

Die Gypsygrotesken des Emir Kusturica: Balkan, Pop und Mafia

Hans Richard Brittnacher

Mit seinen bildgewaltigen und tragikomischen Filmen aus dem Leben der südslawischen Volksgruppen hat sich Emir Kusturica – der nach seiner Konversion zum serbisch-orthodoxen Glauben Nemanja Kusturica genannt werden will – viele Preise und ein hohes Ansehen erworben, von dem die Bezeichnung „Fellini des Balkans“ zeugt. Einen erheblichen Teil am Erfolg dieser Filme – ich spreche vor allem über *Time of the Gypsies* (1989) und über *Schwarze Katze, weißer Kater* (1998) – hatte die Musik von Goran Bregović, eine einzigartige Mischung aus westlicher Rock- und Popmusik und der regionalen Musik des Balkans.

Beides, die Fellini-Qualität der Filme Kusturicas und der Balkan-Pop von Bregović, machen mich zu einem denkbar ungeeigneten Referenten – ich bin kein Filmwissenschaftler und zudem auch noch bedauerlich unmusikalisch. Noch weniger verfüge ich über die politische Kompetenz oder gar die lebensgeschichtliche Berechtigung, Kusturicas politische Statements, seine Provokationen und pro-serbischen Stellungnahmen, mit denen er sich immer wieder zu Wort meldet, angemessen zu beurteilen. Allerdings habe ich mich lange mit der literarischen und bildkünstlerischen Inszenierung der „Zigeuner“ beschäftigt, also einer Ethnie, deren meiste Vertreter selbst so nicht genannt werden wollen, weil mit dem Terminus, einer Fremdbezeichnung, erhebliche diskriminierende Zuschreibungen verbunden sind, das dürfte spätestens seit dem Holocaust klargeworden sein.¹

Was ich im Folgenden bieten kann, ist ein Kommentar zu Kusturicas beiden „Zigeuner“-Filmen hinsichtlich seiner Inszenierung dieser Gruppe. Ich werde dabei zu dem nicht wirklich überraschenden, auch schon von anderen geäußerten Befund gelangen, dass Kusturica jedes, aber auch wirklich jedes Stereotyp, das über diese drangsalierte Ethnie im Umlauf ist, bestätigt. Aber, und auf dieses Aber kommt es an, es gelingt ihm, aus seinen Fabeln aus dem Leben einer Ethnie, die in den Bildern seiner Filme als eine archaische

1 Vgl. dazu Brittnacher, Hans Richard: *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*, Göttingen 2012.

und asoziale Gemeinschaft erscheint, ein solches Maß an ästhetischer Energie und poetischem Furor zu entbinden, dass die Qualifizierung dieser Filme als antiziganistische Machwerke zu kurz greift. Sie sind vielmehr Manifeste eines ‚jugoslawischen Textes‘, eine schwermütige ästhetische Reflexion über ein Land, das zum Zeitpunkt der Entstehung des ersten Films im Sterben lag,² aber auch eines ästhetischen Vitalismus, der dem Kapitalismus und der Welt der Moderne ein gutgelauntes Requiem fiedelt.

Die terminologischen Bedenken bei der Verwendung des Begriffs „Zigeuner“ interessieren Kusturica nicht. Er spricht, gleichsam ohne mit der Wimper zu zucken, durchweg von „Zigeunern“. Um es pointiert zu sagen: In den Filmen von Kusturica gibt es keine Roma, nur „Zigeuner“. Oder, noch pointierter: Kusturica benutzt Roma, um „Zigeuner“ darzustellen, also um in seinen Filmen eine ästhetische Konstruktion präsent zu halten, der keine ethnographische Realität entspricht. Selbst die Figuren seines Films sprechen ungeniert von sich als „Zigeunern“, und sie tun es zudem in einer aufschlussreichen Weise. Die ersten Szenen von *Time of the Gypsies* – das Original lautet *Dom za vešanje*, also etwa: ein Haus zum Aufhängen – zeigen eine weinende Braut im Hochzeitskleid, erzürnt, weil der Bräutigam sich am Hochzeitstag besinnungslos betrunken hat. Nach dieser tragikomischen Einstimmung kommt ein erstes programmatisches Statement: Denn ein dem Irrenhaus Entlaufener – ein Motiv, das wir aus Fellinis *Amarcord* kennen, aber auch ein altes literarisches Motiv, das dem Wahnsinnigen, also dem der Gesellschaft und der Vernunft exterritorialen Wesen, besondere Weisheiten anvertraut – wendet sich zu Beginn des Films mit einem kleinen Monolog an den Zuschauer. Mit der Autorität des Wahnsinns klagt er über die Zeit, die er im Irrenhaus verbrachte, wo er elektrochockbehandelt, wo ihm seine Freiheit genommen, seine Flügel gestutzt und seine Seele beschnitten wurde. Während diese Worte sich durchaus als Kommentar zum Schicksal der Roma in der Gesellschaft der Sesshaften lesen ließen, wo sie zwangsassimiliert, zwangstherapiert, zwangsalphabetisiert werden, verdichtet der Wahnsinnige in seinen nächsten Worten jedoch sein Schicksal und das seiner Ethnie zu einem mythischen Verhängnis: „When God came down to the earth, he couldn’t deal with the Gypsies. So he took the next flight back.“

