

# Komische Variation, burleske Transposition und karnevaleske Dekonstruktion

## Modalitäten der poetischen Reflexion des gesellschaftlichen Umgangs mit Differenz in *The Bohemian Girl* (1936)

---

Matthias Bauer

### Abstract

*The article examines the Stan and Ollie's comic version of the opera The Bohemian Girl (1936) and argues for a reading that acknowledges its empathetic depiction of ›Gypsy‹ life and the reasons why the censors of the Nazi regime in Germany banished the film. With reference to the dialogic principle, the concept of responsiveness and some ideas about intercultural discourses proposed by Herbert Uerlings the article analysis genre, plot and role images and the way the usual frame for deviant behaviour is modified according to their interplay.*

### Title

*Comic Variation, Burlesques Transposition and Carnevalesque Deconstruction. Modes of Poetic Reflection on the Social Dealing with Difference in The Bohemian Girl (1936).*

### Keywords


*difference; deviance; dialogism; responsiveness; censorship*

Herbert Uerlings gebührt das Verdienst, als einer der ersten Germanisten eine wegweisende literaturwissenschaftliche Perspektive für die Erforschung des gesellschaftlichen Umgangs mit Differenz und Fremdheit entworfen zu haben: »Literarische Zeugnisse interkultureller Begegnungen werden daraufhin untersucht, wie sich in ihnen jeweils die Wahrnehmung, Projektion und Darstellungsmuster inter- und interkultureller Fremdheit und Differenz ineinander verschränken« (Uerlings 1997: 8). Die Reichweite dieses Ansatzes ergibt sich zum einen aus der auf Anil Bhatti vorausweisenden Auffassung von *Differenz* anhand einer analytischen »Skala von ›identisch‹ über ›ähnlich/unähnlich‹ bis ›nicht-identisch/anders‹« sowie zum anderen aus der Bestimmung von »kognitiver wie normativer *Fremdheit* (als Interpretament von *Differenz*)« (ebd.). Diese Auffassung von *Differenz* erlaubt es, die Dynamik historischer

Corresponding author: Matthias Bauer (Europa-Universität Flensburg, Germany);

E-Mail: [matthias.bauer@uni-flensburg.de](mailto:matthias.bauer@uni-flensburg.de);

<http://orcid.org/0000-0002-5586-8726>

 Open Access. © Matthias Bauer 2021, published by transcript Verlag

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY-SA) license .2021

Wandlungsprozesse in ihrer Kontingenz in den Blick zu nehmen und zugleich eine Reduktion gesellschaftlicher Diversität auf den binären Gegensatz von Identität versus Alterität zu vermeiden. Zudem wird Fremdheit performativ, als eine Art des Umgangs mit bzw. als eine Auslegung von Differenz bestimmt, deren Problematik vor allem aus der Verfestigung von Kognitionen besteht, die jeweils Kurz- oder Fehlschlüsse sein können, aber zu normativen Vorstellungen führen. Was sich damit abzeichnet, ist ein Spannungsverhältnis zwischen (inter-)kultureller Dynamik und Diversität auf der einen Seite und dem Beharrungsvermögen jener Vorurteilsstruktur auf der anderen Seite, die sich in Abwehrreflexen gegenüber Normabweichung (Devianz) und ›kognitiver Dissonanz<sup>1</sup> bekundet.

### Die ›Stimme‹ des Anderen, das ›halb-fremde‹ Wort und der ›dritte Raum‹

Das Augenmerk der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft richtet sich unter diesem Blickwinkel auf ein Spektrum von Texten und Diskursen, Semantiken und Praktiken, das von der karnevalesken Dekonstruktion der erwähnten Vorurteilsstruktur und dem Versuch, xenophobe oder exotisierende Diskurse ›von innen heraus‹ zu zersetzen, bis zu der gegenläufigen Tendenz einer ideologischen Schließung des Volkskörpers durch seine Unterwerfung unter eine (vermeintlich) charismatische Herrschaft reicht, die erst zum politischen, sozialen und juristischen Ausschluss und dann bis hin zur physischen Vernichtung des ›Anderen‹ führt. Herbert Uerlings hat diese Tendenz eindringlich am Beispiel des von Leni Riefenstahl Anfang der 1940er Jahre gedrehten, aber erst Mitte der 1950er Jahre im Kino gezeigten Schwarz-Weiß-Melodrams *Tiefland* beschrieben (vgl. Uerlings 2008: 97). Am entgegengesetzten Pol wäre Hans Christoph Buchs kunterbunter Haiti-Roman *Die Hochzeit von Port-au Prince* (Erstausgabe 1984) anzusiedeln (vgl. Uerlings 1997: 228 u. 237), mit dem sich Herbert Uerlings in einem zentralen Kapitel seines Buchs *Poetiken der Interkulturalität* (1997) befasst hat.

