

Das Bild vom ‚Zigeuner‘: Alterität im Film – Inszenierungs- und Subversierungsstrategien

Kirsten von Hagen

Dass es seit der Stummfilmzeit zahlreiche Filme gibt, die mit Hilfe von Stereotypen das fremde Andere inszenieren und es in seiner Alterität festschreiben, ist mittlerweile wohlbekannt.¹ Dass es daneben aber immer wieder – ein prominentes Beispiel ist Charlie Chaplins Carmen-Adaptation *A Burlesque on Carmen* (USA 1915) – Versuche gibt, gängige Klischees zu unterminieren und so ein Umdenken der eigenen Handlungsmuster von In- und Exklusion zu ermöglichen, ist weit weniger bekannt. Mit den folgenden Ausführungen sollen anhand einiger markanter Beispiele der Filmgeschichte bekannte Inszenierungsmuster der Darstellung von Zigeunerfiguren im Film aufgezeigt und zugleich Möglichkeiten zu deren Subversion vorgestellt werden. Dabei geht es um Konstruktionen, um Projektionen des fremden Anderen. Die Bezeichnung ist auch im Folgenden stets in Anführungszeichen zu denken, da es nicht darum geht, alte Vorurteile fortzuschreiben, sondern unter diesem Terminus geführte Diskursivierungen zu analysieren und als stereotype Vorstellungen deutlich zu machen.

Z – wie ‚Zigeunerin‘

Z wie Zigeunerin – heißt es in Theodor Hosemanns *Bilder-ABC* von 1828. Der Berliner Künstler gestaltet hier ein Z, das einen Afrikaner als Barbaren, als Wilden inszeniert und im Rekurs auf gängige Stereotype als das fremde Andere markiert: schwarzes, krauses Haar, ein nur zur Hälfte bekleideter Körper. Der untere Teil des Gesichts ist verdeckt, was den unheimlichen Charakter der Szene betont. Der Mann steht auf einem Krokodil – sein durchtrainierter Körper formt dabei eine Diagonale – und ist im Begriff, das exotische

1 Vgl. von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*, München 2009.

Tier zu erschlagen. Es ist eine barbarische, wilde Szene, die den derart ins Bild Gesetzten als das fremde Andere ausweist. Das Fremde wird begriffen als das geringer geachtete Andere, wie Tzvetan Todorov schreibt: „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 [...]“.²

Damit wird der Körper des fremden Anderen markiert und in seiner Alterität festgeschrieben. Es geht aber auch um Körperinszenierung im Medium der Schrift. Im Menschenalphabet verweisen die Lettern auf den menschlichen Körper, dessen Abbild sie geworden sind.³

Gerahmt und expliziert wird das Z von einer Genreszene, wie sie typisch ist für den Illustrator und Graphiker Hosemann; sie ist unterschrieben mit „Zigeunerinn“. Z gleich „Zigeunerin“, so könnte man mit diesem Figurenalphabet, das durch die Genreszene expliziert wird, formulieren. Im unteren Teil der Darstellung findet sich, wie ja bereits die Bildlegende deutlich macht, nicht länger der männliche Körper, sondern der weibliche. Hosemann inszeniert gemäß gängiger Stereotype den weiblichen Körper der Zigeunerin, wie er im 19. Jahrhundert – der Zeit expandierender kolonialer Eroberungen und gesellschaftlichen Umbruchs – allenthalben begegnet, aber auch bereits früher in der Literatur virulent ist, man denke nur an Cervantes' *Novela de la gitaniilla* (1613), das Zigeunermädchen.⁴ Eine Dorfszene, der im Hintergrund sichtbare Kirchturm mit dem Kreuz, verweist auf die christliche Symbolik, von der sich die Szene im Vordergrund abhebt: eine Zigeunerin, die einer jungen Frau die Zukunft vorhersagt. Im Unterschied zu den meisten Zigeunerdarstellungen begegnet uns hier nicht die junge, verführerische Zigeunerin, sondern die alte, hexenähnliche Figur, wie sie in einer der populärsten Opern des 19. Jahrhunderts, Giuseppe Verdis *Il Trovatore*, wiederkehrt. Insbesondere der alten Zigeunerin eignet zumeist ein bedrohliches Moment. Auf dem Rücken trägt sie ein junges Kind – zu jung, um ihr eigenes zu sein, das bereits auf das häufig thematisierte Heterostereotyp, Zigeuner würden Kinder stehlen, hindeutet. Die Darstellung ist ähnlich topisch organisiert wie die von dem Berliner Künstler wenige Jahre später gestalteten Federzeichnungen für den Roman *Zigeuner und*

2 Todorov, Tzvetan: Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen, Frankfurt a. M. 1985, Original erschienen 1982, S. 84.

