

Matthias Bauer

Das „andere Wissen“ und die Macht der „Zigeunerin“ im Spielfilm. Arkanum und Ambivalenz einer Projektionsfigur

— ※ —

Abstract Films do neither mirror reality nor are they necessarily distorting it. Rather, they frame the way people perceive and evaluate what they experience. In this respect, each image requires careful interpretation. Often what is visible at first sight takes on a different meaning in the course of events. Especially, when stereotypes appear the viewer must consider their function and ask whether they are asserted or contested, ironized and deconstructed or emphasized and naturalized. Starting from a close reading of Heinrich v. Kleist's famous novel *Michael Kohlhaas* (1810) this article analysis five films in which "Gypsies" appear: *The Vagabond* (1916), *Carmen aka Gypsy Blood* (1918), *Golden Earrings* (1947), *The Virgin and the Gypsy* (1970), and *Papusza* (2013). Despite their overt differences these examples reveal the capacity of film both to serve and challenge prevailing notions. Instead of demeaning the "other" they tend to portray "otherness" with empathy.

Zusammenfassung Filme spiegeln weder die Realität wider noch müssen sie diese zwangsläufig verzerren. Vielmehr rahmen sie die Art und Weise, wie Menschen das Erlebte wahrnehmen und bewerten. Insofern bedarf jedes Bild einer sorgfältigen Interpretation. Oft bekommt das, was auf den ersten Blick sichtbar ist, im Laufe des Geschehens eine andere Bedeutung. Besonders wenn Stereotype auftauchen, muss der Betrachter deren Funktion beachten und prüfen, ob sie behauptet oder bestritten, ironisiert und dekonstruiert oder hervorgehoben und naturalisiert werden. Ausgehend von einer genauen Lektüre von Heinrich von Kleists berühmtem Roman *Michael Kohlhaas* (1810) analysiert dieser Artikel fünf Filme, in denen „Zigeuner“ vorkommen: *The Vagabond* (1916), *Carmen aka Gypsy Blood* (1918), *Golden Earrings* (1947), *The Virgin and the Gypsy* (1970) und *Papusza* (2013). Trotz ihrer offensichtlichen Unterschiede offenbaren diese Beispiele die Fähigkeit des Mediums Film, vorherrschende

Klischees gleichzeitig zu bedienen und zu hinterfragen. Anstatt den „anderen“ abzuwerten, versuchen sie, „Anders-Sein“ mit Empathie darzustellen.

Um als Kunst anerkannt zu werden, griff die frühe Kinematografie – eine Technik zur Aufzeichnung und Vorführung bewegter Bilder, die zunächst nur als Jahrmarktsattraktion galt – populäre Stoffe und Motive der Literatur wie der Malerei auf. Schon in der Stummfilmzeit entwickelt sich jedoch ein Bewusstsein für die spezifischen Potenziale des *photoplay*, etwa die der Nah- und Großaufnahme von Gesichtern (*close-up*), der Montage (*cross-cutting*) und des *phantom ride*, der entsteht, wenn die Kamera auf einen fahrenden Untersatz gestellt und mit ihm beschleunigt wird. Die Nutzung dieser und anderer Potenziale erlaubt es zum einen, die Stoffe der Weltliteratur auf neue Weise zu inszenieren und aus der Malerei bekannte Motive wirkungsvoll in Handlungszusammenhänge einzubetten; zum anderen bedeutet es: Der Film verfährt von Anfang an intertextuell und transmedial. Er rekuriert nicht nur auf bestimmte Prätexte (Gemälde, Novellen, Romane, Dramen, Opern), er bringt vielmehr, kulturhistorisch betrachtet, Hybrides hervor: Überlagerungen von Bedeutungen, die aus zuvor getrennten Sphären der gesellschaftlichen Sinnproduktion stammen. Dank dieser Hybridbildungen unterhält der zwischen Jahrmarktsattraktion und Weltliteratur, Kunst und Zeitvertreib hin und her laufende Spielfilm ein besonderes Verhältnis zu prinzipiell allen Formen der ästhetischen, moralischen und sozialen Divergenz.

Dieses Verhältnis kann geschmacklos erscheinen und, wie die Darstellung von Schwarzen durch Weiße mit dunkel gefärbten Gesichtern in David W. Griffiths *The Birth of a Nation* (USA 1915), ressentimentgeladen sein; es bietet aber auch die Chance, Grenzziehungen zwischen verschiedenen Ethnien, unterschiedlichen Klassen, Geschlechtern und Nationen spielerisch zu unterlaufen und infrage zu stellen. Daraus folgt erstens, dass die politische Funktion, die einem Film zukommt, sowohl vom Einzelfall als auch vom Kontext abhängt, sowie zweitens, dass die Kinematografie – wie jede Technik und Kunst – für ideologische Zwecke missbraucht werden kann. In diesem Zusammenhang gewinnt ein Problem an Relevanz, das sich auf der Leinwand oder dem Bildschirm stärker als auf der Theaterbühne und bei der Buchlektüre bemerkbar macht. Seine Ursache liegt darin, dass Filme in der Regel nicht umhinkommen, deutlich – ja vielleicht sogar drastisch – *ad oculos* zu demonstrieren, was sie im Zuge der Handlung als bedenklich ausweisen. Das Vorurteil, das es zu widerlegen gilt, muss erst einmal

in Szene gesetzt werden; eine Untat kann nur Abscheu erwecken, wenn sie zumindest im Ansatz ausgespielt wird, und daher folgt aus dem Umstand, dass ein Stereotyp aufgerufen, ein Missstand vor Augen geführt oder eine Verletzung der Menschenwürde von Schauspielern nachgeahmt wird, keineswegs zwangsläufig, dass der Film das Stereotyp bestätigt, den Missstand vergrößert oder die Verletzung von Recht und Würde rechtfertigt.

Skepsis ist freilich gegenüber dem *cinema of excess* angebracht, von dem man spricht, wenn Gewaltdarstellungen ohne ausreichende dramaturgische Notwendigkeit zum Selbstzweck geraten.¹ Und es ist auch nicht ausgeschlossen, dass Darstellungen wider besseres Wissen und Gewissen zweideutig ausfallen. So weckte, um ein Beispiel zu nennen, die Maske des Fagin, in der Alec Guinness in David Leans *Oliver Twist*-Adaption (GB 1948) auftritt, heftige Bedenken. Nicht nur in Israel meinte man zum Entsetzen von Regisseur und Darsteller, sie bediene antisemitische Vorurteile.² Man wird der Eigenart filmischer Narrationen allerdings nicht gerecht, wenn man aus Beispielen wie diesem ableitet, dass jede Veranschaulichung Fehlschlüsse provoziere. Denn damit wird die eigentliche Dynamik verkannt. Sie muss als ein Geschehen betrachtet werden, dessen Wirkung vom Zusammenspiel mehrerer Faktoren abhängt: Welche Bedeutung einem einzelnen physiognomischen Eindruck zukommt, lässt sich adäquat nur erfassen, wenn ein solcher Eindruck – um nur die wichtigsten Faktoren zu nennen – mit der Rolle des entsprechenden Charakters in der diegetischen Welt, dem Ereignisverlauf insgesamt, dem Verständnisrahmen des Genres, dem Blickregime von Einstellung und Schnitt sowie der historischen Situation der Filmrezeption und dem zeitgenössischen Wissen zusammengedacht wird.

Um dies einzusehen, muss man nur die Gegenprobe auf das Fagin-Beispiel machen und an ein Machwerk wie *Jud Süß* (D 1940) erinnern. In diesem Propagandastreifen von Veit Harlan wird „der Jude“ nicht durch die Gesichtszüge seines Darstellers oder dessen Maskierung denunziert, sondern durch den Part, der ihm als Schurken im Stück zukommt (Erpressung, Vergewaltigung etc.); durch den Anspruch des Kostümdramas, geschichtlich Verbürgtes zu vergegenwärtigen (eine Implikatur des Genres); durch den perfiden Einsatz von Kamera und

1 Vgl. Thompson: *Concept*, S. 134. An zentraler Stelle heißt es dort: „Excess implies a gap or lack in motivation.“

2 Vgl. Helbig: *Zuckerbrot*, S. 19 ff.

Montage und durch die enge, funktionale Kopplung zwischen all diesen Faktoren und dem nationalsozialistischen Propagandaapparat, der über Jahre hinweg ebenjene rassistisch imprägnierten Wahrnehmungsmuster kolportiert hatte, welche die Filmemacher einerseits nur aufgreifen mussten und andererseits, dem Anschein nach, belegen konnten. Zu unterscheiden ist mithin zwischen dem einzelnen Film und seiner Komplexität auf der einen Seite und dem Dispositiv auf der anderen Seite – einem Dispositiv, das in diesem Fall aus dem durchaus diffizilen Getriebe von Diktatur und Propaganda, Presse, Kino und Ideologie bestand und dazu diente, tradierte Vorurteile und situativ geschürte Ressentiments in eine kollektive Empörung zu übersetzen, die sich politisch instrumentalisieren ließ. Dass man ein Getriebe auch anders „einstellen“ und die der Filmkunst zur Verfügung stehenden Mittel, zu denen das Klischee durchaus gehört, ironisch und emanzipatorisch oder kritisch verwenden kann, soll im Folgenden insbesondere an *Golden Earrings* (USA 1947) dargelegt werden. Eingebettet wird die etwas ausführlichere Analyse dieses romantischen Spionagefilms in einen kurzen, exemplarischen Gang durch die Filmgeschichte, der sich auf das Motiv des Wahrsagens, die Figur der weiblichen „Zigeunerin“ und den Genreaspekt konzentriert. Zuvor jedoch ein Blick auf die literarische Ausprägung des „anderen“ Wissens und die Macht der „Zigeunerin“.

Heinrich von Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* (1810)

Das Motiv des Wahrsagens und die Figur der „Zigeunerin“ sind literarisch mehrfach vorgeprägt; innerhalb des deutschsprachigen Schrifttums vielleicht am eindrucklichsten bei Heinrich von Kleist in der Erzählung *Michael Kohlhaas*, die 1810 erstmals vollständig veröffentlicht wurde und die Geschichte eines Rosshändlers erzählt, den die willkürliche Beschlagnahme und Misshandlung seiner Pferde zum Äußersten treibt.³ Die Titelgestalt wird eingangs als „einer der rechtschaffensten und zugleich entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“ (587) bezeichnet, da ihn die Rebellion gegen ein an ihm verübtes Unrecht nicht nur zu zahlreichen Grausamkeiten gegen Unschuldige, sondern am Ende zu einer ebenso unnachgiebig wie selbstzerstörerisch anmutenden Trotzreaktion

3 Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf die im Literaturverzeichnis angegebene Ausgabe.

treibt, die seinem Widersacher den Untergang, seinen Nachfahren jedoch jene Anerkennung verschafft, die ihm selbst vorenthalten wird.