Als heuristisch bedeutsam erweist sich in diesem Zusammenhang die Grenze, die Uerlings im Falle der karnevalesken Dekonstruktion explizit benennt, die implizit aber auch seine Kritik von Riefenstahls antiziganistischem Spielfilm bestimmt. Sie »liegt dort, wo der Autor dem Anderen die ›eigene Stimme‹ verweigert« (ebd.: 230). Allerdings muss die Einsicht in diese Begrenzung des ästhetischen Zeichenspiels mit einem Problembewusstsein für das poetisch Mögliche und Unmögliche einhergehen. Zu fragen ist nämlich stets, wie die ›eigene Stimme‹ des Anderen erkannt und zu Gehör gebracht werden kann, wenn jedes Wort ein ›halb-fremdes‹ Wort ist. Die mit dem Begriff der Dialogizität verbundene, zentrale Erkenntnis von Michail M. Bachtin besagt jedenfalls, dass es in der unaufhörlichen Abfolge von Rede, Gegenrede und Widerrede, die den sozialen Redeverkehr und damit sowohl die Bewusstseinsbildung

1 Die von Leon Festinger 1978 vorgelegte Theorie der kognitiven Dissonanz besagt erstens, dass zwei Kognitionen, die im Widerspruch zueinander stehen, ein unbehagliches Empfinden von Dissonanz auslösen, und zweitens, dass diese Spannung entweder dadurch aufgelöst wird, dass die schwächere zugunsten der stärkeren der beiden Kognitionen modifiziert bzw. ignoriert wird oder zusätzliche, konsonante Kognitionen eingeholt werden, die das Unbehagen reduzieren (vgl. Festinger 2012).

des einzelnen Individuums als auch die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit bestimmt, zu einer beständigen Überlagerung von verschiedenen Stimmen und unterschiedlichen Auffassungen, Wertakzenten und Weltbildern kommt (vgl. Bachtin 1979: 172f.). Kunstwerke, die der Dialogizität Rechnung tragen und neben dieser Dimension aller Sprechakte auch die vorherrschenden Regeln der Diskursformation reflektieren, neigen zu einer forcierten Intertextualität sowie dazu, die beiden Momente der Heteroglossia (Mehrsprachigkeit) und der Polyphonie (Meinungspluralismus) zu betonen, und gehen so auf Distanz zu der regulativen Idee auktorialer Allwissenheit und Machtvollkommenheit. Gleichsam als Kehrseite der Dialogizität lässt sich ihre semiologische Konsequenz verstehen: Wenn jedes Wort ein ›halb-fremdes Wort‹ und jede Äußerung eine Hybride, ein Interferenzphänomen darstellt, entkommt keine Äußerung dem Modus der Inauthentizität. In diesem Sinne ist das Eigene ebenso wie das Fremde immer schon eine Fiktion. In diesem Sinne ist die interkulturelle Pointe der Dialogizität der Sprache bereits eingeschrieben, bevor ein Sprecher interkulturelle Erfahrungen macht und entweder im Wissen um das Fiktive des Eigenen verarbeitet oder Fremdheit konstruiert.

Die Versuchung, aus der Prozesslogik der Sprache – d.h. der Dialogizität von Reden und Denken – eine poetische Tugend zu machen, steigt, wenn die Stimme des Anderen für immer verstummt ist. Niemand kann die 1940, 1941 und 1942 aus den Lagern Maxglan bei Salzburg und Marzahn in Berlin herbeigeschleppten Darsteller, die in *Tiefeland* als ›Untermenschen‹ in Szene gesetzt und später ermordet wurden, noch einmal zum Sprechen bringen. Und doch ist die ethische Pflicht, sie zu rehabilitieren, unabweisbar. Wollte man ihnen – etwa im Rahmen eines historischen Romans, der die Dreharbeiten als zynisches Manipulationsgeschehen entlarvt – Gehör und Gerechtigkeit verschaffen, müsste man gleichsam ›mit fremden Zungen‹ reden. Obwohl dies sicher nicht das Gleiche ist, wie ›mit doppelter Zunge‹ zu sprechen, schwebt ein solcher Versuch doch stets in der Gefahr, nur eine Projektion des Eigenen, also eine verkappte Selbstrepräsentation zu sein. Die poetische Lizenz zur Stimmenimitation stößt hier auf einen moralisch-psychologischen Vorbehalt.