3 Vgl. Schabert, Ina: Körperalphabet, Modealphabet und die somatographische Kunst von Erté, in: Lehnert, Gertrud (Hrsg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität, Dortmund 1998, S. 62–85, hier S. 63 f.

4 Vgl. von Hagen, Kirsten: Inszenierte Alterität. Spiel der Identitäten in Cervantes' *La gitaniilla*, in: Ehrlicher, Hanno/Poppenberg, Gerhard (Hrsg.): Cervantes' *Novelas ejemplares* im Streitfeld der Interpretationen. Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der Frühen Neuzeit, Berlin 2006, S. 162–177.

Edelleute (Berlin 1844) von August Theodor Woeniger. Z wie Zigeuner – Sinti und Roma werden gerade als Zigeuner in ihrer gesellschaftlich marginalisierten Position festgeschrieben. Die Körperinszenierungen verweisen auf andere Repräsentationen visueller oder literarischer Provenienz des 19. Jahrhunderts und auf viele filmische Darstellungen des 20. und 21. Jahrhunderts, die ähnliche Inszenierungsstrategien aufweisen, wie ich in meinem Beitrag zeigen möchte.

Buchstabenperformances haben eine lange Geschichte. Die „KörperBild-Sprache“ impliziert die Einpassung des menschlichen Körpers in die Schrift, ist Konstruktion, Verdichtung und Domestizierung des Körpers in sein sprachliches Konzept. Im 19. Jahrhundert ist häufig eine Popularisierung und Trivialisierung anthropomorpher Alphabete zu beobachten. Sie sind nicht länger mehr nur Kulturträger abstrakter semantisch-begrifflicher Wortbedeutung, sondern auch Ausdruck einer Epoche: Der anthropomorphe Buchstabenkörper ist Erinnerungshilfe, Mnemotechnik, impliziert eine Somatografie, eine Einverleibung. Der Körper wird erfahrbar gemacht.

Damit legt das hybride Gebilde Zeugnis ab von einem Konstruktionsprozess, einer Verdichtung und Domestizierung des Körpers; er initialisiert den Text, rahmt ihn und wird von ihm gerahmt. Zu konstatieren ist eine Narrativierung, die nicht zuletzt durch die Ausgestaltung der Szene und die Zuschreibung „Zigeunerinn“ erfolgt. Was am Beispiel von Buchstabenkörpern analysiert wurde, gilt auch für Inszenierungen des Fremden, des Anderen, wie sie vor allem im 19. Jahrhundert Hochkonjunktur haben und in unterschiedlichen Ausdrucksformen und Medien vorkommen.

Unter dem Begriff „Zigeuner“ sind zu unterschiedlichen Zeiten diverse Gruppen subsumiert und marginalisiert worden. In einer Untersuchung zu Zigeunerbildern in der Kinder- und Jugendliteratur heißt es: „[G]erade in der Literatur hat die Pflege des Zigeunermythos eine lange und unselige Tradition ausgebildet. [...] Für Schriftsteller war [...] ‚der‘ Zigeuner seit Jahrhunderten eine ideale Projektionsfigur.“⁵ In der Literatur, aber auch in anderen Medien, sind Zigeunerfiguren mit Hilfe bestimmter Stereotype, die häufig mythemischen Charakter haben, inszeniert und in ihrer Alterität festgeschrieben worden. So konstatiert Wolfgang Benz, der ehemalige Leiter des Zentrums für Antisemitismusforschung an der TU Berlin: „In der Literatur sind, ebenso wie in der Wissenschaft und im Alltagsbewußtsein der Menschen, Stereotype und Klischees verbreitet, sind Fiktionen und Mythen erzeugt und gepflegt worden, die sich als verhängnisvoll erwiesen haben [...]“⁶

5 Awosusi, Anita: Vorwort, in: dies. (Hrsg.): *Zigeunerbilder in der Kinder- und Jugendliteratur*, Heidelberg 2000, S. 7–10, hier S. 8.

6 Benz, Wolfgang: *Mythos und Vorurteil. Zum modernen Fremdbild des ‚Zigeuners‘*, in: ders. (Hrsg.): *Feindbild und Vorurteil. Beiträge über Ausgrenzung und Verfolgung*, München 1996, S. 170–194, hier S. 171.