Die Worte des Wahnsinnigen am Beginn des Films wollen als – natürlich filmisch inszenierte – Selbstauskunft der „Zigeuner“ gelesen werden: Sie sind ein gottverlassenes Volk, sie sind die Menschen, von denen Gott sich abgewandt hat. Dem entsprechen der Habitus und das Aussehen des Wahnsinnigen: ein kahlköpfiger, von Stromstößen in der Psychiatrie traumatisierter

2 Vgl. Gotto, Lisa: Lustig ist das Zigeunerleben. Komik und Grenzgang in Emir Kusturicas *Schwarze Katze, weißer Kater*, in: Glasenapp, Jörn/Lillge, Claudia (Hrsg.): Die Filmkomödie der Gegenwart, Paderborn 2008, S. 88–108, hier S. 90.

Mann mit schlechten Zähnen und flackerndem Blick, dessen Regenschirm mit zerbrochenen Speichen und zerfleddertem Stoff kaum Schutz vor dem heftigen Regen bietet. Zugleich verwandelt der Regen die Welt, in der er steht, in einen Sumpf – ein von Kusturica in diesem Film noch mehrfach verwendetes Motiv, das jeweils ein neues Kapitel einleitet. Der Sumpf erinnert an den Urzustand der Erde, bevor Gott als erstes Schöpfungswerk Wasser und Erde trennte und damit die Erde bewohnbar machte. Hier aber, wo Gott sich aus dem Staub – oder vielmehr: aus dem Schlamm – gemacht hat, bleiben nach Gottes Abflug nur Matsch, Morast und Sumpf zurück: Er ist die *prima materia*, in der das Leben gärt, in der es freilich auch enden wird. Ich komme auf dieses Thema zurück.³

In dieser Welt des Schlammes lebt Perhan, die Hauptfigur des Films, ein junger, schwächlicher, sehbehinderter Mann mit telekinetischen Begabungen und einem Truthahn, mit seiner jüngeren, gehbehinderten Schwester Danira, seinem Onkel Merdzan, einem haltlosen Spieler und Unglücksvogel, und seiner innig geliebten Großmutter Hatizda, die einen Ofen zum Kalkbrennen betreibt und über heilende Kräfte verfügt. Die niedliche Schwester, der anfangs etwas gehandicapt wirkende Perhan, der verlotterte Onkel und die beleibte Großmutter – es handelt sich überwiegend um Laiendarsteller aus einer Romasiedlung am Rande von Skopje – leben in den Tag hinein. Perhan versucht seinen hässlichen Truthahn zu hypnotisieren (auch dies eine an Fellini erinnernde Szene), die Großmutter brennt Kalk, die kleine Schwester leidet an einem zu kurzen Bein, Merdzan träumt davon, endlich mal beim Kartenspiel zu gewinnen. Die Siedlung präsentiert sich als eine gefallene, gleichwohl vitale Schöpfung: Gänse laufen in Schwärmen durchs Bild, flattern durch Küche und Schlafzimmer, Kinder plärren, Hunde streunen, auf einem Leiterwagen fahren Musikanten durch die Siedlung. Sie alle leben in eigentümlicher Zufriedenheit. Ihre Gleichmut gegenüber der Armut, ihrem Schicksal, sogar ihrem Leiden, gehört seit Beginn der literarischen Wahrnehmung dieser marginalisierten Gruppe, etwa seit Cervantes' Erzählung „La gitanilla“ von 1613, also seit mehr als 400 Jahren, nach Auskunft der Literatur unweigerlich zum „Zigeuner“-Leben: „Lustig ist das Zigeunerleben“, so heißt es im Volkslied, denn „Zigeuner“ erdulden gleichgültig Ungerechtigkeit, Misshandlungen, sogar Schmerzen, und sind dennoch zumeist gutgelaunt. Merdzan, der Onkel, zeigt gelegentlich in seinen Chaplin-Imitationen komödiantische Begabungen, wird aber auch in seiner Spielsucht zur tragikomischen Figur. Als er beim Kartenspiel wieder mal buchstäblich ‚bis auf die Haut‘ ausgezogen wurde, durchwühlt er verzweifelt die Habseligkeiten seiner Mutter, um ihr