Im Zuge der Handlung begegnet Kohlhaas einer von ihm wegen ihres Alters als „Mütterchen“ (642) angesprochenen, vom Erzähler stereotyp als „Zigeunerin“ bezeichneten Frau, die „aus dem Kalender wahr sagte“ (642), also Horoskope stellt, und auf unerklärliche Weise seiner noch in jungen Jahren getöteten Gattin Lisbeth ähnelt (vgl. 653). Da diese „wunderliche Frau“ (642) keineswegs gewillt ist, „ihre Wissenschaft“ (642) jedermann mitzuteilen, händigt sie Kohlhaas mit der Bemerkung, „verwahr es wohl, es wird dir dereinst das Leben retten“ (642), ein Papier mit der Voraussage des Schicksals aus, das einen seiner Gegner, den Kurfürsten von Sachsen, ereilen wird. Die „Weissagung“ (648) umfasst den Namen des letzten Regenten seines Geschlechts, die Jahreszahl, da er sein Reich verlieren soll, und den Namen dessen, der es durch die Gewalt der Waffen an sich reißen kann (vgl. 649). Tatsächlich setzt der Kurfürst alles daran, in den Besitz des Zettels mit der ihm unbekanntem Voraussage zu gelangen. Um ihn von Kohlhaas, diesem „grimmigen, in seiner Rachsucht unersättlichen Kerl“ (643), zu erlangen, treibt der Kämmerer des Kurfürsten „ein altes, auf Krücken herumwandelndes Trödelweib“ (651) auf, das der Wahrsagerin ähnlich sieht. Diese Frau schickt er, „als ob sie die Zigeunerin wäre“ (651), mit dem Auftrag zu Kohlhaas, den inzwischen gefangen gesetzten Rosshändler mit einer List zur Herausgabe des Zettels zu bewegen.

Kohlhaas aber, als diese Frau zu ihm eintrat, meinte, an einem Siegelring, den sie an der Hand trug, und einer ihr vom Hals herabhängenden Korallenkette, die bekannte alte Zigeunerin selbst wieder zu erkennen, die ihm in Jüterborg den Zettel überreicht hatte [...]: der Kämmerer hatte den ungeheuersten Mißgriff begangen, und in dem alten Trödelweib, das er in den Straßen von Berlin aufgriff, um die Zigeunerin nachzuahmen, die geheimnisvolle Zigeunerin selbst getroffen, die er nachgeahmt wissen wollte (652).

So kommt es, dass die „Zigeunerin“ Kohlhaas, anstatt ihn zu überlisten, warnt und beschwört, „den Zettel, der ihm selbst weiter nichts nutzen könne, für Freiheit und Leben an den Kurfürsten von Sachsen auszuliefern“ (653). Kohlhaas jedoch, „der über die Macht jauchzte, die ihm gegeben war, seines Feindes Ferse, in dem Augenblick, da sie ihn in den Staub trat, tödlich zu verwunden“ (653), hat mit dem „Wunderblatt“

(654) anderes im Sinn. Ihm geht es nicht um Gnade, sondern um Gerechtigkeit; nicht um Verständigung, sondern um Vergeltung. Bereits zum Tode verurteilt, erhält er im Gefängnis eine weitere Nachricht der „Zigeunerin“ über die Absichten des Kurfürsten: „er will die Kapsel, sobald du verscharrt bist, ausgraben, und den Zettel, der darin befindlich ist, eröffnen lassen. – Deine Elisabeth“ (655). Mindestens ebenso bemerkenswert wie die Ähnlichkeit zwischen der „Zigeunerin“ und Kohlhaas' Frau, die sich nicht nur dem Namen nach, sondern auch durch die Züge ihres Gesichts, ihre Hände und ein Muttermal am Halse gleichen (vgl. 652), ist die Bestürzung des Kastellans, der Kohlhaas diese Nachricht überbringt. Seine Rede stockt, als er Auskunft über das „Weib“ (656) geben soll. Verstärkt wird damit das Unheimliche der „Zigeunerin“; womöglich rührt die Bestürzung des Kastellans – der Text weist hier eine beredte Leerstelle auf – aber auch daher, dass man der „Zigeunerin“ – ebenso wie zuvor Kohlhaas Frau – Gewalt angetan hat. Kohlhaas jedenfalls nimmt den Zettel auf dem Schafott, vor den Augen des Kurfürsten, aus einer Kapsel, liest und verschlingt ihn dann, womit er nicht nur sein eigenes Schicksal, sondern auch das seines Gegners besiegelt (vgl. 657). Er ratifiziert damit seinen seit Langem feststehenden Vorsatz: „du kannst mich auf das Schafott bringen, ich aber kann dir weh tun, und ich wills!“ (645).

Dieser Vorsatz ist zum einen auf den Umstand zu beziehen, dass dem Kurfürsten seinerseits „der Gedanke denjenigen zu vernichten, von dem er allein über die Geheimnisse des Zettels Auskunft erhalten könnte, unerträglich war“ (646). Umso deutlicher wird das Missverhältnis, in dem der Trotz des Rosshändlers zu der Möglichkeit steht, den eigenen Kopf aus der Schlinge zu ziehen. Zum anderen ist die Kontrastrelation zwischen diesem Vorsatz und dem mehrfachen Versuch der „Zigeunerin“ zu beachten, Kohlhaas die Mittel an die Hand zu geben, sich zu retten. Wenn Kohlhaas aufgrund der physiognomischen Ähnlichkeit meint, die „Zigeunerin“ könnte womöglich die „Großmutter“ (652) seiner Frau sein, exponiert der Text eine weibliche Genealogie der Fürsorge: War die Frau des Rosshändlers bei dem Versuch getötet worden, zwischen ihrem Mann und dem Junker, der Kohlhaas um Besitz, Recht und Ehre gebracht hatte, eine Verständigung herbeizuführen, geht auch die „Zigeunerin“ für seine Rettung ein hohes Risiko ein. Sie widersetzt sich nicht nur dem Ansinnen des Kämmerers, sie hintertreibt auch die Pläne des Kurfürsten und setzt sich damit der Verfolgung aus.

Der durch die Ähnlichkeit suggerierte genealogische Zusammenhang lässt sich aber auch noch anders auslegen: Kommt es nämlich

nicht nur auf die Kontrastrelation zwischen dem Hass des Rosshändlers und der Fürsorge der „Zigeunerin“ an, die sich auch an ihrem zärtlichen Umgang mit seinen Kindern zeigt (vgl. 653), stellt Kleist in seiner Erzählung eine enge, auslegungsrelevante Beziehung zwischen dem Unrecht her, das dem Rosshändler und seiner Familie widerfährt, und der Situation der „Zigeunerin“, der eben deshalb, weil sie stets mit dieser stereotypen Bezeichnung belegt wird, eine Stellvertreterfunktion zukommt. Wenn der Kurfürst eigens darauf hinweist, „daß das Gubernium, auf einen Befehl, den er unter einem falschen Vorwand an dasselbe erlassen, diesem Weibe vergebens, bis auf den heutigen Tag, in allen Plätzen des Kurfürstentums nachspüre“ (650), ist klar, dass die „Zigeunerin“ recht- und schutzlos ist. Klar ist damit auch, welcher Gefahr sie sich aussetzt, als sie Kohlhaas im Gefängnis aufsucht, um ihm eine Nachricht zukommen zu lassen. In diesem Sinne steht die Bestürzung des Kastellans womöglich für die Bestürzung der Leser, die realisieren, dass sich an der „Zigeunerin“ tatsächlich das Schicksal der geliebten Elisabeth wiederholen könnte. Weit davon entfernt, mit der Wahrsagerin eine Schauergestalt eingeführt zu haben, deren Mantik verdächtig wäre, dient sie Kleist dazu, all jene Missstände zu verklammern, von denen die Familie des Kohlhaas im gleichen Maße betroffen ist wie die Volksgruppe der „Zigeuner“ – ja, man könnte sogar fragen, ob die Familie des Rosshändlers, zumindest in der weiblichen Linie, aus dieser Volksgruppe stammt.

Äußerst aufschlussreich ist denn auch, wie die „Zigeunerin“ durch ihre Wissenschaft und durch ihr Wissen profiliert wird. Dieses Wissen umfasst, Iulia-Karin Patrut zufolge, nicht nur „eine menschliches Ermessen übersteigende Kenntnis des zukünftigen Fortgangs der männlichen Genealogien“.⁴ Entscheidend ist vielmehr, dass die „Zigeunerin“ als Einzige versteht, dass die erst willkürlich beschlagnahmten und dann in liederlichem Zustand zurückgegebenen Pferde lediglich Statthalter dessen sind, worum es Kohlhaas eigentlich geht: „um die Konfiguration und Anerkennung seines Status als (Rechts-)Subjekt eines Staates“.⁵ Es ist nämlich genau diese Anerkennung, die auch den „Zigeunern“ nicht nur im Machtbereich des Kurfürsten versagt blieb. Modellbildend ist die Figur somit in zweierlei Hinsicht: Einerseits „oszilliert die Prophezeiung der ‚Zigeunerin‘ zwischen ‚Wahrheit und Täuschung‘, weil der Inhalt

4 Patrut: Phantasma, S. 186.

5 Ebd., S. 192.

des Zettels völlig unbekannt bleibt“,⁶ andererseits ist ihre Alterität mindestens ebenso nachhaltig durch den Gebrauch bestimmt, den sie von ihrem Wissen macht, wie dadurch, dass sie als „Zigeunerin“ identifiziert wird. Ihre Alterität liegt, anders gesagt, erstens darin, dass sie über ein nach Herkunft und Wirkung „anderes“ Wissen verfügt, und zweitens darin, dass sie Kohlhaas durch die Geheimhaltung dieses Wissens in eine Position der Macht, den Kurfürsten jedoch in eine Position der Ohnmacht versetzt, die das reale Herrschaftsgefüge in gewisser Weise auf den Kopf stellt.