Das 19. Jahrhundert war in besonderer Weise von einem ambivalenten Umgang mit dem als exotisch empfundenen Anderen gekennzeichnet. Zum einen stützten anthropologische und völkerkundliche Studien von Gustave Le Bon und Arthur de Gobineau mit ihren rassenbiologischen Thesen die Auffassung von einer Ungleichheit der Kulturvölker. Linguistische Erforschungen des Sanskrit, die sich in ihrer vergleichenden Methode an naturwissenschaftliche Studien anschlossen, zeugten von einem zunehmenden Interesse für das fremde Andere, die von Faszination und dem Wunsch nach Klassifikation getragen wurden und eine deutliche Abgrenzung der sogenannten „Arier“ von anderen Kulturvölkern mit sich führten.⁷ Zugleich bündelten die Darstellungen des Fremden aber auch Wunschphantasien nach räumlicher und körperlicher Transgression. Beobachtbar ist eine Proliferation exotischer Wunschphantasien, in die Imaginationen des Körperlichen und Ungeordneten einfließen.

So markiert das 19. Jahrhundert nicht von ungefähr den Zeitraum, in dem sich der Begriff Zigeuner – oder Bohémien – auch als Bezeichnung für einen Künstlertypus auszubilden beginnt. In Pierre Larousses *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, das in den Jahren 1866–1876 erschienen ist, heißt es zum Stichwort „Bohème“: „Nom donné par comparaison avec la vie errante et vagabonde des Bohémiens, à une classe de jeunes littérateurs ou artistes parisiens, qui vivent au jour le jour.“⁸ Die modernen Großstadtnomaden, die Künstler, teilen somit mit den imaginierten Zigeunern das vagabundierende Element, das unstete Leben. Beide Gruppen bewegen sich zwischen den Zuordnungen, beiden ist ein transgressives Moment zu eigen und die absolute Freiheitsliebe. Es ist insbesondere das vagabundierende Element, der geheimnisvolle Ursprung der Zigeunerfigur, der das Interesse der Autoren weckt. So schreibt Théophile Gautier: „Les enfants de la bohème ont leur hiérarchie, leur religion, leurs rites; leur origine se perd dans la nuit des temps; un intérêt poétique se rattache à leurs migrations.“⁹ Eine der bedeutendsten und populärsten literarisierten Zigeunerfiguren des 19. Jahrhunderts ist sicher Prosper Mérimées Carmen aus der gleichnamigen Novelle, die besonders durch die Opernbearbeitung Georges Bizets große Berühmtheit erlangte und derart auch Eingang in den Film fand.

7 Vgl. Rabault-Feuerhahn, Pascale: *L'archive des origines. Sanskrit, philologie, anthropologie dans l'Allemagne du XIXe siècle*, Paris 2008, S. 137 f.

8 Larousse, Pierre: *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Bd. III, Faksimile-Reproduktion, Nîmes 1990, S. 866.

9 Vgl. Théophile Gautiers Rezension des seinerzeit überaus erfolgreichen Boulevardstücks *Les Bohémiens de Paris* (1843) von Adolphe D'Ennery und Eugène Grangé, in der er dem Begriff „bohème“ nachspürt; Gautier, Théophile: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 Bde., Paris 1858–59, Bd. 3, S. 106.

Populäre Zigeunerfiguren der Leinwand

In der Stummfilmzeit ist Carmen deutlich an die Figur der Zigeunerin und an Spanien gebunden. Auffällig ist, dass viele der Carmen-Darstellerinnen als Vamps gefeiert wurden: Theda Bara in Raoul Walshs Verfilmung von 1915 folgte Pola Negri in Ernst Lubitschs Carmen-Adaptation (1918), die als eine der sinnlichsten und provokantesten Filmschauspielerinnen der 1920er Jahre gilt. Insbesondere die frühen Stummfilme, die auffallend häufig vor allem auf die Oper mit ihren folkloristischen Massenszenen, weniger auf die Novelle rekurrieren, bewegen sich damit im Spannungsfeld von bloßer Re-Inszenierung und einer Subversion der Konstruktion des Fremden.

Hinzu kommt, dass exotische Räume und Körper ein beliebtes Sujet im frühen Film der Attraktionen waren.¹⁰ Alltagswahrnehmung wurde zugleich verunsichert und bestätigt, wodurch sich eine Ambivalenz abzeichnet, die die medialen Möglichkeiten des Films insgesamt charakterisiert. Im Film werden diskontinuierliche, heterogene Räume zusammengefügt zu einem (raum-)zeitlichen Kontinuum. Damit diese Synthese ein überraschendes Moment offenbart, werden häufig erwartbare Räume mit unerwartbaren kombiniert oder es wird auf geografisch ferne und kulturell fremde Räume rekurriert. Insbesondere dem populären Kino geht es häufig weniger darum, eine Reproduktion von Realität zu liefern, als eine Fremde zu inszenieren, die sich bestimmter narrativer Muster und deren Variation bedient. Die Anwesenheit des Fremden, so die Kritik an derartigen Artefakten, durchkreuzt nicht das Beobachtungsdispositiv des Kinos, es schafft keinen Raum interkultureller Erfahrung, sondern inszeniert ambivalente Phantasien von Selbstverlust und Allmacht, Faszination und Schrecken.¹¹ Besondere Aufmerksamkeit erzielen diese, wie die zahlreichen Carmen-Verfilmungen in den frühen Jahren der siebten Kunst, wegen ihrer über den Blick vermittelten Erotik (und Exotik) sowie der Faszination an der imaginierten Auflösung der eigenen Identität. Vergleicht man die unterschiedlichen Carmen-Adaptationen, wird deutlich, dass im Stummfilm häufig eine Weiterführung von Gender- und Rassenstereotypen des 19. Jahrhunderts zu konstatieren ist.