Nimmt man zudem mit Gayatri Chakravorty Spivak an, dass die Sprachlosigkeit der Subalternen durch keine Form der Repräsentation – weder im Verständnis von Darstellung noch im Verständnis von Vertretung – angemessen überbrückt und aufgehoben werden kann (vgl. Spivak 2008), steht der Verdacht im Raum, dass man ihre Sprache und Stimme dadurch, dass man sie fingiert, auch düpiert. Die offene, höchst virulente Frage, ob Bachtins Erkenntnis, dass jedes Wort ein halb-fremdes Wort ist, auch Subalterne zu inkludieren vermag und Künstler berechtigt, erfundene Figuren für jene reden zu lassen, die in Wirklichkeit keine Stimme hatten oder haben, lässt sich vermutlich nur von Fall zu Fall angemessen beantworten. Klar ist, dass keine Äußerung der semiologischen Konsequenz entgeht; der Modus der Inauthentizität behauptet sich bei der benevolenten Imitation verstummter, unterdrückter oder überhörter Stimmen wie bei der malevolenten Parodie, die ja – prozesslogisch betrachtet – nichts anderes als eine hyperbolische Imitation fremder Stimmen darstellt.

Soweit es einen parodistischen Geschichtsroman wie *Die Hochzeit von Port-au-Prince* betrifft, kann man die Intertextualität für eine ästhetisch wie politisch befriedigende Lösung halten, die in der Machart des Romans aufgehoben ist. Denn Intertextualität ist, wie Herbert Uerlings an diesem Beispiel überzeugend ausgeführt hat, erstens eine kritische Reaktion auf bereits vorliegende Diskurse und sie bringt zwei-

tens Formenvielfalt sowie drittens Redevielfalt zur Geltung (vgl. Uerlings 1997: 240-242). So wie die Verbindung ganz unterschiedlicher Gattungen etwas schafft, was es in keiner Einzelnen von ihnen gibt – Homi K. Bhabhas *third space* (vgl. Bhabha 2007) –, gelangen andere Stimmen als die des Autors in den Intertext. Begreift man diese Form der Inklusion als ästhetische Kompensation politischer Exklusion, kann die Literatur, frei nach Adorno, an das uneingelöste Versprechen der Integration und Partizipation gemahnen, also zugleich Gedächtnis eines historischen Versäumnisses und Erinnerung an die Selbstverpflichtung sein, die ein jedes Versprechen im Verständnisrahmen der deontischen Ethik darstellt.

Die »Appellstruktur« (Iser 1979) intertextuell verfasster Texte, die inter-kulturelle Begegnungen re-präsentieren, hängt offenbar auf Engste mit den beiden komplementären Momenten der Dialogizität und der Responsivität zusammen, wie sie Michail M. Bachtin und Bernhard Waldenfels erläutert haben: Die Übernahme der eigenen Verantwortlichkeit ist nicht vom Anruf durch den Anderen zu trennen, der das innerlich überzeugende Sprechen zu einem Zwiegespräch macht, das diesen Namen freilich nur verdient, wenn der »Stachel des Fremden« (Waldenfels 1990) als Ansporn zur Selbstrelativierung wie zur Einlassung auf den Anderen als Anderen verstanden wird (vgl. Waldenfels 1994). Da diese Übernahme der Verantwortlichkeit keine einmalige Entscheidung, sondern eine sich immer wieder von Neuem stellende Herausforderung ist, gibt es für sie – wie überhaupt im Leben – kein Alibi (vgl. Bachtin 2008: 67-79, 146 u. 162). Sowenig man die Verantwortung für sein eigenes Dasein an einen anderen delegieren kann, sowenig lässt sich der andere – dem dieselbe Verantwortung zugestanden werden muss – wie ein Unmündiger behandeln und vereinnahmen. Der wechselseitige Verzicht auf Vereinnahmung schafft einen Spielraum für Aushandlungsprozesse, einen dritten Raum jenseits der beiden Standpunkte von Ego und Alter. Diesen Raum spannen literarische Texte, die von einem anderen im Bewusstsein der Dialogizität verfasst wurden, in der Interaktion mit dem Leser auf, wenn die Lektüre im Zeichen der Responsivität steht. Insofern stellen literarische Texte sowohl Projektionsflächen und Reflexionswände für Selbstentwürfe als auch Versuchsstrecken für die Anerkennung des Anderen dar, wobei sich das gesamte Zeichenspiel um die Achse der Un-/Ähnlichkeit dreht. Über sie werden Ego und Alter, Text- und Lebenswelt in eine auslegungsrelevante Beziehung gesetzt – ebenso wie verschiedene Kulturen oder unterschiedliche Mentalitäten, Semantiken und Praktiken.