Um ihr Wissen mit dieser Wirkung zu versehen, muss die „Zigeunerin“ ihre Voraussage verschriftlichen und vor den Augen des vermeintlich „Richtigen“ dem „Falschen“ aushändigen; um seinen Gegner zu vernichten, muss Kohlhaas den Zettel lesen und verschlucken, ohne ein weiteres Wort zu sagen. Der doppelte Entzug der Mitteilung – erst durch die Wahrsagerin, dann durch den Rosshändler – ist ein Vorgang, durch den das, was auf dem Zettel steht, in den Hintergrund tritt. Die Macht, die an seinem Besitz hängt, besteht gerade in der Ungewissheit über die Voraussage und wäre selbst dann gegeben, wenn der Zettel lediglich zum Schein bekritzelt worden wäre. Es spielt, so gesehen, kaum eine Rolle, ob die Voraussage zutrifft oder nicht. Ausschlaggebend ist im Zusammenhang der Handlung allein, dass der Kurfürst am Ende gewiss sein kann, niemals in Erfahrung bringen zu können, was auf dem Zettel stand. Offenkundig hat der an das Medium der Schrift gebundene Entzug der (mündlichen) Mitteilung somit eine soziopsychologische Pointe: Wenn A von B zu wissen begehrt, was er selbst nicht weiß, gewinnt B Macht über A, die B verlieren würde, wenn er (oder sie) das Wissen (mit) teilt. Das ist ein Aspekt der Sache. Hinzu kommt ein weiterer: Da A B ein Wissen zuschreibt, das A selbst nicht hat, ist das Nicht-Wissen für das Machtgefälle zwischen B und A im Grunde genommen ausschlaggebender als das Wissen, denn selbst wenn B gar nicht über das Wissen verfügen würde, das A ihm zuschreibt, kann B A die Abhängigkeit spüren lassen, in die A durch das Begehren gerät, unbedingt erhalten zu wollen, was B zugeschrieben wird. Die alte Gleichung „Wissen ist Macht“ entfaltet somit eine Dialektik, zu der es gehört, dass das „andere“ Wissen im Wissen des „Anderen“ aufgelöst werden kann. Es ist nicht unverfügbar, weil es zu einer gänzlich anderen Wissensordnung als derjenigen gehören würde, auf die man sich versteht, sondern weil es nicht von einem selbst, sondern ausschließlich von der Bereitschaft

6 Ebd., S. 188.

des Anderen zur Mitteilung abhängt, ob man es in Erfahrung bringt. Genau in diesem Sinne stellt die Macht des Wissenden die Kehrseite der Ohnmacht des Unwissenden dar. Zur Ironie der Geschichte, die Kleist erzählt, gehört, dass es den Kurfürsten nach dem Wissen der „Zigeunerin“ respektive des Rosshändlers nur verlangt, wenn es um seine eigenen Belange geht, während sich das Begehren dieser Figuren nach Anerkennung kein Gehör verschaffen kann.

Mit Blick auf die „Zigeuner“-Figur ist außerdem zu bedenken, dass die Auflösung des „anderen“ Wissens im Wissen des (oder der) „Anderen“ als Entproblematisierung der Stereotypen gelesen werden kann, die mit dieser Figur konnotiert werden. In Kleists Text erscheint die alte Frau weder hexenhaft noch grausam, weder bedrohlich noch Unheil stiftend. Ganz im Gegenteil verknüpft sich mit ihr die Hoffnung auf eine glückliche Wendung der schrecklichen Geschichte, eine Abwendung des Untergangs, auf den Kohlhaas zusteuert. Mit Kleists Erzählung liegt somit ein komplexer Prätext vor, in dem die traditionelle Verknüpfung der „Zigeuner“-Figur mit dem „Wahrsager“-Motiv aufgegriffen und gegen antiziganistische Vorurteile ausgespielt wird. Das „andere“ Wissen liegt, der Text-Logik zufolge, viel eher in der Kenntnis eines Auswegs aus der mörderischen Konfrontation als in der Zerstörungskraft, die ihm sowohl der Rosshändler als auch der Kurfürst in ihrer Unkenntnis beimessen. So diffizil daher die notwendige Differenzierung zwischen den Rollen, die der „Zigeunerin“ im Konflikt von anderen, etwa vom Kämmerer, zugeordnet werden, und dem Part ist, der ihr selbst vorschwebt, so evident ist das Bestreben des Autors, all das, was an dieser Figur als dämonisch empfunden werden könnte, als Projektionen auszuweisen, die entweder, wie beim Kurfürsten, auf Befürchtungen beruhen, oder, wie bei Kohlhaas, den eigenen Charakter reflektieren. Pragmatisch betrachtet liegt es jedenfalls nicht an dem Gebrauch, den die „Zigeunerin“ von ihrem Wissen macht, sondern an dem Missbrauch der Macht, die dem Rosshändler zukommt, dass die schlimmste Wendung eintritt. Den Lesern bleibt es überlassen, die Kontingenz dieser Wendung zu bemerken und den projektiven Zuschnitt der „Zigeuner“-Dämonologie zu reflektieren. Indem sie den einzelnen Wendungen der Handlung folgen und den Anteil bedenken, den die einzelnen Figuren an diesen Wendungen haben, erwerben sie – gemessen an den landläufigen Vorurteilen – in der Tat ein „anderes“ Wissen.

Nimmt man den Kleist-Text als Vergleichsfolie, kann man nicht nur untersuchen, ob und wie „Zigeuner“-Figuren im Film mit dem Motiv des Wahrsagens in Verbindung gebracht und welche Stereotypen

dabei aufgegriffen, gegebenenfalls bestätigt oder zerspielt werden. Man verfügt dank dieses Textes auch über Kriterien, um zwischen einem Kino der dämonischen Leinwand und einem um Aufklärung bemühten Kino zu unterscheiden. In *The Vagabond* (USA 1916) von Charlie Chaplin gibt es das Motiv des Wahrsagens nicht, wohl aber die Figur der alten „Zigeunerin“. In der Dramaturgie von Ernst Lubitschs *Carmen aka Gypsy Blood* (D 1918) kommt dem Motiv nur eine nachgeordnete Bedeutung zu, während es für den Plot in Mitchell Leisens *Golden Earrings* (USA 1947) zentral ist. *The Virgin and the Gypsy* (GB 1970; Regie Christopher Miles) spielt das Motiv aus, drängt jedoch die Figur der „Zigeunerin“ in den Hintergrund, während es in *Papusza. Die Poetin der Roma* (P 2013, Regie: Joanna Kos-Krauze & Krzysztof Krauze) umgekehrt zugeht: Das Motiv kommt zwar vor, trägt aber nur marginal zur Handlung und zur Figurenzeichnung bei.

The Vagabond (USA 1916, Regie: Charles Chaplin)

The Vagabond variiert ein Motiv, das im Stummfilm relativ häufig vorkommt, aber wesentlich älter ist – das Motiv des „Kinderraubs“. Die Wirkungsmacht dieses antiziganistischen Stereotyps entfaltet sich bereits in Texten und Bildern aus der Frühen Neuzeit, begründete dieses Angstbild doch vielfach Gewalt gegen als „Zigeuner“ bezeichnete Personen und Gruppen.⁷ Neu und originell ist die Verbindung des Kinderraubmotivs mit der Figur des Tramps, die Chaplin kreiert hat. Er tritt in diesem Film zunächst mit einer Violine als Bar- und Straßenmusikant auf, besteht in Slapstick-Manier eine Auseinandersetzung mit Rivalen und stößt dann, am Rande einer Landstraße, auf „fahrendes Volk“. Zuvor wird gezeigt, wie ein altes, hässliches Buckelweib mit dunklem Teint eine junge, hellhäutige Frau (Edna Purviance) kujoniert, selbst aber unter der Fuchtel eines wahren Berserkers (Eric Campbell) steht, vor dem sich natürlich auch die junge Frau in Acht nehmen muss. Während der Tramp der jungen Frau ein Ständchen bringt, geht aus einem Zwischenschnitt hervor, dass sie einer wohlhabenden Familie entstammt und mutmaßlich verschleppt wurde. Der Mutter ist von ihrer Tochter nicht mehr als ein kleines Porträt geblieben. Der Tramp bekommt es mittlerweile mit der alten Furie und dem Berserker zu

7 Zur Intermedialität und Kulturgeschichte des Kinderraubmotivs siehe Mladenova: Muster in diesem Band.

tun, setzt sie und ihre Gefährten aber außer Gefecht und entkommt, zusammen mit der jungen Frau, in einem Pferdewagen. Später lernt die junge Frau einen Künstler (Lloyd Bacon) kennen, der sie malt und das so entstandene Bild in einer Ausstellung zeigt. In ihm erkennt die Mutter ihre Tochter wieder, spürt die Verlorene gemeinsam mit dem Maler auf, nimmt sie mit sich und lässt den Tramp einsam, traurig und liebeskrank zurück. Er hat, so scheint es, seine Schuldigkeit getan. Obwohl die junge Frau dem Maler sichtlich zugetan ist, lässt sie den Wagen jedoch wenden, um auch ihren Retter an Bord zu nehmen. Mit der einigermaßen irrealen Aussicht auf eine *Ménage-à-trois*, die der Forderung nach poetischer und moralischer Gerechtigkeit genügt, endet der Film. In einem alternativen Schluss, in dem dieser letzte *twist* ausbleibt, geht der Tramp ins Wasser.

Würde man nur ein *still* der alten, hässlichen Vettel oder die kurze Szene, in der sie die junge Frau schikaniert, zum Gegenstand der Analyse machen, könnte man leicht zu dem Fehlschluss gelangen, *The Vagabond* bediene antiziganistische Vorurteile. Tatsächlich greift der Film mit dem Kindesraubmotiv, einzelnen Aktionen und Figuren Momente eines populären Wissens auf, das antiziganistisch grundiert ist. Das Tendenziöse dieser Momente wird jedoch in Klamauf aufgelöst. Die Zuschauer, die den ganzen Film sehen und sich an dieser Auflösung erheitern, müssen nicht einmal erkennen, dass die alte Vettel von einem Mann (Leo White) gespielt wird, um den doppelbödigen Charakter der Burleske zu erfassen, die zwar mit Klischeevorstellungen arbeitet, diese aber keineswegs bekräftigt. Nicht einmal die „Alte“ ist eindeutig als „Zigeunerin“ markiert. Allein die Schriftinserts weisen die Figuren als „Girl Stolen by Gypsies“, als „Gypsy Chieftain“ und – eine bemerkenswerte Doppelzuschreibung – als „Old Jew/Gypsy Woman“ aus. Ob es sich beim „fahrenden Volk“ um Schausteller oder Angehörige eines anderen Gewerbes handelt, ist für den Verlauf der Handlung unerheblich und bleibt denn auch offen. Ebenfalls ungeklärt bleibt, wie die junge Frau in ihre Gesellschaft geraten ist. Ein „Kinderraub“ wird nicht gezeigt, sodass die Zuschauer lediglich Vermutungen anstellen können. Der konjekturale Zuschnitt der Vorgeschichte, auf die der erwähnte Zwischenschnitt verweist, lässt allerdings durchblicken, wie populär das melodramatische Motiv des „Kinderraubs“ seinerzeit war. Chaplin konnte sich auf einige, wenige *clues* beschränken, um es ins Spiel zu bringen. Zugleich zeigt sich an diesem Zuschnitt, wie der Film kulturelles Wissen anzapft und verdichtet, nämlich szenografisch. Das heißt: In den visuellen Andeutungen steckt zugleich eine kondensierte Geschichte und ein virtueller

Text, ein Sediment von Lektüreerfahrungen, das man als sozial geteiltes Wissen auffassen kann, und die Möglichkeit, die übliche Geschichte abzuwandeln, umzuschreiben.