10 Struck, Wolfgang: Weiße Sklavin und Herrin der Welt. Inszenierungen von Interkulturalität in frühen deutschen Unterhaltungsfilmern, in: Rieger, Stefan/Schahadat, Schamma/Weinberg, Manfred (Hrsg.): Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv, Tübingen 1999, S. 217–230, hier S. 217.

11 Vgl. ebd., S. 221.

Carmen als Vamp

Ernst Lubitsch verfilmte den Carmen-Stoff 1918. Erstmals nahm er sich damit eines dramatischen Stoffes an, weshalb der Film zunächst einen Bruch mit seinem bis dato komödienorientierten Filmschaffen markierte. Pola Negri avanciert in der Rolle der Carmen zu einem Vamp: große Augen in einem blass geschminkten Gesicht, sinnliche Lippen, die traditionelle Carmen-Maskerade. Inszeniertes Blicktheater und Verführung sind hier eins.¹² Lubitsch inszeniert Carmen als dämonische Verführerin, der ihre Freiheit wichtig ist und die doppeldeutig verspricht: „Lass mich entwischen und ich will Dich lieben bis in den Tod.“ Der Gefängniswärter, den sie ebenfalls verführt, nennt sie denn auch ein „teuflich hübsches Mädchen“, was bereits auf die Doppelkodierung als Wunsch- und Angstbild, als schöne und zugleich dämonische Verführerin verweist. Carmen tanzt. Unter den Blicken der anwesenden Männer sammelt sie ihr Geld ein und liest dem Leutnant aus der Hand. Die Worte, die sie ihm sagt, sind bereits als Prophezeiung zu verstehen und verstärken ihren dämonischen Charakter, der sie zugleich in ihrer Alterität festschreibt: „Hütet Euch vor schwarzen Mädchen. Sie bringen Euch den Tod.“ Einmal mehr wird dabei die topische Dichotomie gut (weiß), böse (schwarz) aufgerufen.

Bei Lubitsch wird vor allem deutlich, wie Carmen ihre Umgebung manipuliert. Damit er als wachhabender Soldat den Plänen der Schmuggler nicht im Weg steht, verführt sie Don José. Er küsst ihr die Stiefel, was die Subversion der Machtrelation dieser Beziehung ins Bild setzt. Immer wieder wird Carmen mit dämonischen Zauberkraften in Verbindung gebracht, so als sie Blei gießt. Betont Mérimée, dass es sich dabei vor allem um einen Aberglauben Carmens handelt, so ist dies bei Lubitsch stärker Teil ihrer dämonischen unheimlichen Natur. Die Kamera zeigt Bleiformationen, ein Kreuz und einen überdimensionierten Totenschädel in Großaufnahme. Das Moment des Dämonischen verbindet sich inszenatorisch immer wieder mit dem Motiv der verführerischen Frauengestalt: Der mythisch anmutende Kampf zwischen Zivilisation und Wildheit, zwischen zwei unvereinbaren Prinzipien der Liebe wie in der Oper Bizets kristallisiert zu einem Eifersuchtsdrama. Carmen wird als Leinwandvamp inszeniert und in ihrer Alterität festgeschrieben. Ihre dunkle, dämonische und zugleich verführerische Seite wird betont. Sexuelle Attraktion war im frühen Kino häufig in dem die soziale Geschlechtsrolle Transzendierenden zu suchen. Vor allem das Kino der Attraktion spielt mit einer transgressiven Weiblichkeit, lebt von Männerphantasien und von Körperlichkeit.

12 Die Musik wurde zunächst, wie für die Praxis der Zeit üblich, live im Kinosaal eingespielt. Lubitsch orientiert sich musikalisch zwar an der Bizet-Oper, verwendet aber auch andere musikalische Versatzstücke, so tanzt Carmen einmal zu dem Motiv einer Verdi-Oper. Musik wird hier vor allem als atmosphärisches und spannungssteigerndes Mittel eingesetzt.