Freilich können es Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft nicht bei einer Abstraktion vom konkreten Text oder Diskurs belassen. Sie müssen jeweils darlegen, wie die Momente der Dialogizität und der Responsivität in der Struktur der einzelnen Artefakte angelegt sind und freigesetzt werden, wie ihre »Machart« performative Kraft entfaltet und den Umgang mit Differenz in bestimmte Bahnen lenkt – auf der Ebene der eingesetzten Sprache wie auf der Ebene der dargestellten Handlung, Figurenzeichnung und Weltgestaltung. Die von Herbert Uerlings formulierte Leitfrage, wie sich in literarischen Zeugnissen und in anderen Kunstwerken Wahrnehmung, Projektion und Darstellungsmuster inter- und innerkultureller Fremdheit und Differenz ineinander verschränken, zielt, so gesehen, vor allem auf das Spannungsverhältnis zwischen der Verwandlungskraft poetisch inszenierter Alteritätserfahrungen und ihrer kognitiven bzw. normativen Depotenzierung ab.

## ›Zigeuner‹-Darstellungen zwischen fingierter Devianz und inszenierter Alterität

Herbert Uerlings hat in seinen Untersuchungen zur poetischen Reflexion interkultureller Begegnungen und konstruierter Fremdheit stets beides im Auge behalten: das spezifische Potential literarischer Texte und anderer Kunstwerke – und die Gefahr, im Umgang mit Differenz Vorurteilsstrukturen anzulegen und zu bekräftigen. Geradezu als Probe auf das Wechselspiel von Chance und Risiko kann man die in vielen Fällen ambivalente Darstellung jener Figuren betrachten, die als ›Zigeuner‹ adressiert bzw. stigmatisiert werden. Ihre inszenierte Alterität kann sowohl Faszinosum als auch Tremendum sein (vgl. Hagen 2009). Die Geschichte der ›Zigeuner‹-Repräsentation – wiederum im Verständnis von Vertretung und Darstellung – bietet für dieses Spannungsverhältnis anschauliche Beispiele, die stets vor dem Hintergrund des Umgangs der Mehrheit mit dieser Minderheit zu sehen sind (vgl. Patrut 2014). Die schon seit dem 14. Jahrhundert in Europa lebenden Roma und Sinti wurden im Zuge der frühneuzeitlichen Territorialstaatenbildung zum *subjectum* einer Ausgrenzungspraxis, deren ›Innenseite‹ die kognitive Dissonanz der Inkludierten und deren ›Außenseite‹ die Normabweichung (Devianz) der Exkludierten war (vgl. Uerlings/Patrut 2008: 14). Der Territorialstaat, der sich in Deutschland Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts konstituierte, schloss die ›Sesshaften‹ ein, die ›Fahrenden‹ hingegen aus und beförderte dergestalt eine soziokulturelle Distinktion, die in den zeitgenössischen Gehirnen und Gesetzen zunehmend an das Phantasma der Nation gekoppelt wurde. Dieses Phantasma wurde im 19. Jahrhundert anhand des »Homogenitätsparadigmas« (ebd.: 11) in eine Realpolitik der juristischen Segregation übersetzt und im 20. Jahrhundert anhand eines pseudowissenschaftlich legitimierten Rassebegriffs bis zum Genozid eskaliert.