Wichtig ist also zum einen, dass mit dem Motiv respektive *skript* des Kindesraubs ein bestimmter Verständnisrahmen (*frame*) aufgerufen wird, genauer gesagt: ein schlimmes Vorurteil, nämlich jenes, dass „Zigeuner“ Kinder stehlen. Wichtig ist zum anderen, dass es das Wechselspiel von *foreshadowing* und *payoff* involviert: Geschürt wird die Erwartung, dass der Tramp die junge Frau rettet und dass es eine Wiedervereinigung mit der Mutter gibt, welche die Zuschauer in der Rückblende kennengelernt haben. Chaplins Inszenierungsgeschick offenbart sich unter anderem daran, dass die Rettung den Tramp zum Sympathieträger macht, die Heimholung der jungen Frau den Tramp jedoch in eine traurige Gestalt verwandelt. Nicht die Wiedervereinigung steht im Fokus der Darstellung, sondern die Situation des unglücklichen Helden, der allein zurückbleibt. Unabhängig davon, ob die junge Frau zurückkommt oder nicht – das Mitgefühl gilt dem Habenichtsbild, der ihre Liebe in jedem Fall verdient hätte, und damit einer Figur, die als Straßenmusiker dem „fahrenden Volk“ viel nähersteht als der Gesellschaftsklasse, welcher die junge Frau entstammt. Auch der Violine spielende Tramp ist ein Schausteller ohne festen Wohnsitz, ein Dropout und Underdog.

Kann man die Filmversion, die mit seinem Suizid endet, als Ausdruck einer melodramatischen Übertreibung werten, so ist der Märchenschluss der alternativen Fassung ein typisches Produkt der Traumfabrik, eine leicht als Wunschfantasie durchschaubare „Konzession an das Publikum“.⁸ Dazwischen liegt, wenn nicht die Wahrheit, so doch der Realitätsbezug des Films: das Wissen um die Exklusion all derer, die keine bürgerliche Existenz führen, weder „echte“ Künstler wie der Maler noch Angehörige der „weißen“ Oberschicht sind. Dass der Slapstick der alten „Vettel“, dem „Berserker“ und ihren Kumpanen das Finstere nimmt und dass zudem das düstere Kapitel des „Kindesraubs“ nicht ausgemalt wird, kann man dem Genre zuschreiben. In ihm ist aber auch ein spezifisches, im Grunde antibürgerliches Wissen aufgehoben: dass die Gestalten, die zum „fahrenden Volk“ gehören, interessanter als die Sesshaften sind. So sehr die Mutter in ihrem Schmerz über den Verlust der Tochter und in der Aufregung über die Entdeckung ihres Bildes in der Ausstellung die Empathie der Zuschauer verdient, so offensichtlich

8 Krusche: Filmführer, S. 737.

sorgt ihr Eingreifen dafür, dass die schöne Geschichte unverhofft endet und die Zuschauer in die Wirklichkeit zurückkehren müssen, die ihnen womöglich auch deswegen trist erscheint, weil es in ihr weniger dramatisch, weniger romantisch und weniger einfühlsam zugeht als im Kino.

Zu den Effekten des Genres darf man schließlich auch die spezifische Entdämonisierung der alten „Zigeunerin“ zählen. Nicht nur, dass ihr keine übersinnlichen Fähigkeiten, etwa die Fähigkeit, wahrsagen zu können, zukommen. Sie wird vielmehr so offensichtlich überzeichnet, dass man von einer Karikatur des Stereotyps sprechen muss. Spätestens wenn die bucklige Gestalt bei dem Versuch, den Tramp und die junge Frau im Pferdewagen einzuholen, über ihre eigenen Füße stolpert und endgültig zum Stehaufmännchen mutiert, ist klar, dass sie als Kontrafaktur einer Hexe angelegt ist. Ihre durch Kostüm und Maske hergestellte äußere Ähnlichkeit mit einer solchen erweist sich als Voraussetzung der komischen Auflösung der Schreckgestalt in eine Ulkfigur. An der maßlos übertriebenen Darstellung prallt denn auch der Vorwurf ab, sie sei misogyn. Da in den Frauenkleidern offensichtlich ein männlicher Schauspieler steckt, reiht sich die Gendertravestie nahtlos in den burlesken Zuschnitt der Szenenfolge ein, in der die Figur auftritt. Auch in dieser Hinsicht verfährt *The Vagabond* also szenografisch: Der Film ruft ein aus dem Karneval bekanntes Rollenskript auf und suspendiert dergestalt den primären Verständnisrahmen der „Zigeunerhexe“. Wer diesen Rahmen assoziiert und nicht augenblicklich, dem Genre entsprechend, moduliert, kann an Chaplins Film keinen Gefallen finden, dann aber auch nicht für sich in Anspruch nehmen, verstanden zu haben, wie Komik funktioniert.

Carmen aka Gypsy Blood (D 1918, Regie: Ernst Lubitsch)

Lubitschs *Carmen*-Adaption ist insofern typisch für den frühen Spielfilm, als ein aus der Literatur (Prosper Mérimée) und dem Musiktheater (Georges Bizet) bekannter Stoff benutzt, mit den Schauwerten des Kinos versehen und so in eine hybride Form überführt wird. Unter Beibehaltung der zentralen Figurenkonstellation wird der Konflikt unter Verzicht auf Gesang und Erzählerkommentar auf die entscheidenden Grundzüge reduziert. Zugleich lenkt die Kamera die Aufmerksamkeit der Zuschauer einerseits in Nah- und Großaufnahmen auf die Mimik und Gestik der Darsteller und andererseits, zumeist in Halbtotalen, auf das *setting*, auf die Landschaft, in der das Drama spielt, und auf

die spanisch anmutenden Interieurs. Während Pola Negri die verführerische *Femme fatale* mit jener Ligatur aus Erotik und Dämonie versieht, die dem Rollenklischee entspricht, gibt Harry Liedtke den Kavallerie-Kavalier, der ihr hoffnungslos verfällt. Negri tanzt auf dem Tisch einer Spelunke – und den Männern auf der Nase herum; dazwischen geht es zu Pferde in die Berge, was eben nur auf der Leinwand im Lichtspieltheater und nicht auf der Opernbühne möglich ist. Für die Zuschauer liegt der Mehrwert des Kinoerlebnisses in dieser Ausweitung der Szenerie, auch wenn dies nicht alle für den Verlust der Arien zu entschädigen vermag; für die Filmemacher in der Aufwertung ihrer Produktion durch das kulturelle Kapital, das den Vorlagen eignet.

Die hybride Verbindung von *high art* und *visual attraction*, die von der ästhetischen Wertschätzung des Stoffes nicht weniger zehrt als von den *production values* des Kinos, lässt den ethnischen Akzent des Filmtitels in den Hintergrund treten. Lubitschs Lesart der Geschichte ist nicht biologistisch, sondern psychologisch, auch wenn die Milieuschilderung an das Vorurteil vom Lumpenproletariat anknüpft und klischeebehaftet anmutet. Er zeigt, wie die Hetäre einen Mann gegen den anderen ausspielt und so, unter den gegebenen Bedingungen, die eigene Ermordung heraufbeschwört. Die Kunst des Handlesens wird auf ein Nebenmotiv herabgestuft, als Carmen erkennt, dass der Vorgesetzte und Rivale ihres Verehrers bald sterben wird; die eigentliche Intrige käme auch ohne dieses Motiv aus, um als Parabel auf die Dämonie der Liebe aufgefasst werden zu können.

Diese Nähe des Films zum Gleichnis erfordert eine Remediation der „Zigeuner“-Figur. Ihr dient zum einen die Pantomime der Koketterie, die Pola Negri mit Verve betreibt, sowie zum anderen die nicht eben subtile Reduktion der Reaktionen, die ihr Spiel bei den intradiegetischen Adressaten auslöst: Verlangen, Verstandesausfall, Verbrechen. Mit Blick auf die Frage, wie der Film „Zigeuner“ repräsentiert, lässt sich daher sagen, dass der Fokus der Darstellung primär auf der erotisch-dämonischen Verstrickung der Charaktere und damit auf ihrer individuellen Psyche liegt. Man kann zwar einwenden, dass die Darstellung das Genrebild der attraktiven, offensiven und lasziven Frau ebenso wie das Klischee des hitzköpfigen Spaniers reproduziert, aber Lubitsch hat in dieser Hinsicht nur zugespitzt, was im Stoff angelegt war und in den zeitgenössischen Inszenierungen ebenfalls ausgespielt wurde. Er holte das Publikum bei seinen Erwartungen ab – nicht um die gegebene Vorurteilsstruktur des Verstehens zu unterlaufen, sondern um sie als primären Verständnisrahmen für eine Art Kammerstück zu verwenden, das sich um das

trianguläre Begehren und den melodramatischen Affekt der Eifersucht dreht. Der englische Titel ist daher, genau besehen, irreführend, denn eher als um die Aufwallung von „Zigeunerblut“ geht es in *Gypsy Blood* um den Anstieg des Testosteronspiegels im Machogemüt. Was Pola Negri an ihrer Figur hervorkehrt, ist vor allem deren Indolenz. Diese Indolenz funktioniert, rezeptionsästhetisch betrachtet, als Empathieblockade und reflektiert ein traditionelles antiziganistisches Vorurteil. Man kann die Figuren- und Milieuzeichnung daher gewiss kritisch sehen, ohne Lubitsch unterstellen zu müssen, er habe dieses Vorurteil befördern wollen. Dramaturgisch und psychologisch betrachtet, wird Carmens Indolenz nämlich nicht als „Volkscharakter“, sondern als Merkmal der *Femme fatale* inszeniert. Die Zuschauer werden gewiss nicht dazu eingeladen, sich mit dieser Frau oder einem der Männer zu identifizieren; sie werden durch die Regie vielmehr auf einen analytischen Blick geeicht, für den der Umstand, dass die Geschichte Militär- und „Zigeuner“-Milieu zusammenführt, von nachgeordneter Bedeutung ist. Der Akzent der Darstellung liegt nicht auf der Milieustudie, sondern auf dem Eifersuchtsdrama.

Golden Earrings (USA 1947, Regie: Mitchell Leisen)

Das von Frank Butler, Helen Deutsch und Abraham Polonsky verfasste Drehbuch zu *Golden Earrings* beruht auf einem Roman der ungarischen Autorin Jolán Földes (1902–1963), die 1941 nach London emigriert war und seitdem auf Englisch schrieb. Auch die Geschichte setzt 1946 in der britischen Hauptstadt ein. Dort wird Ralph Denistoun (Ray Milland) ein Päckchen ausgehändigt, das ein Paar goldene Ohrringe enthält. Denistoun hält sie sich vor einem Spiegel an seine perforierten Ohrfläppchen, fliegt umgehend nach Paris und erzählt seinem amerikanischen Sitznachbarn, was es mit den Schmuckstücken auf sich hat: Zusammen mit einem jüngeren Mann namens Richard Byrd (Bruce Lester) war er während des Zweiten Weltkriegs in geheimer Mission in Nazi-Deutschland unterwegs. Die beiden sollten Professor Otto Krosigk (Reinhold Schünzel) aufspüren und überreden, ihnen die chemische Formel für ein Giftgas zu überlassen, bevor sie Hitlers Schergen in die Hände fällt. Die beiden Spione werden zwar enttarnt und verhaftet, können die SS-Leute unter dem Kommando eines gewissen Hoff (Dennis Hoey) jedoch überrumpeln und fliehen. Um ihren Verfolgern zu entkommen, trennen sich Byrd und Denistoun, nachdem sie einen

Treffpunkt ausgemacht haben, an dem derjenige, der ihn zuerst erreicht, auf den anderen warten soll. Denistoun erreicht diesen Treffpunkt dank der Hilfe von Lydia (Marlene Dietrich), einer „Zigeunerin“, die sich als Handleserin verdingt. Allerdings muss er sich dazu im wahrsten Sinn des Wortes mit Zoltan (Murvyn Vye) „zusammenraufen“, zu dessen Gruppe Lydia gehört.