Das frühe Kino spielt wie vorher die Komödie und die Oper bewusst mit Maskeraden und Kostümierungen. Im Verkleidungsspiel geht es um die Demontage des Männlichen und die Emanzipation des Weiblichen in Hosenrollen, die freilich gegen die repressive soziale Rolle entworfen, häufig wieder ins Konservative umzukippen droht. Die weibliche Rolle wird dabei oft auf den privaten und intimen Bereich beschränkt. Trotz aller Fortschrittlichkeit dominiert der patriarchalische Blick die siebte Kunst, die versucht, sich mit der Anleihe bei der traditionellen Kunst in die bürgerliche Kultur einzupassen. Auf die Darstellung einer genuin weiblichen Perspektive wird zumeist verzichtet, wie Schlüpmann deutlich macht.¹³ Am Ende wird die als Zigeunerin und Frau doppelt fremde Carmen, wie auch in Novelle und Oper, aus der gängigen Ordnung ausgeschlossen. Drei Jahre nach der Uraufführung des Filmdramas in Berlin wurde Carmen unter dem bezeichnenden Titel *Gypsy Blood* in die USA exportiert.

Carmen-Parodien

Anders Charlie Chaplins Carmen-Parodie *A Burlesque on Carmen* von 1915.¹⁴ Aus Don José wird Darn Hosiery, gespielt von Chaplin selbst, seine Partnerin Edna Purviance stellt Carmen dar. Der Film eröffnet durch Parodie und Travestie neue Deutungsräume, die mit tradierten Rollenmustern und Klischees brechen, wie die Duellszene deutlich macht, bei der Don Hosiery an Knoblauch-Lianen durch den Raum schwebt, oder die Sterbeszene, bei der er mit einem Zucken des Hinterteils wieder zum Leben erwacht und die melodramatische Szene konterkariert. Insgesamt verweist der Film bereits auf die Richtung späterer Performances wie etwa die von Rolf Gildenast. Im Tanzprojekt *Don Carmen*¹⁵ des Gelsenkirchener Tänzers Gildenast avanciert das „Doing-Gender“, die Performanz der Identität, zum Teil der Performance; Zuschreibungen werden durch die Einbindung der Oper in einen neuen

13 Vgl. Schlüpmann, Heide: Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Basel 1990, S. 30 und S. 59 ff.

14 Carmen war zu der Zeit in Hollywood sehr populär. Samuel Goldwyn hatte den Star der *Metropolitan Opera*, Geraldine Farrar, entdeckt, die in Cecil B. DeMilles Carmen-Adaptation spielte, die 1915 mit sehr großem Werbeaufwand herausgebracht wurde. Kurz darauf erschien bereits die Konkurrenzversion von Raoul Walsh mit Theda Bara als Carmen. Carmen schien der Stoff zu sein, Schauspielerinnen zu inszenieren, die dann zu Leinwandheldinnen avancierten. Sie entsprach damit offenbar dem gängigen Typus der Diva oder Leinwandgöttin der Zeit. Chaplin nun inszenierte seine Parodie entgegen der gängigen Praxis der Zeit.

15 Die Uraufführung fand am 15. Juni 2003 im „Consol Theater“ Gelsenkirchen zusammen mit dem Musiker Hans Kanty statt; es folgten Inszenierungen an wechselnden Aufführungsorten.

performativen Rahmen in parodistischer Form unterlaufen. Erwartungen werden durch burleske Szenen subvertiert und Geschlechtergrenzen transgrediert. So wird die Sterbeszene umgedeutet in eine urkomische Chaplinade, die Erwartungen auf einen tragischen Ausgang nicht erfüllt und der gesamte Film so als Inszenierung ausgewiesen. Andere, stärker auf eine Medienreflexion ausgerichtete alternative Inszenierungsmodi lassen sich vor allem im Film beobachten. In Chaplins Carmen-Parodie wird Carmen zwar auch als Zigeunerin gezeigt, doch die burleske Dimension der Adaptation legt zugleich ein subversives Potential offen, das bereits den Weg zu späteren Dekonstruktionen des Mythos etwa in Jean-Luc Godards *Prénom Carmen* aus den 1980er Jahren weist, und zu denen auch Carlos Sauras autoreflexive Flamenco-Version *Carmen* (1983) zählt.

Seit Otto Premingers *Carmen Jones*¹⁶ lassen sich deutliche Abweichungen von dem herkömmlichen Carmen-Bild verzeichnen, spielen die unterschiedlichen Adaptationen doch mehr oder weniger explizit mit Bausteinen des Carmen-Mythos. Neben postmodernen Theoremen, die in den 1980er Jahren zur Verbreitung freier Bearbeitungen bekannter Stoffe beigetragen haben, hat sicher auch die Tatsache, dass 1983 die Rechte an der Bizet-Oper frei wurden, die Entstehung zahlreicher neuerer Carmen-Verfilmungen begünstigt.