3 Es ist vielleicht kein Zufall, dass einer der neueren, mittlerweile zu einem Klassiker des Genres avancierte Film, *I Even Met Happy Gypsies* von Aleksandar Petrović von 1967, dem Leben der Roma in schlammigen Siedlungen zu ikonischem Standard verholfen hat.

erspartes Geld zu finden, verbindet schließlich das Hausdach mit der Anhängerkupplung eines Lkw und hebt das Haus, eine Bretterbude, in die Höhe: Im strömenden Regen stehen Hatizda, Danira und Perhan unter dem wie ein Damoklesschwert über ihnen schwebenden Haus. Auch diese Szene lässt sich als romafeindliche Phantasie des Drehbuchs deuten: Die „Zigeuner“ sind die ewigen Nomaden. Selbst wenn sie scheinbar sesshaft leben, ist ihre Bleibe nur eine armselige Unterkunft, ein vorübergehender Aufenthalt in einem Leben ewiger Mobilität. Das ist wohl auch der Sinn des ursprünglichen Titels: *Ein Haus zum Aufhängen*. Der Titel stellt keine kritische Anspielung auf die zum Suizid treibenden Lebensverhältnisse dar, sondern zielt auf das burleske Bild eines hoch im Himmel hängenden Hauses. Die obdachlos gewordenen Bewohner nehmen ihr Schicksal gelassen hin, Perhan spielt das Akkordeon, und alle singen sie begeistert *ederlezi*.

Zu Problemen kommt es, als Perhan sich in die schöne Azra verliebt. Ein Traum gibt Kusturica die Möglichkeit, seine visionäre filmische Kraft zu entfalten: Es ist der St.-Georgs-Tag, ein alter, wohl heidnischer Feiertag eines Frühlingfestes, aber natürlich auch der Patronatstag des Heiligen Georg, der als besonders heiliger Tag im Leben der Roma gilt. In der Abenddämmerung treiben brennende Reisigbündel auf dem Wasser, am Ufer schwingen junge Männer brennende Fackeln, Mädchen mit Blumen im Haar umschwimmen den als Vogelscheuche auf einem schwimmenden Altar installierten Heiligen, die Gelb- und Brauntöne geben der Szene die Wärme des Abendlichts, und Perhan sieht zu, wie seine Azra sich entkleidet. Nach dieser Erfahrung eines paradisischen Erkennens ist Perhan, bislang einäugig, endlich sehend geworden: nicht nur im übertragenen, auch im wörtlichen Sinne. Von nun an sehen wir ihn nicht mehr mit der auf einem Auge blinden Brille. Er weiß, dass Azra die Frau seines Lebens ist, aber hat nicht die erforderlichen Mittel, seine Braut zu kaufen: Auch der käufliche Erwerb von Frauen, ob mit Goldstücken bezahlt wird, mit Kamelen oder, wie hier, eher mit Gänsen und anderem Federvieh, gehört als fester Eintrag in jenes Sündenregister der „Zigeuner“, über das die Mehrheitsgesellschaft in ihren Romanen und Filmen gewissenhaft Buch zu führen meint.

Mit Perhans aussichtsloser Brautwerbung ist eine Mangelsituation vorgegeben, die etwa im Zaubermärchen oder im Melodram und so auch hier zur Voraussetzung der weiteren Entwicklung wird: Aus der Ferne ist, begleitet von jubelnden Kinderhorden, Scheich Ahmed im Mercedes mit angehängtem Wohnwagen ins Dorf gekommen. Ahmed ist der Don Corleone der „Zigeuner“-Welt, hofiert von seinen Brüdern und einem Zwerg; er verteilt Geldscheine an Kinder und geistig Minderbemittelte, lässt sich die Hand küssen und wirbt für die Möglichkeiten, die sich im Ausland unter seiner Protektion bieten, um dort so reich zu werden wie er selbst. Als Ahmeds kleiner Sohn zu ersticken droht, kann die Großmutter mit blutmagischen Praktiken

Hilfe leisten. Auch die Magie, nicht nur als betrügerisches Wahrsagen und Handlesen, zählt zu den besonderen Begabungen, mit denen sich die Ethnie der „Zigeuner“ mitten in Europa als anders, als fremd, zuletzt auch als nicht assimilierbar erweist: „Zigeuner“ bleiben in einer voraufgeklärten Weltsicht befangen, was ihnen Vermögen verleiht, die von den sesshaften Europäern im Laufe ihrer zivilisationsgeschichtlichen Entwicklung zumeist aufgegeben wurden, die sie als Erinnerung an einst womöglich selbst besessene Vermögen faszinieren, die ihnen aber als drohender Rückfall in eine überwundene Stufe der Entwicklung auch unheimlich erscheinen.⁴