Lydia – das ist für den Plot des Films entscheidend – verwandelt den britischen Generalmajor, nach dem die Nazis fahnden, in einen „Zigeuner“. Denistoun erhält, zunächst recht widerwillig, einen neuen, dunklen Teint, andere Kleider und die titelgebenden Ohrringe. Dass er in dieser Aufmachung dem Klischee entspricht, ist Teil von Lydias Kalkül: Kein Nazi schaut genauer hin. Am vereinbarten Treffpunkt kommt es dann zu einem Schusswechsel, bei dem Byrd und drei SS-Leute sterben. Lydia und Zoltan helfen Denistoun die Leichen zu beseitigen und führen ihn zur Villa des Professors, in der alsbald auch Hoff mit seinen Männern auftaucht. Da Byrd, den der Wissenschaftler kannte, nicht mehr am Leben ist, hat der „Zigeuner“ Denistoun einige Mühe, Krosigk von seiner Vertrauenswürdigkeit zu überzeugen und die Formel zu erhalten. Als dies gelungen ist, führt Lydia ihn an den Rhein, sodass er in die Schweiz schwimmen kann. Denistoun gibt ihr, bevor er zum Fluss hinabsteigt, die beiden Ohrringe zurück und trifft Lydia mit ihrem Pferdewagen nun nach dem Krieg an der Stelle wieder, an der er sich von ihr getrennt hatte. Bevor er sich der Frau, die ihn gerettet hat, zu erkennen gibt, legt Denistoun erneut die goldenen Ohrringe an, die sie ihm zwischenzeitlich nach London geschickt hatte.

Die Liebesgeschichte zwischen Lydia und Denistoun bildet den einen, der Spionageplot um die chemische Formel den anderen Erzählstrang des Films. Die Romanze wird vor dem düsteren Hintergrund der Zeitläufte augenzwinkernd in Szene gesetzt und verdient aus mehreren Gründen besondere Aufmerksamkeit. Auffällig ist zunächst, dass Denistoun vergleichsweise einfach zu einem „Zigeuner“ werden kann – ein Umstand, in dem sich auch die Leichtigkeit spiegelt, mit der die blonde, hellhäutige Dietrich in die Rolle der dunkelhäutigen, dunkelhaarigen Lydia schlüpft. Man könnte darin einen Beleg für die Inauthentizität der Inszenierung sehen, würde damit jedoch die Pointe der Maskerade verfehlen. Denn Denistoun wird nicht nur mit geringem Aufwand zu einem „Zigeuner“, er wird als solcher auch von den Deutschen, denen er im Folgenden begegnet, ob Militärs oder Zivilisten, ohne Zögern akzeptiert. Mehr noch: Als er in die Verlegenheit gerät, einem Soldaten aus der Hand lesen zu sollen, bedient er sich zum Schein der gleichen Gestik und

Rhetorik wie Lydia. Als er jedoch Byrd wieder begegnet und, da sich am Treffpunkt zeitgleich einige Nazis einfinden, erneut die Rolle des aus der Hand lesenden „Zigeuners“ spielen muss, entdeckt Denistoun zu seinem Erschrecken, dass sein Gefährte alsbald sterben wird. Lydia hingegen hat es nicht mehr nötig, in seine Handfläche zu schauen, um sicher zu sein, dass ihre Liebe trotz der unvermeidlichen Trennung Bestand haben wird.

Das einigermaßen mysteriöse Motiv des Wahrsagens wird in *Golden Earrings* also erstens ironisch gebrochen, zweitens gemäß der Romanze uncodiert und drittens dramaturgisch so verwendet, dass es einerseits – auf der Ebene der Spionagehandlung – die Tarnung und Rettung des „Guten“ beziehungsweise die Täuschung der „Bösen“ ermöglicht, andererseits aber den Mythos vom „anderen“ Wissen und vom übersinnlichen Vermögen der wahrsagenden „Zigeunerin“ *dekonstruiert*. Dieses oft inflationär und ungenau benutzte Verb ist hier einmal wirklich am Platz, da die übliche Bedeutung aufgehoben, mit ihrem Gegensinn in der Schwebe gehalten und so dazu genutzt wird, zugleich den Aberglauben als auch das antiziganistische Vorurteil als etwas Konstruiertes zu markieren. Weder der Aberglaube noch das Vorurteil werden dadurch destruiert. Vielmehr setzt die Handlung voraus, dass der Soldat, der sich von Denistoun aus der Hand lesen lässt, abergläubisch ist und es für ausgemacht hält, dass jeder „Zigeuner“, dem er zufällig begegnet, wahrsagen kann.

Der eigentliche Witz liegt also darin, dass Denistoun bloß deswegen, weil man ihn für einen „Zigeuner“ hält, den Part des *fortune teller* erst überzeugend spielen und dann – im Rahmen der Fiktion – tatsächlich das Schicksal von Byrd in dessen Hand lesen kann. Damit wird die mythische Einheit von „Zigeuner“ und übersinnlicher Macht, von Alterität und „anderem“ Wissen als Resultat einer Projektion erkennbar, die sich auf höchst zweifelhafte Identitätsindikatoren sowie auf Erwartungen stützt, die ebenso konventionell wie kontingent sind. Wenn der Mythos, Roland Barthes zufolge, ein semiotisches System darstellt, in dem ein Zeichen – in diesem Fall das Motiv des Wahrsagens – als Signifikant – hier: als Bezeichnung des „Zigeuner“-Seins – verwendet wird,⁹ dann läuft der Plot von *Golden Earrings* unter anderem darauf hinaus, mit der Arbitrarität auch die Gemachtheit dieser sich natürlich gebenden Verknüpfung auszustellen. Der Mythos ist das Ergebnis einer fehlgeleiteten gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit und verweist, ist er

9 Vgl. Barthes: *Mythen*, S. 258 f.

erst einmal durchschaut, auf den irrationalen Zuschnitt der Realität in Nazi-Deutschland, den sich zwei so rationale Figuren wie Denistoun und Lydia zunutze machen können.

Die gleichsam pikareske Gestalt, die der britische Spion durch seine Verkleidung zum „Zigeuner“ erhält und der die Finten entsprechen, die ihn überleben lassen, veranschaulicht über den ideologischen Kontext des Films hinaus die Unzuverlässigkeit jeder Ontologie, die sich auf so prekäre Indikatoren wie Hautfarbe, Ohrschmuck, Kleidung etc. stützt. Anders gesagt: Das *othering*, das in einem rassistischen System wie dem „Dritten Reich“ betrieben wird, ist offensichtlich *unreliable*.

Rezeptionsästhetisch betrachtet, kommt in *Golden Earrings* alles darauf an, dass die Zuschauer mit den Figuren sympathisieren, die Alterität repräsentieren. Dies wird zum einen durch die moralische Implikatur der Konfliktlage sichergestellt, also dadurch, dass die Gegner von Lydia und Denistoun Abscheu erregen. Kein Zuschauer wird sich mit Hoff und seinesgleichen identifizieren; das schließen die historischen Fakten ebenso aus wie die Erzählperspektive des Films. Der Abscheu, den die Killer von Byrd erregen, ist aber nicht hinreichend für das, was die Sympathieträger leisten sollen, zumal ihre Alterität beim Publikum auch auf Vorbehalte stoßen könnte. Ausschlaggebend ist daher, wie die Maskerade von Denistoun bewerkstelligt wird. Sein anfängliches Sträuben gegen das Rollenspiel, gegen die Annäherungsversuche Lydias, den Geruch der Salbe, mit der sie ihn einreibt, und die bereits gebrauchten Kleider, die sie ihm zumutet, reflektiert einen Großteil dieser Vorbehalte, zu denen auch die Befürchtung gehört, im „Zigeuner“-Kostüm, mit Ohringen behängt, „unmännlich“ zu erscheinen. Wenn der Film aus der Not, ein „Anderer“ zu werden, mit der Zeit eine Tugend macht, wenn sich Denistoun in die „Zigeunerin“ verliebt und schließlich, wie seine Fähigkeit, Byrd aus der Hand zu lesen, demonstriert, wahrhaftig ein „Anderer“ geworden ist, so durchläuft er diese Wandlung stellvertretend für die Zuschauer, die sich auf das Rollenspiel, ohne Kenntnis seiner Pointe, einlassen.

Denistouns Initiation in die „Zigeuner“-Welt durchläuft drei Etappen: Seiner äußeren Metamorphose folgt zunächst die Inklusion in Zoltans Gruppe und dann, als er die Mantik beherrscht, auch jene innere Verwandlung seiner Person, die ihren Ausdruck, dem Genre der Romanze gemäß, in der Liebe zu Lydia findet. Zugleich beglaubigt diese Initiation, was doch auch Marlene Dietrich, Murvyn Vye und die übrigen „Zigeuner“-Darsteller nur vorgeben zu sein. Gerade der Part der Dietrich war ja dem Risiko ausgesetzt, als Travestie aufgefasst zu

werden. Zwar weist er einige der vamphaften Züge auf, die für ihre Film-Persona charakteristisch waren, und zweifellos spielt ihr Part auch auf die Gegnerschaft der Diva zu Hitler an, hatte sie doch nicht nur die Rollenangebote des Diktators ausgeschlagen, sondern sich im Zweiten Weltkrieg entschieden auf die Seite der Alliierten gestellt und deren Truppen mit zahlreichen Auftritten an der Front den Rücken gestärkt. Allein: Heute, da die Erinnerung an diese Leistungen verblasst ist und, wenn überhaupt, nur noch die blonde Ikone im kollektiven Gedächtnis geblieben ist, zu der sie sich mithilfe von Josef von Sternberg stilisiert hatte, wirkt der Auftritt der Dietrich in *Golden Earrings* zunächst einigermaßen irritierend. Man könnte bei Lydias Make-up und Dietrichs Performance versucht sein, an eine Parodie zu denken, an eine Karikatur der stolzen Carmen. Wenn die ansonsten stets adrett frisierte Schauspielerin, die wilde Mähne unter einem Kopftuch, mit den Händen isst und mit klebrigen Fingern gestikuliert, wenn sie ihren „Liebling“ Denistoun anschmachtet und an Lydia das Kokette hervorkehrt, riskiert sie, die Momente der Alterität zu übertreiben und die Zuschauer zu einer womöglich exotisierenden Wahrnehmung einzuladen. Aufgefangen wird diese Tendenz freilich durch den Scharfsinn, mit dem Lydia die Lage, in der sich Denistoun befindet, erfasst, durch die Um- und Weitsicht ihres Handelns und durch ihre unzweideutige Haltung dem Regime gegenüber. Gleichwohl: Ihre *appearance* bedient das übliche Rollenklischee und damit *prima facie* das Vorurteil, „Zigeuner“ seien unrein, ungepflegt und ungehemmt.