Regisseure wie Carlos Saura, Peter Brook und Jean-Luc Godard inszenierten in den 1980er Jahren ihre Film-Carmen, wobei sich insbesondere Saura und Godard auch mit der (De)Konstruktion des Mythos auseinandersetzen. Deshalb markieren ihre Verfilmungen sicherlich zu Recht die bis dato interessantesten der über dreißig filmischen Adaptationen seit 1904.¹⁷

Werden hier alternative Inszenierungsarten des fremden Anderen aufgezeigt, so hat andererseits die stereotypisierende Darstellung von Zigeunern auf der Leinwand weiterhin Konjunktur. So warnen in Werner Herzogs Film *Nosferatu – Phantom der Nacht* von 1978 Zigeuner den Helden vor den „Untoten“. Sie werden damit als mit der Dunkelheit und ihren Gefahren Vertraute dargestellt.

16 In den folgenden Jahren kamen stetig Carmen-Verfilmungen hinzu, wobei wenige von ihnen als originell bezeichnet werden können. Dies änderte sich erst, als Otto Preminger Oscar Hammersteins Musicalbearbeitung *Carmen Jones* von 1943 für die Leinwand adaptierte (USA 1954) und damit eine Farbige in der Rolle der Zigeunerin figurieren ließ. In Premingers Adaptation wird die Rahmung gleich zu Beginn durch eine Off-Stimme verdeutlicht: Ziel des Films sei es, das bekannte Drama Bizets von Schwarzen aufführen zu lassen, die mit „ungebändigter Leidenschaft“ dem Drama neue Glaubwürdigkeit verleihen würden. Tatsächlich spielt der gesamte Film im Süden der USA. Die Zuschreibung wild/leidenschaftlich wird somit nicht dekonstruiert, sondern lediglich auf eine afroamerikanische Minderheit ausgedehnt.

17 Vgl. von Hagen, Kirsten: *À la recherche de Carmen*, in: Hoffmann, Yasmin/Hülk, Walburga/Roloff, Volker (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*, Heidelberg 2006, S. 193–216.

Immer noch werden Faszination und Schrecken auf das fremde Andere projiziert. So hat das Motiv der Rache im Zusammenhang mit Zigeunerdarstellungen eine lange Halbwertzeit. Derart operiert noch die amerikanische Fernsehserie *Buffy the Vampire Slayer* (Buffy – Im Bann der Dämonen) von Joss Whedon, die 1997 bis 2003 ausgestrahlt wurde, mit diesem Mythem, das hier als Begründung für die düstere Seite Angels fungiert. Die 13. Episode der zweiten Staffel ist in der deutschen Übersetzung denn auch überschrieben mit „Der Fluch der Zigeuner“. Ein Zigeunerclan hatte den Vampir Angel 1898 verflucht, nachdem er ein Zigeunermädchen und alle Angehörigen ihres Stammes ermordet hatte: Um den Schmerz der Zigeuner zu spüren, erhält der Vampir eine Seele, damit er seine Tat bereut. Doch sobald er einen Moment des Glücks erlebt, verliert er seine Seele und verwandelt sich wieder in den Dämon Angelus. Damit dies nicht geschieht, schickt der ursprünglich in Rumänien angesiedelte nomadische Stamm der Kalderash Janna als Jenny Calendar nach Sunnydale, um über Angel zu wachen. Im Film wird derart ein vermeintlich realistischer Rahmen für ein phantastisches Geschehen gesetzt, indem an bekannte Zigeuner-Stereotype angeknüpft wird. Durch die Präzisierung „Kalderash gypsy clan“ wird versucht, diesen den Anschein der Authentizität zu verleihen.¹⁸ Ihr Onkel Enyos Kalderash erinnert das Mädchen, das als Computerexpertin in Sunnydale arbeitet, an ihre Identität als Zigeunerin – auch hier handelt es sich demnach um eine Form der Maskerade, die indes keinerlei subversives Potential birgt. Sie und ihr Onkel Enyos sind nach Angels Verwandlung die ersten Opfer des nunmehr wieder bösen Vampirs. Beide werden in der Serie gemäß gängiger Stereotypen inszeniert. Auffällig ist dies vor allem bei der Schilderung des Zigeunerlagers, das hier mit topischen Darstellungen auf Gemälden – die genretypischen Wagen, Pferde – vergleichbar ist. Stafford spricht in ihrer Darstellung der Serie unkritisch davon, dass hier durch die Kombination von Zigeunern mit Werwölfen und Vampiren der Story eine interessante Wendung, „a fascinating twist“, verliehen werde.¹⁹

