalität. Dabei geht es ihm weniger um die Aussicht auf eine geglückte Initiation als um eine Betonung des Dazwischen von solchen Zuständen: „But exile can result in an agonistic form of liminality characterized by oscillation between the extremes. It is a slipzone of anxiety and imperfection, where life hovers between the heights of ecstasy and confidence and the depths of despondency and doubt.“³²

In seiner verunsichernden Eigenschaft avanciert das liminale Exil bei Naficy zugleich zu einer leidenschaftlichen Quelle künstlerischer Kreativität.³³ So lassen sich auch die Filme von Gatlif verstehen, der in einer gleichsam beständigen Suchbewegung nach neuen Perspektiven, Einsichten und einer alternativen Ästhetik sucht, welche gängige Blickregime aufricht.

ORCID®

Kirsten von Hagen  <https://orcid.org/0009-0006-2689-8156>

Bildnachweis

Abb. 1, 2 *Gadjo dilo* (1997).

Abb. 3 *Exils* (2004).

Filme

Corre, gitano, Regie: Tony Gatlif, ES 1982.

Exils, Regie: Tony Gatlif, F/JP 2004.

Gadjo dilo, Regie: Tony Gatlif, F 1997.

Latcho Drom, Regie: Tony Gatlif, F 1993.

Swing, Regie: Tony Gatlif, F/JP 2002.

Tom Medina, Regie: Tony Gatlif, F/CHE 2021.

31 Vgl. Turner: *Das Ritual*; van Gennep: *Übergangsriten*.

32 Naficy: *Accented Cinema*, S. 12.

33 Naficy: *Accented Cinema*, S. 13.

Literaturverzeichnis

- Antz, Elisa: Ein Ziel jenseits der Gattungsgrenzen? Roadmovies, Exil und die Idee einer Ankunft, in: von Hagen, Kirsten/Thiele, Ansgar (Hg.): Transgression und Selbstreflexion: Roadmovies in der Romania, Tübingen 2013, S. 123–140.
- Biographie Tony Gatlifs, <http://tonygatlif.free.fr/tonybio.htm> [Zugriff: 22.1.2022].
- Braidotti, Rosi: Zur Transposition des Lebens im Zeitalter des genetischen Biokapitalismus, in: Weiß, Martin G. (Hg.): Bios und Zoë, Frankfurt a. M. 2009, S. 108–135.
- Cohan, Steven/Hark, Ina: Introduction, in: Dies. (Hg.): The Road Movie Book, London 1997.
- Deleuze, Gilles: Kafka – für eine kleine Literatur, Frankfurt 1976.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992.
- Ette, Ottmar: ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz, Berlin 2006.
- van Gennep, Arnold: Übergangsriten (Les Rites de Passage), Frankfurt a. M. 2005.
- Grob, Norbert/Klein, Thomas: Das wahre Leben ist anderswo... Road Movies als Genre des Aufbruchs, in: Dies. (Hg.): Road Movies, Mainz 2006, S. 8–20.
- Gutjahr, Ortrud: Fremde als literarische Inszenierung, in: Dies. (Hg.): Fremde, Freiburger literaturpsychologische Gespräche Bd. 21, Würzburg 2002, S. 47–67.
- Kaplan, Caren: Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement, Durham 1996.
- Laderman, David: Driving Visions. Exploring the Road Movie, Austin 2002.
- Mauss-Copeaux, Claire: Die Geschichte des Algerienkrieges: Das Problem der Gewalt, in: Koser-Spohn, Christiane/Renken, Frank (Hg.): Trauma Algerienkrieg. Zur Geschichte und Aufarbeitung eines tabuisierten Konflikts, Frankfurt a. M. 2006, S. 75–83.
- Mazierska, Ewa/Rascaroli, Laura: Crossing New Europe – Postmodern Travel and the European Road Movie, London 2006.
- Naficy, Hamid: An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Film-making, Princeton 2001.

Kirsten von Hagen

- Das nomadische Subjekt nach Gilles Deleuze und Rosi Braidotti,
http://www.tydecks.info/online/themen_nomadisches_subjekt.html [Zugriff: 22.1.2022].
- Ramírez Berg, Charles: Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance, Austin 2002.
- Ruhe, Cornelia: Cinéma beur. Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films, Konstanz 2006.
- Schulz, Berndt: Lexikon der Road Movies. Von „Easy Rider“ bis „Rain Man“, von „Thelma & Louise“ bis „Zugvögel“, von „Bonnie und Clyde“ bis „Natural Born Killers“, Berlin 2001.
- Todorov, Tzvetan: Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen, Frankfurt a.M. 1985.
- Turner, Victor: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur, Frankfurt a.M. 2005.