Es dauert daher eine Weile, bis sich die Zuschauer, ebenso wie Denistoun, von Lydias Redlichkeit und Zuverlässigkeit überzeugt und verstanden haben, dass sie das Herz auf dem rechten Fleck hat. Was an ihr zunächst als mangelnde Affektkontrolle und sexuelle Impulsivität erscheint, steht in Opposition zu der Verhärtung, die den SS-Schergen ins Gesicht geschrieben ist. Da man in deren Mienenspiel fast jede menschliche Regung vermisst, repräsentiert Lydias Leidenschaftlichkeit genau jene Empfindsamkeit, die sie zu solidarischem Handeln überhaupt erst ermächtigt. Da sie im Unterschied zu den anderen Deutschen nicht eingespannt ist in den Disziplinierungsapparat, der von der Jugendschar an alle „Reinrassigen“ erfasst, repräsentiert sie weniger das Kreatürliche als das Humane. Was an Lydia auf den ersten Blick unzivilisiert oder undiszipliniert wirken mag, ist in Wahrheit, wie sich alsbald herausstellt, ihre Courage und somit jene Eigenschaft, die sie eher mit ihrer Vorläuferfigur bei Grimmelshausen als mit der Titelgestalt von Mérimée und Bizet verbindet. Sie ist einerseits die verjüngte Variante

der alten „Zigeunerin“ bei Kleist, stets um das Überleben des Helden besorgt, aber erfolgreicher in ihrem Bemühen, das drohende Verhängnis abzuwenden – und andererseits insofern eine Inversion von Carmen, als sie ihren „Liebling“ wahrhaft liebt, rettet und dem Tod entgeht, um schließlich den gerechten Lohn für ihren Mut zu empfangen. Dazu passt, wie das Motiv des Wahrsagens depotenziert wird: Das mantische Moment bleibt erhalten und wird dramaturgisch genutzt – die dämonische Dimension aber wird, wenn nicht gänzlich aufgelöst, so doch auf den einen Augenblick reduziert, in dem Denistoun in Byrds Hand den nahen Tod seines treuen Gefährten liest.

The Virgin and the Gypsy (GB 1970, Regie: Christopher Miles)

Auch dieser Film beruht auf einer Romanvorlage. Sie stammt von D.H. Lawrence (1885–1930), wurde 1926 geschrieben, aber erst nach dem Tod des Autors entdeckt und veröffentlicht. Drehbuch (Alan Plater) und Film halten sich im Wesentlichen an die Vorlage: Im Mittelpunkt der Geschichte steht die Ablösung einer jungen Frau von der beengten Welt ihrer Familie, dem sittenstrengen Vater (Maurice Denham), der verständnislosen Stiefmutter (Kay Walsh) und der ebenso unduldsamen Großmutter (Fay Compton). Während ihre Schwester Lucille (Harriet Harper), die sich zwar auch nach Freiheit sehnt, aber weniger rebellisch ist, zu Hause bleibt, wird für Yvette (Joanna Shimkus) die Begegnung mit einem virilen „Zigeuner“ (Franco Nero) befreiend, dessen Frau (Imogen Hassall) die Fähigkeit besitzt, in die Zukunft blicken zu können. Sie duldet nicht nur die Amouren ihres Mannes, sondern weist ihre Rivalin, die sie bittet, ihr aus der Hand zu lesen, an, auf die Stimme des „Wassers“ Acht zu geben.

Tatsächlich tritt eines Tages der Fluss, in dessen Nähe die „Zigeuner“ ihr kleines Lager aufgeschlagen haben, über die Ufer. Als die Fluten in das Haus von Yvettes Familie eindringen, ertrinkt die Großmutter; Yvette jedoch, die sich mit dem „Zigeuner“ in den ersten Stock flüchten kann, verliert dort mit ihrer Jungfräulichkeit die Angst, sich aus der engen Welt ihres Vaters und seiner Frau zu lösen. Zwar sind die „Zigeuner“ am nächsten Morgen verschwunden; gemeinsam mit einem anderen, wegen seiner unehelichen Beziehung in der Nachbarschaft missachteten Paar fährt Yvette jedoch ebenfalls davon. Wie so häufig bei D.H. Lawrence geht es also um einen Bruch mit den kulturellen Normen der spätviktorianischen Gesellschaft, insbesondere mit ihrer Sexualmoral. Die „Zigeuner“

erfüllen bei diesem Bruch lediglich eine katalysatorische Funktion. Ihre Alterität bildet den Gegenpol zur etablierten Gesellschaft; im Intervall zwischen den Polen lebt die Protagonistin ihre Devianz aus.

Problematisch erscheint die Rollenverteilung innerhalb der „Zigeuner“-Familie: Während der athletisch gebaute Mann durch die Gegend streift und nicht nur Yvette beglückt, zieht sich die blass wirkende Frau, relativ lust- und teilnahmslos wirkend, in den Planwagen zurück. Ihre Kunst übt sie eher widerstrebend, jedenfalls ohne erkennbare Freude, aus. Nero ist sichtlich bemüht, seiner Figur etwas Enigmatisches zu verleihen, wirkt dadurch aber auch seltsam starr und kann so nur bedingt die Anziehungskraft glaubhaft machen, die der „Zigeuner“ auf Yvette ausübt – ist doch das Starre genau das, was sie an ihrem Vater, seiner zweiten Frau und der Großmutter abstößt. Insofern dieser Effekt gewollt ist, akzentuiert die Inszenierung vor allem die Attraktivität des unkonventionellen Paares – einer verheirateten jüdischen Frau und ihres Liebhabers, einem Briten –, bei dem Yvette mehrfach Zuflucht sucht. Die mit diesem Paar verbundenen Episoden des Films legen den Zuschauern den Gedanken nahe, dass der „Zigeuner“ für Yvette womöglich nur ein Ersatz für den bereits vergebenen Engländer ist. Er ist zwar im rechten Moment zur Stelle, eigentlich aber – vor allem in sozialer Hinsicht – der falsche Partner. In der Naturkatastrophe der Überschwemmung reflektiert sich die Einmaligkeit des *coming out*: Die Entjungferung der Protagonistin, die in ihrem Leben alles verändert, an der Existenzweise und Nicht-Zugehörigkeit der „Zigeuner“ bezeichnenderweise aber gar nichts.

Der Umstand, dass Yvette mit dem Paar davonfährt, nährt somit den Verdacht, dass sie nicht wirklich mit ihrer Klasse, sondern nur mit ihrer Familie und deren Prüderie bricht. So mutet denn auch die Szene, in der Yvette und das Paar nackt baden, erotischer als die Szene an, in der sie mit dem „Zigeuner“ schläft. Er bleibt aus ihrer Sicht und für die auf ihre Wahrnehmung fokussierten Zuschauer der ganz „Andere“, beinahe genauso unzugänglich wie seine Frau. Beide Figuren werden somit in ihrer Alterität sistiert. Der Blick, den der Film auf die „Zigeuner“ richtet, ist keinesfalls emanzipatorisch, er hält sie vielmehr auf Distanz und wirkt insofern exkludierend. Während der „Zigeuner“ bei D.H. Lawrence immerhin einen Namen, nämlich Joe Boswell, erhält und Yvette einen Brief schreibt, in dem er die Hoffnung äußert, sie wiederzusehen, geht ihm im Film das tiefere Verständnis für Yvette ab. Lag die Attraktivität des „Zigeuners“ in der Romanvorlage vor allem darin, dass er Yvette gleichsam auf den Grund ihrer Seele sehen konnte, wird ihm in der filmischen Adaption mit der Fähigkeit zur psychologischen Einsicht auch

die Möglichkeit genommen, seitens der Zuschauer die Empathie auf sich zu ziehen, die einen Reflexionsprozess über seine soziale Exklusion auslösen könnte.

Papusza (P 2013; Regie: Joanna Kos-Krauze & Krzysztof Krauze)

Vollkommen anders, ja geradezu entgegengesetzt verfährt das Biopic *Papusza*: Hier wird alles auf einen Reflexionsprozess angelegt, in dessen Mittelpunkt die doppelte Alterität der Titelfigur als Romni und Poetin steht. An der Lebensgeschichte der polnischen Dichterin Bronisława Wajs (ca. 1908–1987), die sich selbst „Papusza“ [dt.: „Puppe“] nannte und im Film von Jowita Budnik verkörpert wird, zeigen sich sowohl die allgemeinen Schwierigkeiten einer Frau im 20. Jahrhundert, sich entsprechend ihrer künstlerischen Begabung zu verwirklichen, als auch die besonderen Hindernisse, die einer künstlerischen Laufbahn innerhalb einer polnischen Roma-Gemeinschaft entgegenstehen. Das beginnt mit den Schwierigkeiten, Lesen und Schreiben zu lernen, und kulminiert in der Stigmatisierung Papuszas durch das Haupt der Gemeinschaft (gespielt von Karol Gierliński). Deutlich wird auch die Internalisierung der Vorbehalte, auf die Papuszas literarische Tätigkeit stößt. Entsprechend spröde, zuweilen auch abweisend, reagiert sie auf die Versuche von Jerzy Ficowski (Antoni Pawlicki), ihre Werke mithilfe des angesehenen Dichters Julian Tuwim (Andrzej Walden) in der literarischen Welt bekannt zu machen. Als ihre Bücher und eine von Ficowski verfasste Abhandlung über die polnischen „Zigeuner“ Furore machen, wird Papusza vorgeworfen, die Sprache und die Geheimnisse ihrer Kultur verraten zu haben.

Der achronologisch erzählte Film, der im Folgenden nicht mit Blick auf seinen dokumentarischen Gehalt, sondern als Spielfilm behandelt wird, der die historischen Daten dramaturgisch verdichtet, setzt mit Bronisławas Geburt und der Vorhersage einer alten „Zigeunerin“ ein, das Kind könne sowohl zum Stolz als auch zur Schande ihrer Gemeinschaft werden. Er springt dann ins Jahr 1971, als man Papusza aus einem Gefängnis holt, um sie seitens des polnischen Staates zu ehren. Die Dichterin nimmt an der Feierlichkeit erst teil, als ihr Mann Dionizy Wajs (Zbigniew Waleryś) mit Prügel droht. Die dritte und vierte Sequenz behandeln im Wechsel die Jugend der Dichterin und die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Als die Heranwachsende (Paloma Mirga) um 1921 herum von einer jüdischen Kauffrau das Lesen und Schreiben lernt, bahnt sich ein Pogrom

an, an dem sie sich die Schuld gibt, da man ihre Buchlektüre für einen Frevel hält. 1949 nimmt ihr Mann mit Ficowski einen Angehörigen der polnischen Mehrheitsgesellschaft in seine Gemeinschaft auf, der untertauchen muss, weil er von den Behörden gesucht wird. So kommt es, dass der angehende Literat das poetische Talent von Bronisława entdeckt.