Wie kontrovers solche diffamierenden Inszenierungen sind, die sehr stark auf stereotypen Darstellungsmustern basieren, zeigte auch die Aufführung der franko-belgischen Filmkomödie *À bras ouverts* (2017) von Philippe de Chauveron. Realisiert nach dem Erfolgsmuster von *Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu*, fiel die Darstellung von in Paris lebenden Roma noch stereotyper aus als die Inszenierung unterschiedlicher Kulturen zuvor. Die Roma-Familie des ärmlichen Babik wird dabei häufig, wie bereits in literarischen Texten des 19. Jahrhunderts, mit animalischen Attributen versehen und damit deutlich

18 Vgl. dazu auch die Diskussion auf den Fanseiten, „Clan Kalderash“, in: Buffy Fandom, https://buffy.fandom.com/wiki/Clan_Kalderash. [Zugriff: 2.5.2019].

19 Vgl. Stafford, Nikki: *Bite Me! The Unofficial Guide to the World of Buffy the Vampire Slayer*, Chicago 2007, S. 167.

marginalisiert. Als der linksliberale Politiker und Schriftsteller Jean-Étienne Fougerole (erneut gemimt von Christian Clavier) in einem Interview mit seinem politischen Kontrahenten äußert, jede Familie „dans le besoin“ möge zu ihm kommen, bereitet Babik mit seinem Caravan, Schweine und Igel essend, dem liberalen Politiker eine unliebsame Erfahrung. Die Sympathie der Rezipienten wird durch stereotype Darstellungsmuster – hier der zivilisierte, mit westlichen Werten ausgestattete Europäer, da der unzivilisierte Rom, der nicht einmal weiß, dass man Bücher liest und nicht als Toilettenpapier nutzt –, in Richtung des Politikers Fougerole sowie dessen Frau gelenkt, die sich von der Roma-Familie zunehmend bedrängt fühlen. Auf eine differenzierte Darstellung der einzelnen Figuren wird zugunsten stereotyper Klischees ganz verzichtet. Die Inszenierung der Roma wurde von französischen Zeitungen zu Recht als rassistisch kritisiert.²⁰

Von Chauveron zu Gatlif – Schreiben an der Peripherie

Den Weg zu einem alternativen Umgang mit Mythen und deren Dekonstruktion, wie sie beispielsweise auch Merkmale eines Schreibens an der Peripherie sind, lassen sich indes in den Filmen von Tony Gatlif beobachten, dessen mehrfach ausgezeichnetes Drama *Gadjo Dilo* (1997) hier beispielhaft kurz vorgestellt werden soll.

Gatlif inszeniert die Begegnung zweier Kulturen in einem Zwischenraum. Mit Bachtin und Lotman gesprochen, „begegnen sich in der so verstandenen Hybride Zentrum und Peripherie auf eine Weise, die der Hierarchisierung zwar nicht entgeht, die aber in der dialogischen Konfrontation zweier Standpunkte Gleichwertigkeit – zumindest als Utopie – denkbar werden läßt.“²¹ Bei Gatlif geht es um alternative Orte der Begegnung der Kulturen, um alternative Repräsentationsformen des Fremden, kurz, von Alterität, die eine interkulturelle Begegnung möglich machen – jenseits überlieferter Topoi und Mytheme.

Die Mutter eine Romni, der Vater ein Kabyle in Algerien, bewegt sich Gatlif bewusst zwischen den Kulturen. In seinen Filmen, wie dem preisgekrönten Musikroadmovie *Latcho Drom* (1993) oder dem hier im Zentrum stehenden Drama *Gadjo Dilo* (1997), thematisiert er immer wieder seine eigene Herkunft,

20 Vgl. Sotinel, Thomas: À bras ouvert: Racisme à doses allopathiques, *Le Monde*, 5.4.2017; Balle, Catherine: À bras ouverts: La comédie sur les Roms ratée et caricaturale, *Le Parisien*, 5.4.2017, abrufbar unter: <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/critiques/a-bras-ouverts-une-comedie-ratee-et-caricaturale-05-04-2017-6825393.php>. [Zugriff: 15.6.2018].

21 Rieger, Stefan/Schahadat, Schamma/Weinberg, Manfred: Interkulturalität – zwischen Inszenierung und Archiv. Vorwort, in: dies. (Hrsg.): *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*, Tübingen 1999, S. 9–26, hier S. 13.

wobei verschiedenartige Kulturen, mit ihrer spezifischen Musik- und Tanztradition oder ihrer Form des Erinnerns, eine Konstante in seinem filmischen Werk bilden.