Nach der Rettung seines kleinen Sohnes der heilkundigen Großmutter Perhans verpflichtet, verspricht Ahmed, die kleine Danira nach Ljubljana in ein Krankenhaus zu bringen, um sie operieren zu lassen, denn dafür reichen die magischen Kräfte Hatizdas nicht aus. Perhan begleitet die Karawane von Scheich Ahmed, die Schwester sieht aus dem Fenster einen wehenden Schleier, den ihre Kinderseele als Erscheinung der verstorbenen Mutter identifiziert, die ihr aus dem Himmel heraus als Windsbraut beisteht. „Ist sie schön?“, fragt Perhan. „O ja“, bestätigt Danira, „sie hat Augen, Mund, Nase, – alles.“ In einem animistischen Weltbild, in dem die Figuren des Films gefangen sind, gibt es keine Zufälle, nur bedeutungsvolle Zeichen, die mit einer improvisierenden Phantasie zu tröstlichen Geschichten konfabuliert werden. Aber es zählt zu der eigentümlichen Ästhetik Kusturicas, nicht nur neben der Trauer auch immer der Komik zum Ausdruck zu verhelfen, sondern auch den Trost, den er seinen Figuren schenkt, durch triste Details einer erbärmlichen Realität wieder einzudunkeln. Denn unterwegs lädt Ahmed einige Prostituierte, eine mit Zwillingen Schwangere, einige Jugendliche und Säuglinge in seinen Wagen. Perhan sieht, wie Ahmed die Familienmitglieder für die ihm ausgelieferten Kinder bezahlt: „Wer verkauft Dir kleine Kinder?“, fragt Perhan – „Die, die genug haben“, antwortet der ungerührte Ahmed.

Damit kommt das nächste und wohl auch übelste „Zigeuner“-Stereotyp zum Einsatz, zudem in einer boshaften Abwandlung. Das Stereotyp besagt, dass „Zigeuner“ Kinder stehlen.⁵ Warum sie dies tun sollten, da die gleiche Stereotypenschmiede doch auch immer vom enormen Kinderreichtum der „Zigeuner“ phantasiert, ist nicht ersichtlich. Trotz dieses Widersinns ist die Literatur voll von Beispielen, wie reichen, oft aristokratischen Familien ihre Kinder von herumvagierenden Banden geraubt werden, die dann bei den

4 Vgl. dazu den instruktiven Aufsatz von Maciejewski, Franz: Elemente des Antiziganismus, in Giere, Jacqueline (Hrsg.): Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils, Frankfurt a. M. 1967, S. 46–86.

5 Vgl. dazu die Beiträge in dem Sammelband: „Denn sie rauben sehr geschwind jedes böse Gasenkind.“ ‚Zigeuner‘-Bilder in Kinder und Jugendmedien. Hrsg. von Petra Josting, Caroline Roeder, Frank Reuter, und Ute Wolters, Göttingen 2017.

„Zigeunern“ aufwachsen, und schließlich, weil die Kolportage, sogar die von Miguel de Cervantes, Victor Hugo oder Johann Wolfgang Goethe, gerne mit den immergleichen Klischees arbeitet, an einem Mal erkannt und wieder in die Familien der Sesshaften integriert werden. Tatsächlich war und ist es genau andersrum: Seit den Versuchen des Aufklärungszeitalters, sich die staatenlosen Nomaden kameralistisch nutzbar zu machen, also etwa sie als Soldaten zu gebrauchen oder in Manufakturen arbeiten zu lassen, sie anzusiedeln, werden ihnen auch die Kinder weggenommen, um diese zwangsweise zu alphabetisieren und als ‚nützliche‘ Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft heranwachsen zu lassen. Noch nach dem Zweiten Weltkrieg hat es etwa in der Schweiz solche Maßnahmen mit den Kindern der Jenischen gegeben.⁶ Nach dem Mechanismus der Projektion wird eben dieses Verhalten nun den „Zigeunern“ unterstellt: Sie tun, was eigentlich wir mit ihnen tun – bzw. getan haben. Vielleicht mit schlechtem Gewissen, was die Emergenz des Themas in der Literatur erklärt. Wir bereuen, was wir getan haben, aber wir schlagen unser *Mea culpa* an der Brust der „Zigeuner“.