Zur gleichen Zeit nötigt der polnische Staat die Roma, feste Wohnungen zu beziehen und geregelten Tätigkeiten nachzugehen. Während Dionizy aus Wut und Verzweiflung über diese Zumutung seinen Planwagen zerstört, schickt Papisza Ficowski ihre Gedichte. Nach der Aufhebung des Haftbefehls gegen ihn lässt er sich in Warschau nieder. In einer Szene zuvor wird angedeutet, was die Frau, die er inzwischen geheiratet hat, ausspricht: dass Papisza Ficowski liebt und – so die naheliegende Vermutung – für ihn schreibt. Papiszas dringlichem Wunsch, ihre Gedichtbände zu verbrennen, kann und will Ficowski nicht nachkommen. Wie Dionizy, der ihm einst Asyl gewährt und so – ungewollt – Papiszas Entdeckung ermöglicht hatte, nimmt Ficowski allerdings die Schuld auf sich, die ihr angelastet und zum Verhängnis wird.

Ihre Ächtung durch die eigene Gemeinschaft bringt Bronisława nahezu um den Verstand, zumal sich Tarzan (Sebastian Wesołowski) mit der Bemerkung, dass sie nicht seine leibliche Mutter sei, von ihr abwendet. Eine Rückblende ins Jahr 1939 offenbart, dass er der einzige Überlebende eines von den Nazis verübten Massakers war, von Bronisława gefunden und Dionizy als „Sohn“ geschenkt worden war. Mit dieser Schenkung revidiert Papisza, was sie anlässlich ihrer Zwangsverheiratung 1925 erbeten hatte: dass ihr Mutterschoß unfruchtbar bleibe. In einer anderen Szene schmäht Dionizy sie denn auch wegen ihrer Kinderlosigkeit. Das ebenso komplizierte wie ambivalente Verhältnis der Eheleute hält bis zum Schluss an. Noch unmittelbar vor seinem Tod hadert Dionizy mit dem Dichtertum seiner Frau. Sie selbst meint im Gespräch mit Ficowski, dass sie vielleicht glücklicher geworden wäre, wenn sie nicht das Lesen gelernt hätte.

Ein kurzer *take* vergegenwärtigt, wie Papisza von anderen Romnija vertrieben wird, als sie ihren Lebensunterhalt damit verdienen will, Passanten die Zukunft aus den Karten zu lesen. Er greift das Motiv des Wahrsagens, das bereits bei ihrer Geburt eingespielt worden war, noch einmal auf. Während sich die Prophezeiung der Alten, das Neugeborene sei in der Lage, sowohl zum Stolz als auch zur Schande ihrer Gemeinschaft zu werden, bewahrheitet, wird schon in den Rückblenden auf die Jugendgeschichte der Dichterin deutlich, wie aufgeklärt die zeitgenössische Gesellschaft mit dem Zukunftszauber umgeht. Als

die Heranwachsende auf einem Fest ihre Kartenkunststücke anbietet, erheitert sie damit einen der Gäste, der zwar eine Karte nimmt, das Ganze aber offensichtlich als Teil des Unterhaltungsprogramms goutiert. Das Motiv wird also erst mit der üblichen Bedeutung eingeführt, dann in seiner Mantik depotenziert und schließlich, gegen Ende der Erzählung, benutzt, um die Außenseiterrolle von Papisza innerhalb der Gemeinschaft der Roma zu beleuchten. Zwei Implikationen sind dabei wichtig: Gemessen an der kulturellen Bedeutung und Achtung, die sich Bronislawa mit ihren Gedichten außerhalb ihrer Gemeinschaft erworben hat, haftet der Wiederaufnahme der Wahrsagerei etwas Regressives und Resignatives an. Zugleich wird deutlich, wie sehr die Wahrsagerei seitens der Roma als eine quasi gewerbliche Dienstleistung betrachtet wird, die nur im Ensemble mit anderen Dienstleistungen, also im Kollektiv, ausgeübt werden darf. Aus ihrer Sicht kommt es nicht darauf an, ob Papisza weissagen kann, sondern ob sie dazu gehört oder nicht. Profaner kann man das in früheren Zeiten im „Zauberreich der Hexenkünste“ verortete Motiv kaum einsetzen.

Die Schlusseinstellung zeigt, wie einige Planwagen durch das winterliche Polen ziehen. Wann diese Szene spielt, bleibt unbestimmt. Historisch betrachtet, müsste es sich um eine Rückblende handeln, da die Planwagen außer Gebrauch gekommen sind. Wahrscheinlich ist die Szene aber symbolisch gemeint. Unübersehbar ist jedenfalls, dass sich der kleine Tross an einer Weggabelung teilt. Man kann darin einen Hinweis auf die Spaltung der Roma-Gemeinschaft angesichts der Möglichkeit sehen, die Oralität hinter sich zu lassen. Während die einen befürchten, mit der Schrift ihre kulturelle Identität, ihren sozialen Zusammenhalt und ihre relative politische Autonomie zu verlieren, gehen einzelne mit der Option, sich schriftlich auszudrücken und gegebenenfalls auch zu behaupten, das Risiko ein, isoliert und, wie Papisza es empfindet, „verdammte“ zu werden.

Der Film stellt an Papiszas Geschichte deutlich das Dilemma dar, aus der Gemeinschaft der Roma exkludiert zu werden, ohne die eigene Alterität im positiven Sinne als identitätsstiftend zu erleben, er vermeidet aber jede Stellungnahme. Stattdessen findet er seinerseits sehr poetische Bilder für die Lebenssphäre der Roma-Minderheit, für die „Seelenlandschaft“ der Dichterin und für ihre Not. Als Dionizy das Feuer austritt, das Papisza entfacht hat, um ihre Gedichte zu verbrennen, steigt aus den verkohlten Papieren statt Rauch das Wispern der Stimmen auf, die nicht mehr zum Verstummen zu bringen sind. Die großartige Bildkomposition und Kameraarbeit von Krzysztof Ptak, Wojciek Staron und

Michał Sobociński überträgt auf die Zuschauer, was in den Dialogen der Figuren zwar mitschwingt, aber – ein kluger Regieeinfall – niemals ausgesprochen wird: die Ahnung eines unauflösbaren Zusammenhangs von Untergang und Übergang. Wird mittels der Literatur eine Erinnerungskultur geschaffen und damit etwas vor dem Vergessen bewahrt, so ist dieses „etwas“ im Gedächtnis nicht mehr das, was es zuvor war. So liegt denn nicht der „Vorschein“ einer besseren Welt in den langen Einstellungen des Films, sondern der Widerhall jener präsentischen Lebensweise, der auch in den wehmütigen Liedern Papuszas anklingt.

Nachhaltig verschoben ist damit das Arkanum, das die Figur der „Zigeunerin“ beziehungsweise das mit ihr verknüpfte „andere“ Wissen birgt. Aus der Fähigkeit zur Hellseherei ist das Vermögen, Gedichte schreiben zu können, geworden. Geblieben ist die Ambivalenz der Bewertung – freilich so, dass die Zwiespältigkeit der Figur nun nicht mehr aus dem Unbehagen der Dominanzgesellschaft, sondern aus den Selbstzweifeln der Roma resultiert, die sich den spezifischen Herausforderungen der Moderne gegenübersehen. Die im Film mehrfach artikuliert Vorstellung, im Wald, der allen gehört, frei und selbstbestimmt leben zu können, ist fraglich geworden und kaum noch viabel. Wohin der Weg der Roma führt, lässt sich weder voraussagen noch kann eine Zielbestimmung von außen, von der Warte aus erfolgen, die am Ende des Films von der Kamera eingenommen wird. Genau diese von Respekt grundierte Erkenntnis hält die Schlusseinstellung fest.

Entdämonisierung, Empathisierung und Poetisierung

Auch wenn der kurze Gang durch die Filmgeschichte nur Schlaglichter auf die Entwicklung einer literarisch vorgeprägten Figur werfen kann, lassen sich zwecks weiterer Überprüfung wenigstens drei Darstellungstendenzen benennen: die Entdämonisierung, die Empathisierung und die Poetisierung der „Zigeunerin“. So sehr der Part der jungen „weißen“ „Zigeunerin“ in *The Vagabond*, die eigentlich gar keine ist, ein Klischee bedient und an die antiziganistische Legende vom „Kinderraub“ gekoppelt ist, so offenkundig wird die Darstellung des „fahrenden Volks“ in diesem Film durch das Genre des Slapsticks regiert. Der Hiatus, der die Stehaufmännchen, einschließlich der „alten Vettel“, vom empfindsamen Tramp, seiner Geliebten, ihrer Mutter und vom Künstler – also das komische vom melodramatischen Personal – trennt, verbietet es geradezu, jene Typen, die als „Gypsy Chieftain“ oder „Old Jew/Gypsy

Woman“ bezeichnet werden, als Abbildungen einer außerfilmischen Realität zu betrachten. Sie gehen vielmehr ganz und gar in ihrer Funktion als Verlach-Figuren auf. Verlacht werden sie nicht wegen ihrer ethnischen Zugehörigkeit, sondern um die Angst zu bannen, die sie aufgrund ihrer körperlichen Überlegenheit oder seelischen Grausamkeit *prima facie* auslösen. Mit anderen Worten: Sie werden zwar als Widersacher eingesetzt, aber – den Konventionen der Burleske entsprechend – nicht wirklich ernst genommen. Wollte man ihnen in kritischer Absicht eine ideologische Bedeutung zuschreiben, müsste man sie aus dem systemischen Design der Rollenverteilung lösen, damit aber auch den gesamten Zuschnitt des Films *auf*lösen. In diesem Sinne stellt *The Vagabond* ein Beispiel für jene Entdämonisierung mittels Komik dar, deren Preis im radikalen Verzicht auf jede Empathisierung liegt, denn erst dieser Verzicht macht aus den Dargestellten Verlach-Figuren. Während das Poetische auf das Romantische herabgestuft und auf den Erzählstrang verschoben wird, der das „Zigeuner“-Milieu transzendiert, verhindert der burleske Zuschnitt der Inszenierung die Gleichsetzung der diegetischen Welt mit der außerfilmischen Realität.

Als eine den Konventionen entsprechende Inszenierung kann man auch Lubitschs *Carmen*-Adaption sehen, die das Pathos der Oper vermeidet und mit den Schauwerten des Stummfilms operiert: der in zahllosen Nah- und Großaufnahmen wirkungsvoll in Szene gesetzten Schauspielkunst, die beim Kavallerie-Kavalier im Zeichen der Empathisierung steht, und der Entgrenzung der diegetischen Welt, in der die *differentia specifica* der Kinematografie gegenüber dem Theaterdekor liegt. Da auch das mystische Motiv der Handlesekunst depotenziert wird, kann die psychologische Akzentuierung des Konflikts als ein Versuch der Entdämonisierung betrachtet werden. Die Männer werden von Pola Negris Carmen eigentlich nicht „verhext“, sondern getäuscht und betrogen, woran ihre eigenen Projektionen nicht weniger Anteil haben als die erotischen Intrigen der Frau. Für die Poesie der Liebe bleibt da kein Raum.