In *Gadjo Dilo* wird gleich auf mehreren Ebenen performativ das gängige Bild vom Zigeuner einer Revision unterzogen, wie bereits die Eingangssequenz deutlich macht. Der Film zeigt den Protagonisten, den „verrückten Fremden“ („gadjo“ bezeichnet im Romanes, der Sprache der Sinti und Roma, den Nicht-Rom, bzw. Fremden), der hier in der Minderheit ist. Der europäisch gekleidete Stéphane wird staunend von den Bewohnern des Romadorfes Kischinew in Rumänien beäugt. Ver-rückt ist Stéphane (Romain Duris) gleich im doppelten Wortsinn. So aus der Perspektive der Roma, deren Perspektive hier dominiert. Ver-rückt ist Stéphane aber auch in dem Sinn, dass seine Welt buchstäblich ver-rückt wird, wie durch die Kamerabewegung gleich zu Beginn deutlich wird. Die Kamera umfährt den Protagonisten in einer 360-Grad-Drehung; die Landschaft wird unscharf, wie sich im Folgenden auch die Grenze zwischen dem Eigenen und dem fremden Anderen immer stärker auflöst. An der zu Beginn gezeigten Wegkreuzung steht jedoch nicht nur sein weiteres Leben zur Disposition, auch der Begriff des Zigeuners selbst wird neu definiert. Der Titelsong lässt in unterschiedlichen Sprachen (auf Französisch, Romani, Englisch und Deutsch) Bezeichnungen für Zigeuner hörbar werden und danach das Wort „disparaîtra“, „disappears“, „verschwindet“. Was verschwindet sind jedoch nicht die Kulturen der Roma, sondern Zigeunerstereotype. Bereits der Liedtext redet einem nomadisierenden Begriff von Sprache und Identität das Wort. Der Film führt 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. Im Film geht es immer wieder um Fremde in unterschiedlichen Begriffen und Maskeraden.

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 Medium kultureller Identität. Gatlif setzt sie in vielen seiner Filme wie in *Corre Gitano* (1981), *Latcho Drom* (1993) und *Swing* (2001) als solche ein.

Auch in *Gadjo Dilo* ist die Musik zugleich zentrales Merkmal der Konstruktion von Identitäten, wie deren Auflösung. Der Musik kommt hier genauso eine entscheidende Funktion zu, wurde die Geschichte und Sprache der Roma doch vornehmlich nicht schriftlich tradiert, sondern oral, insbesondere über ihre Musik und ihre Lieder. Stéphane lernt langsam – durch die Begegnung mit Izidor und anderen Bewohner*innen sowie mit Sabina und der Musik. Am

Ende findet er nicht die gesuchte Sängerin, dafür aber in Sabina eine neue Partnerin, die zunächst auf Grund persönlicher Erfahrungen allem Fremden mit äußerster Skepsis begegnet war. Interessant ist, dass sich sein gesamter Lebensstil ändert. Nimmt er zunächst von allen Frauen, die in dem Romadorf und in der Umgebung leben, Kassetten auf, die er sorgfältig beschriftet, so begräbt er diese am Ende nach dem Ritus der Roma am Rand der Dorfstraße. Damit akzeptiert er im Film die mündlich tradierte Geschichte der Roma und entscheidet sich dagegen, 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, entscheidet sich schließlich dauerhaft, in dem Romadorf zu leben. Im Film 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 oder der Blick der Rumänen auf Stéphane oder die Roma, der inszeniert wird.

Zugleich 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: „Nomade, Nomade, nomade, renaïtra, come back, komm zurück“, heißt es auf dem polyphonen Soundtrack des Films, der die Figur des Nomaden als heterotopisch organisierten Ort interkultureller Begegnungen der Zukunft inszeniert. Damit wird im Paratext eine Diskussion über einen interkulturellen Dialog in Gang gesetzt, der zumindest in Teilen bereits von einer neueren transkulturellen Konzeption ausgeht, auch wenn hier noch vereinzelt in der Inszenierung von stärker voneinander zu unterscheidenden binären Ordnungsmustern ausgegangen wird.

Filmografie

- À bras ouverts.*** Regie: Philippe de Chauveron, Frankreich/Belgien 2017.
- Buffy the Vampire Slayer.*** Regie: Joss Whedon, USA 1997–2003.
- Burlesque on Carmen.*** Regie: Charlie Chaplin, USA 1916.
- Carmen.*** Regie: Raoul Walsh, USA 1915.
- Carmen.*** Regie: Ernst Lubitsch, Deutschland 1918.
- Carmen Jones.*** Regie: Otto Preminger, USA 1954.
- Don Carmen.*** Regie: Rolf Gildenast, Deutschland 2003.
- Gadjo Dilo.*** Regie: Tony Gatlif, Frankreich 1997.
- Latcho Drom.*** Regie: Tony Gatlif, Frankreich 1993.
- Nosferatu – Phantom der Nacht.*** Regie: Werner Herzog, Deutschland 1978.
- Prénom Carmen.*** Regie: Jean-Luc Godard, Frankreich 1983.