Hier, in Kusturicas Film, wird die Spirale der Vorurteilsproduktion jedoch noch weitergedreht: Die „Zigeuner“ stehlen immer noch Kinder, aber sie stehlen sie ihren eigenen Leuten, um diese Kinder dann an kinderlose Familien der Sesshaften zu verkaufen, denen die staatlichen Adoptionsprogramme zu langsam oder beschwerlich sind, oder um diese Kinder in qualvollen Prozeduren zum Betteln und Stehlen abzurichten. Mit diesem Schicksal wird auch Perhan konfrontiert: Denn er kann nicht bei der kranken Schwester bleiben, lässt sich vom gerissenen Ahmed dazu überreden, ihn zu begleiten und an seiner Seite reich zu werden, um wie im Märchen aus der Fremde als reich gewordener Mann wiederzukehren und seine geliebte Azra endlich heiraten zu können. Also folgt er Ahmed ins gelobte Land, nach Italien, wo die Bande am Stadtrand von Mailand, in einer aus Brettern und Müll zusammengenagelten Unterkunft sich niederlässt und wo den einzelnen Mitgliedern ihre neuen Aufgaben zugewiesen werden: Die Säuglinge werden verkauft, die Kinder zum Betteln abgerichtet, der Zwerg nutzt seine Körpergröße für akrobatische Diebstähle, die Prostituierte gibt sich im Wohnwagen an die Schlange stehenden Freier hin und alle zahlen an Ahmed. Perhan versucht zunächst, auf ehrliche Weise Geld zu verdienen, aber wird von Ahmeds Brüdern gedemütigt und gefoltert. Halbnackt, gefesselt, mit Pfeffer auf den Genitalien hopst und springt er durch den Schlamm des Lagers, begleitet von den schnatternden Gänsen: Hier, im Schlamm, endet seine Kindheit und hier, im Schlamm, wird

6 Vgl. dazu Huonker, Thomas: Fremd- und Selbstbilder von „Zigeunern“, Jenischen und Heimatlosen in der Schweiz des 19. und 20. Jahrhunderts aus literarischen und anderen Texten, in: Uerlings, Herbert/Patrut, Julia-Karin (Hrsg.): ‚Zigeuner‘ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion, Frankfurt a. M. 2008, S. 311–364.

Perhan als Verbrecher wiedergeboren. Hinfort steigt er in leerstehende Häuser ein, stiehlt Geld und Schmuck, aber versteckt einen Teil seiner Beute.

Diese Schwellendimension des Schlamms, der tötet und wieder zu neuem Leben entlässt, erfährt auch Ahmed, der Clanchef: Während er eines der renitenten Kinder züchtigt, erleidet er einen Schlaganfall und bricht im Schlamm zusammen – und ist fortan, mit hängender Gesichtshälfte, ein Pate auf Abruf. Seine Brüder verraten ihn, laufen mit den Frauen, den Krüppeln und den Kindern davon. Perhan wird in einer Zeremonie, die auffällig an Francis Ford Coppolas *Godfather* erinnert, zu Ahmeds Nachfolger ernannt und nach Hause geschickt, um Nachschub an Frauen, Schwangeren, Kindern und Krüppeln zu organisieren. Hier aber muss Perhan erfahren, immer nur belogen worden zu sein: Ahmed hat ihm nicht das versprochene Haus bauen lassen, die Schwester wurde nicht operiert, sondern nach Rom gebracht, um dort als mitleiderregend Hinkende betteln zu gehen, der Onkel hat sich an Azra vergangen, sie ist schwanger. *Pater semper incertus est*: Perhan glaubt nicht, dass er der Vater ist, aber lässt sich von der Großmutter bewegen, Azra zu heiraten. Das Kind aber will er, ein gelehriger Schüler, in Italien verkaufen.

Wir alle kennen und lieben das Märchenschema, das Aschenbrödel zur Königsbraut, den Habenicht zum Märchenprinzen verwandelt. Dieses Schema wird von Kusturica gründlich revoziert. Und es kommt noch schlimmer: Azra stirbt bei der Geburt, Ahmed ist verschwunden, und das Geld, das Perhan versteckt hat, ist einer Überschwemmung zum Opfer gefallen. Zwar findet er nach Jahren die Schwester wieder und sieht endlich auch ein, der Vater des kleinen Perhan zu sein, aber sein Versuch, Rache zu nehmen – auch dies nach dem Vorbild von Coppolas *Godfather*, nämlich bei einer Hochzeit –, geht tödlich aus. Zunächst kann er noch seine telekinetischen Fähigkeiten nutzen, Ahmed eine Gabel in den Hals zu rammen. Dann versetzt er einem der Brüder, der gerade auf der Toilette sitzt, einige Messerstiche, so dass dieser zusammen mit dem Dixiklo durch die Landschaft wankt, bis er in seinem eigenen Unrat stirbt, aber wird selbst von der enttäuschten Braut Ahmeds erschossen – eine Widergängerin jener Braut, die zu Beginn des Films auf die Männer schimpfte, die Frauen ihre Hochzeiten verderben.