Auch *Golden Earrings* bietet für eine Poetisierung nicht das rechte Sujet. Die fiktive Geschichte, die sich vor dem Hintergrund der Nazi-Diktatur entfaltet, spielt aber so geschickt die Stereotypen der „Zigeuner“-Darstellung ein und gegen die stillschweigend vorausgesetzte Vorurteilsstruktur des Verstehens aus, dass man geradezu von einer Strategie der Entdämonisierung sprechen kann. Besonders anschaulich wird dies am Motiv des „Wahrsagens“, des „Aus-der-Hand-Lesens“. Es wird nicht nur entmystifiziert, es dient zudem dazu, die Vorstellung von einer substanziellen „Alterität“ aller „Zigeuner“ aufzuheben, die zur Annahme

unüberwindlicher „Rassengegensätze“ führen kann. Die Verwandlung des „weißen“ Protagonisten in einen dunkelhäutigen „Zigeuner“ ist weder auf der Ebene der politisch akzentuierten Handlung noch auf der Ebene ihrer nicht weniger politischen Auslegung lediglich ein dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums geschuldeter Ulk. Sie demonstriert vielmehr, inwiefern der ontologische Fehlschluss vom „Anders“-Aussehen auf das „Anders“-Sein, der in jedem faschistoiden Feindbild am Werke ist, einen Irrtum darstellt. Die Empathisierung von Lydia und Zoltan gehört zu dieser Entlarvungsstrategie und ist doch mehr als nur ein rhetorisches Mittel. Es kommt nämlich darauf an, wie diesen Figuren poetische Gerechtigkeit widerfährt: nicht dadurch, dass sie ihrer „Zigeuner“-Identität entkleidet werden, sondern dadurch, dass sie von Denistoun und den Zuschauern, die er repräsentiert, vorbehaltlos akzeptiert werden. In der Art, wie sich die beiden Respekt verschaffen, behauptet sich zwar die konventionelle Hollywood-Dramaturgie, doch der Kampf der Männer endet unentschieden und führt zu wechselseitiger Achtung; die durch Liebe zu erobernde Person muss zu ihrem Glück mit sanfter Gewalt überredet werden. Allein: Der Effekt heiligt in diesem Fall die Mittel, besteht er doch in der vollständigen moralischen Inklusion der vermeintlich „Anderen“ in die Gemeinschaft der Aufrichtigen und Aufrechten.

Demgegenüber reproduziert *The Virgin and the Gypsy* einiges von jener Ambivalenz der „Zigeuner“-Figuren, mit der traditionell ihre Exklusion aus dem Kreis der sozial Akzeptierten, ökonomisch Arrivierten und politisch Alliierten legitimiert wurde. Auch wenn das *fortune teller*-Motiv nicht dämonisch eingesetzt wird, erscheint es doch wieder als Relikt eines „anderen“ Wissens, dessen Mitteilung zwar Gutes bewirkt, das schlechterdings aber nicht rational zu verstehen ist. Es bleibt ebenso „dunkel“ wie die triebhafte Anziehung der „weißen“ Frau durch den „Zigeuner“, der im Film enigmatischer und – wenn nicht unsympathischer – so doch dubioser als in der Romanvorlage erscheint. Seine Empathisierung bleibt gewissermaßen auf halber Strecke stehen. Der „Zigeuner“ darf die Protagonistin wohl retten und sexuell beglücken, für eine dauerhafte Partnerbindung kommt er aber nicht infrage. Sofern die Inszenierung mit dem erotischen Substrat der Erzählung poetisierend verfährt, beschränkt sie sich auf die Interaktion innerhalb der Dominanzgesellschaft.

Beinahe organisch hängen die Darstellungstendenzen der Empathisierung und der Poetisierung in Papsza zusammen. Das wird nicht nur anhand der Titelgestalt deutlich, sondern auch mit Blick auf

ihre wichtigsten Bezugspersonen Dionizy Wajs und Jerzy Ficowski. Die Ambivalenz gehört in diesem Film zur Komplexität der Charaktere, zur multiperspektivischen Darstellung der intra- und interpersonellen Spannungen, die aufmerksam registriert, aber nicht evaluiert werden. An keiner Stelle kippt das Verhältnis der Hauptpersonen in eine Konfrontation, die eine von ihnen diskreditieren würde. Und selbst die Dämonisierung des Schreibens und Dichtens innerhalb der Roma-Gemeinschaft wird, so problematisch sie ist, nicht zum Anlass einer wohlfeilen Empörung. Den Filmemachern war die Gefahr, sich über die Ängste und Abwehrreflexe der Roma-Gemeinschaft gegenüber einer fremden schriftlichen Kultur zu erheben, offenkundig bewusst, und sie entgingen ihr durch ebenjene Form der (nachgestellten) teilnehmenden Beobachtung, die der Film in poetische Einstellungen übersetzt. Obwohl er nicht zuletzt die Geschichte einer gescheiterten Emanzipation erzählt, geht es ihm nicht darum, persönliche Verfehlungen aufzuzeigen, sondern Verständnis für den Bedingungs-zusammenhang zu wecken, den keiner der Akteure durch einen entschiedenen Willensakt oder dank eigener Machtvollkommenheit suspendieren kann. Diesem Verständnis entspricht die Melancholie der Schwarzweiß-Bilder. Es ist die Melancholie einer Kultur, die sich an der Schwelle zur schriftlichen Erinnerung ihrer Historizität und damit der Herausforderung innewird, eine „andere“ werden zu müssen.

Szenografie, Stereotyp und Standardsituation

Wie die Verwendung des „Kinderraub“-Motivs in *The Vagabond*, die Übernahme der *Carmen*-Story in *Gypsy Blood* oder der „Zigeuner“-Stereotypen in *Golden Earrings* belegen, setzen Spielfilme auf Szenografien, das heißt auf Verständnisrahmen (*frames*) und Drehbücher (*scripts*), deren Kenntnis beim Publikum vorausgesetzt werden darf und die in vielen Fällen mit bestimmten *locations* und Genres verknüpft sind. In diesem Sinne gehört die Tortenschlacht zum festen, erwartbaren Handlungsrepertoire des Slapsticks, der Shoot-out zum Western und der Tanz ums Lagerfeuer zur „Zigeuner“-Romantik. Szenografien sind, Umberto Eco zufolge,¹⁰ kondensierte, weil Erfahrungen verdichtende Geschichten – in die Medienerfahrungen ebenso eingehen wie persönliche Erlebnisse aus erster Hand – und zugleich virtuelle Texte, da sie ausgemalt und abgewandelt, erweitert und umgedeutet werden können.

10 Vgl. Eco: Lector, S. 99f.

Durch die Spezifikation und Variation der einzelnen Szenografien erfahren die Verständnisrahmen unterschiedliche Modulationen, die auch das involvierte Drehbuch betreffen: Die Tortenschlacht kann, entsprechend fokalisiert, als Demütigungsritual in Szene gesetzt werden, der Shoot-out lässt sich in den Gangster-Film oder ins Science-Fiction-Genre transponieren, und die Lagerfeuerromantik mit Tanzeinlage muss nicht unbedingt im „Zigeuner“-Milieu spielen; gegebenenfalls kann sogar auf das Lagerfeuer verzichtet werden. Der einzelne Film trägt zur Entwicklung der Filmkunst dadurch bei, *wie* er auf verschiedene Szenografien rekurriert, *wie* er sie kombiniert und rekonfiguriert und so davor bewahrt, ins Schematische abzugleiten.

Eng mit den Szenografien verknüpft sind die Stereotypen, die Muster der Figurenzeichnung: Der Shoot-Out braucht den Schurken, mit dem die Zuschauer nicht empathisieren; die Tortenschlacht den komischen Helden, der sich dem Schlamassel nicht entziehen, aber auch nicht ernsthaft verletzt werden kann; und auch der Bohemien tritt oft nicht als individueller, unverwechselbarer Charakter auf, sondern entspricht, zuweilen ironisch gebrochen, der Klischeevorstellung des (bürgerlichen) Publikums. Als drittes Element kann man den Stereotypen und den Szenografien die sogenannten Standardsituationen zuordnen. Dabei handelt es sich um ein Set von Requisiten und Kulissen, Kameraeinstellungen und Schnittfolgen, die immer dann zur Anwendung kommen, wenn wohl etablierte Verständnisrahmen aufgegriffen und die darzustellenden Aktionen dem üblichen Drehbuch entsprechend abgewickelt werden sollen.

Das dialektische Spiel von *foreshadowing* und *payoff*, von Erwartungserweckung und Erwartungserfüllung, erlaubt es, Szenografien und Stereotypen gegen den Strich zu lesen, zu dekonstruieren und neue Standards der Inszenierung zu setzen. Gerade weil der Film ökonomischen Zwängen ausgeliefert ist, die auf der Produktionsseite einen gewissen Schematismus befördern, der zur Entkopplung von der Erfahrung führt, die es doch eigentlich zu bereichern und zu erneuern gilt, geben sich Regisseure, Schauspieler und Zuschauer auf Dauer nicht mit der bloß applikativen Spezifikation und Variation der immer gleichen Stereotypen und Szenografien zufrieden. Filmemacher, die sowohl um die Ökonomie des Erzählens und die Notwendigkeit der Stereotypenbildung als auch um die Gefahr wissen, die sich aus der Nähe von Stereotyp und Ressentiment, von Standardeinstellung und Vorurteil ergibt, haben in der Regel auch ein waches Auge für die Ideologiefälligkeit von Szenografien bewiesen und gegen diese Gefahr mit ironischen Brechungen und anderen Mitteln angearbeitet.

Filme

- The Birth of a Nation*, Regie: David W. Griffith, USA 1915.
Carmen [alias „Gypsy Blood“], Regie: Ernst Lubitsch, D 1918.
Golden Earrings, Regie: Mitchell Leisen, USA 1947.
Jud Süß, Regie: Veit Harlan, D 1940.
The Quiet Man, Regie: John Ford, USA 1952.
Oliver Twist, Regie: David Lean, GB 1948.
Papusza, Regie: Joanna Kos-Krauze & Krzysztof Krauze, P 2013.
The Vagabond, Regie: Charles Chaplin, USA 1916.
The Virgin and the Gypsy, Regie: Christopher Miles, GB 1970.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Vollständige Ausgabe. Aus dem Französischen von Horst Brühmann, Berlin 2010.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Aus dem Italienischen von Hans-Georg Held, München 1987.
- Helbig, Jörg: *Zuckerbrot und Peitsche*. Die kritische Rezeption von David Leans Dickens-Adaptionen „Great Expectations“ und „Oliver Twist“, in: Bauer, Matthias (Hg.): *David Lean (Film-Konzepte 10)*, München 2008, S. 15–22.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1984.
- Kleist, Heinrich von: Michael Kohlhaas (Aus einer alten Chronik), in: Sembdner, Helmut (Hg.): *Heinrich von Kleist, Werke in einem Band*, München 1978, S. 588–657.
- Krusche, Dieter / Labenski, Jürgen / Nagel, Josef: *Reclams Filmführer*, Stuttgart 2003.
- Patrut, Iulia-Karin: *Phantasma Nation*. „Zigeuner“ und Juden als Grenzfiguren des „Deutschen“ (1770–1920), Würzburg 2014.
- Thompson, Kristin: *The Concept of Cinematic Excess*, in: Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York 1986, S. 132–140.