Die vorletzte Szene des Films zeigt den aufgebahrten Perhan, dem man, wie es die Sitte verlangt, Goldstücke auf die Augen legt, um den Fährmann für die Fahrt ins Reich des Todes zu bezahlen. Während die Familienangehörigen auf den Toten trinken, schleicht sich der kleine Perhan zur Bahre, stibitzt die Goldstücke und läuft, den unverbesserlichen Onkel auf den Fersen, davon – im strömenden Regen, der das Land wieder in einen Sumpf verwandelt, der die letzte Ruhestätte des großen Perhan wird und in dem der kleine Dieb seine Karriere als der neue Perhan startet. Die folgende letzte Szene schließt an die religiöse Selbstauskunft des Wahnsinnigen vom Filmbeginn an: Einer der Trauernden betet zu einem von der Wand herabgefallenen

Kruzifix, das er vom Boden aufhebt und wieder an die Wand hängt. Doch als er versucht, mit Gott zu handeln, im Gebet Vergünstigungen zu erwirken, ist die göttliche Antwort unmissverständlich: Das Kreuz fällt wieder zu Boden.

Kusturicas Film scheint die Sätze zu bestätigen, mit denen Miguel Cervantes, immerhin der Autor des *Don Quijote*, seine Erzählung „La gitayilla“ eröffnet hat:

Es scheint, als würden Zigeuner und Zigeunerinnen nur geboren, um Diebe zu sein; ihre Eltern sind Diebe, unter Dieben wachsen sie auf; sie erlernen das Diebshandwerk und werden schließlich mit allen Salben geschmierte Diebe. Die Lust am Stehlen ist ihnen so zur zweiten Natur geworden, daß nur der Tod sie davon abbringt.⁷

Dass Angehörige der Roma seit dem 15. Jahrhundert aktiv die Kultur des Balkans mitgestaltet haben, Teil des *nation-building* waren, findet keine Berücksichtigung in einem Film, der nach dem Muster amerikanischer Großproduktionen über das Treiben sizilianischer Einwanderer eine Story von *rise and fall* eines Mafioso erzählt: Ein Teenager wird zum Mann, ein unschuldiger Bursche zum Mafiapaten, der in einem turbulenten Showdown alles verliert. Kein Detail aus der Folklore von Armut und Kriminalität, wie sie die Ästhetik der Kolportage seit Jahrhunderten pflegt, wird ausgespart: die brutale, sogar sadistische Abrichtung von Kindern, das diebische Talent, das Betrügen beim Kartenspiel. Nach dem Vorbild der deutschen Romantik bezweifelt Kusturica nicht die Vorurteile, sondern bestätigt sie, weil sich ihnen ein ästhetischer Mehrwert abgewinnen lässt.⁸ Die exotischen Gebräuche eines munteren kleinen Völkchens, seine Leidenschaft für Musik und Tanz, seine angebliche Neigung zu kleiner und zur Not auch zu großer Kriminalität, hat der Regisseur in einem Interview jedoch auch biologisch abgeleitet: „Sie sind Menschen, die sich ständig in einem Notstand befinden. Sie erleben alles sehr intensiv, sehr schnell, sehr stark. Auch physisch scheinen sie anders als wir zu sein: Ihr Körper erreicht und übersteigt oft vierzig Grad.“⁹ Diese abenteuerliche Theorie vom Leben im beständigen Fieber erkläre es auch, warum „Zigeuner“ mit

7 Cervantes, Miguel de: Das Zigeunermädchen, in: Gesamtausgabe in vier Bänden, Bd. 1., hg. u. neu übers. von Anton M. Rothbauer, Frankfurt a. M. 1963, S. 93–176, hier S. 93.

8 Vgl. dazu Oesterle, Günter/Oesterle, Ingrid: Die Affinität des Romantischen zum Zigeunerischen oder die verfolgten Zigeuner als Metapher für die gefährdete romantische Poesie, in: Helbig, Holger (Hrsg.): Hermeneutik – Hermeneutik, Wiesbaden 1996, S. 95–108.

9 Vgl. Moldovan, Laura: Romani Voices. Teil 1: Emir Kusturica und seine „Zigeuner“ von Laura Moldovan, abrufbar unter: <http://www.romblog.at/2018/04/16/meinung-romani-voices-teil-1-emir-kusturica-und-seine-zigeuner-von-laura-moldovan/>. [Zugriff: 1.7.2020].

dreißig oft älter als wir mit sechzig seien. Das ist ein eklatantes Beispiel für die Gefahr biologischer Erklärungen sozialer Sachverhalte: Nicht die bedrängenden und diskriminierenden Lebensverhältnisse lassen „Zigeuner“ altern, sondern ihre erhöhte Körpertemperatur. Diesem Denkmodell zufolge ist auch das frühe Sterben – man denke an die Roma, die auf Müllkippen leben müssen¹⁰ – zu verschmerzen, weil die Fülle der Erfahrungen die wenigen Jahre des Lebens aufwiegt.

Gottlob gilt für Filme wie auch für literarische Texte, dass sie oft klüger sind als ihre Autoren oder Regisseure. Der Unfug, den Kusturica in Interviews von sich gibt, wird durch die visuellen Argumente seiner Filme entkräftet. Er feiert seine Figuren nicht als Vertreter einer marginalisierten Ethnie, sondern als Virtuosen der Lebenskunst, deren Arrangement mit den Verhältnissen einer überfeinerten, ausschließlich an Profitmaximierung und rücksichtsloser Ausbeutung natürlicher Ressourcen orientierten Kultur wie der unseren eine anarchische Welt gegenüberstellt. Während an *Time of the Gypsies* noch die Spuren eines beengten, ausgegrenzten Lebens haften, die bittere Erfahrung von Armut und Unterdrückung sich nicht ganz vermeiden lässt, mag sie auch durch den anarchischen Übermut der Protagonisten an den Rand gedrängt werden, zeigt sich die schwärmerische Darstellung des unbehausten Lebens knapp zehn Jahre später, in *Schwarze Katze, weißer Kater*, voller Übermut. Auch hier geht es um Mafia und Gangsterclans, aber das alles in drollig-komischer Exuberanz. Es ist eine vor archaischer Kraft strotzende Welt, für die das filmische Genie Kusturicas immer wieder hinreißende Bilder, für die sein Drehbuch bezaubernde Formeln findet: Ob es die naive Improvisation ist, mit der Danira die liebende Mutter im wehenden Tüllschleier erkennt, das Staunen über die Bewegung von Dosen und Gabeln, die Perhaps Phantasie antreibt, die Erheiterung über die Pappkartons, die sich wie von Geisterhand bewegen, während sich tatsächlich kleine Jungs in ihnen verstecken, ob es eine Musikkapelle ist, die wie eine Parodie auf Lenas „Drei Zigeuner“, an einem Baum hängt und vergnügt weitermusiziert: All dies sind Momente einer grotesken Ästhetik, die von der Unzerstörbarkeit des Lebens in einer dem Tod verfallenen Welt sprechen.

Ob es der Slapstick ist, der Figuren fallen und stolpern lässt, und mit ihnen auch die Werte des aufrechten Ganges, des erhabenen Leidens und des ‚Standes der Dinge‘, ob es das Schwein ist, das in mehreren Szenen des Films genüsslich die Pappkarosserie eines Trabbi vertilgt, die immer wieder sich ins Bild drängenden Tiere, die Hunde und Gänse, die Truthähne und Pfauen, die Schweine und Esel, die Hühner und Schafe, – es ist eine paradiesische

10 Eindrucksvoll dazu der Bericht von Gauss, Karl-Markus: Die Hundeeßer von Svinia, München 2006.

Welt, in der alle Kreaturen, sogar Männer und Frauen, in Eintracht leben, und in dem auch die gelegentlichen Schusswechsel verfeindeter Clans letztlich keinen großen Schaden anrichten, zumal wenn die beiden verstorbenen alten Clanchefs, Grga Pitic und Zarije, wegen einer anstehenden Hochzeit im Dachboden buchstäblich auf Eis gelegt, aus ihrem vermeintlichen Todesschlaf erwachen und sich angeregt unterhalten. „Die Toten amüsieren sich nicht schlecht da oben“, meint Matko, der zuvor noch seinen Vater für „definitiv mausetot“ erklärt hatte.

Zur volkstümlichen Ästhetik der Groteske zählt auch der unbefangene Umgang mit Unrat und Schmutz. Wenn Kusturicas ärgste Bösewichte im Abort enden, wie der Bruder Ahmeds in *Time of the Gypsies*, oder wenn in *Schwarze Katze, weißer Kater* Zare aus Zorn über eine arrangierte Heirat die Sitzgelegenheit eines Plumpsklos ansägt, so dass Dadan beim Besuch jener Örtlichkeit buchstäblich bis zum Hals in der Scheiße steckt, wenn Dadan, nachdem er sich aus dem Unrat freigekämpft hat, nach der nächsten Gans greift, um sich sauber zu wischen, so folgt diese derbe Ästhetik des skatologischen Schwanks einer alten volkstümlichen Tradition. Deren Effekt besteht nicht nur in der Überwindung des Ekels, sondern dient auch der Entlastung vom Zwang zur Seriosität und Ernsthaftigkeit – und erinnert an die belebende Kraft von Sumpf, Schlamm und Morast, die in *Time of the Gypsies* eine so dominante Rolle spielt.

Das zentrale ästhetische Prinzip der Filme Kusturicas ist die Groteske, die der russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin vor vielen Jahrzehnten eindringlich analysiert hat.¹¹ Es sind die Außenseiter, die dank ihrer exzentrischen Position die Werte der dominanten Mehrheitsgesellschaft überzeugend relativieren können, es sind Menschen mit größerer Bodenhaftung, mit einer höheren Dosis wirklich ge- und erlebter Erfahrung, die das Drama und die Komik des Lebens anschaulich verkörpern, denen es gelingt, das befremdliche Mit- und Nebeneinander von Tod und Komik dazustellen, sogar die Topoi des Todes und der Sexualität miteinander zu verbinden, „nicht als abstoßende Reaktion, sondern als komplementäre Reaktion“.¹² Die Ästhetik des Grotesken verdankt ihre überwältigende Wirkung der Verbindung der Gegensätze, des Geheiligten mit dem Profanen, des Hohen mit dem Niedrigen. Sie verbindet das Unglück (das in der schwarzen Katze seine sprichwörtliche Metapher findet) mit der Unschuld (die von der weißen Katze verkörpert wird), zeigt Riesen, die mit Zwergen vor den Hochzeitsalter treten. Das Groteske lässt sich auf keine eindeutigen Stellungnahmen ein: Grga Pitic trägt ein Medaillon, das sowohl den Davidsstern als auch das christliche Kreuz und die isalemische

11 Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a. M. 1985.

12 Gotto: *Zigeunerleben*, S. 95.

Mondsichel enthält. Die Ästhetik des Grotesken stellt das Drama des unzerstörbaren Lebens aus und macht alles Drohende lächerlich. Als groteske *ars combinatoria* gegensätzlicher ästhetischer Tendenzen verbinden Kusturicas Filme Elemente des Märchens und des Kriminalromans, der Komödie und des Melodrams, und enttäuschen sie zugleich. Andrew Horton hat mit einer irritierenden Formulierung eine durchaus richtige Beobachtung zu Kusturicas Filmen geliefert: „Kusturica, like a gypsy, has stolen from everyone.“¹³ Was er meint, ist die extreme Intertextualität von Kusturicas Filmen, die Szenen und Ideen nicht nur von Fellini, sondern auch von Hitchcock, Tarkowski, Kaurismäki, Jim Jarmusch, Miloš Forman und Jiří Menzel verbindet. Der Klassiker des melodramatischen Films schlechthin, Michael Curtiz' *Casablanca*, ist auch der Lieblingsfilm im Heimkino des Gangsters Grga Pitic, in dem er sich immer wieder das Gespräch zwischen Humphrey Bogart und Claude Rains ansieht, die sich versichern, am Beginn einer wunderbaren Freundschaft zu stehen. Dieses Verfahren der *bricolage*, des Montierens von dutzenden Klischees, hat Umberto Eco am Beispiel von *Casablanca* als die spezifische Ästhetik der Intertextualität pointiert.

Gerade weil die Archetypen hier alle versammelt sind, gerade weil *Casablanca* tausend andere Filme zitiert und jeder Schauspieler eine bereits woanders gespielte Rolle spielt, hört der Zuschauer unwillkürlich das Echo der Intertextualität. [...] Zwei Klischees sind lächerlich, hundert Klischees sind ergreifend.¹⁴

Das gilt für *Casablanca*. Kusturicas Filme sind eher nicht ergreifend, sondern erschütternd, gelegentlich auch zwerchfellerschütternd. Kusturicas filmischer Enthusiasmus für Archaik und für Anarchismus, für den ästhetischen Dilettantismus seiner Musikanten, für die Kreativität, mit der seine Protagonisten sich im Zivilisationsmüll einrichten, findet seinen Schwerpunkt im Phantasma der „Zigeuner“, das für Mobilität, nicht für Sesshaftigkeit, für Andersartigkeit, nicht für Zugehörigkeit, für beständige Grenzgängerei steht. Dass Kusturica dabei immer wieder die Verwechslung mit der Realität der auf dem Balkan lebenden Roma riskiert, zieht seinem Plädoyer für einen fröhlichen Primitivismus und seiner Ästhetik der *counterculture* eine schmerzliche Grenze.

13 Horton, Andrew: Cinematic Makeovers and Cultural Border Crossings. Kusturica's *Time of the Gypsies* and Coppolas *Godfather I* and *Godfather II*, in: ders./MacDougal, Stuart Y. (Hrsg.): *Play It Again, Sam. Retakes or Remakes*, Berkeley 1988, S. 172–190, hier S. 180.

14 Zit. nach Gotto: *Zigeunerleben*, S. 105.