Dass die Devianz der ›Zigeuner‹ auf Legendenbildungen beruht, lässt sich am Vorwurf des Kinderraubs belegen, der »in verschiedenen Epochen in jeweils anderen Zusammenhängen aktualisiert und mit unterschiedlichen Bedeutungen versehen« (Kugler 2008: 575) wird. In der Regel dient der Vorwurf dazu, »bestimmte Elemente der eigenen Ordnung zu affirmieren, selbst dann noch, wenn die Zigeunerdarstellung insgesamt als Projektion der Mehrheitskultur entlarvt wird« (ebd.: 586). Dieser Befund von Stefani Kugler deckt sich in auffälliger Weise mit jenem, zu dem Radmila Mladenova in ihrer Studie über das Motiv des Kinderraubs in anderen Medien der Kunst, vor allem in der Malerei und im Film, gelangt. Sie schreibt ganz allgemein über das Bild, das ›Zigeuner‹ in den visuellen Medien nicht nur dann, wenn sie als Kindesräuber vorgeführt werden, abgeben: »The ›gypsy‹ figure is a fantasy creation, yet vital in asserting the shared fantasy (= world picture) by norms of which the majority structures its life« (Mladenova 2020: 133).

Mit anderen Worten: Für die Stabilisierung des Weltbildes und die Reduktion kognitiver Dissonanz spielt es praktisch keine Rolle, ob die Normabweichung real oder fiktiv ist. Sie muss unter der Voraussetzung, dass der Selbstentwurf einer Gesellschaft kontrastiv verfährt, ggf. fingiert werden. Die kriminelle Devianz der Anderen ist somit ein Produkt der kollektiven Imagination, ein Desiderat der Identitätsillusion. Allerdings ist dieses Desiderat immer auch ein Krisensymptom. An seiner Virulenz lässt sich ablesen, wie prekär die Legendenbildung der Normabweichung, die Erfindung der ›Zigeuner‹ als Kontrastfiguren, die Identitätsillusion der Mehrheitsgesellschaft

und das captiöse Phantasma der Nation tatsächlich sind. Umso aufschlussreicher sind literarische Texte, Gemälde oder Spielfilme, die ›Zigeuner‹ als Kipp- und Grenzfiguren der gesellschaftlichen Konstruktion akzentuieren und damit beides in Frage stellen: die Inszenierung ihrer Alterität/Devianz und die Norm, an der sich der dominante Selbstentwurf bzw. das vorherrschende Welt- und Menschenbild orientiert.

Die Krise der ›Zigeuner‹-Darstellungen im Kino, die auf das Motiv des Kinderraubs rekurren, wird mit dem Übergang vom Stumm- zum Tonfilm offensichtlich. Der Dialog bringt Mladenova zufolge eine neue Qualität des psychologischen Realismus hervor, da die Stimmen der Figuren nun in glaubwürdiger Weise die Motive und Emotionen der Protagonisten zum Ausdruck bringen müssen. Entsprechend unglaubwürdig erscheint die restlose Wiedereingliederung geraubter Kinder und deren vollständige Identifikation mit ihrer Herkunftsfamilie, nachdem sie jahrelang in einer ›Zigeuner-Gemeinschaft gelebt haben. Den naheliegenden Einwänden gegen den unwahrscheinlichen Raub-und-Rückkehr-Plot tragen die frühen Tonfilme dadurch Rechnung, dass sie die Story, wie in *Stolen by Gypsies or Beer Bicycles* (USA 1933) und *The Bohemian Girl* (USA 1936), ins Burleske transponieren (vgl. ebd.: 131 u. 133).

Der Unterschied, der zwischen einer burlesken Transposition und einer karnevalischen Dekonstruktion besteht, ist weder unerheblich noch unüberbrückbar. Er soll im Folgenden anhand des Films *The Bohemian Girl*<sup>2</sup> ausgelotet werden, um eine Vorstellung von den Möglichkeiten des frühen Tonfilms hinsichtlich der Reflexion eines Umgangs mit Differenz zu gewinnen, der in mehrfacher Brechung erscheint. Erstens ist *The Bohemian Girl* ein hybrider Film, halb Opernadaption, halb Slapstickkomödie; zweitens setzt dieser Film, in dem Stan Laurel und Oliver Hardy zwei liebenswürdig tollpatschige ›Zigeuner‹ geben, auf eine historische Alterität der diegetischen Welt, deren Inszenierung zumindest teilweise auf Strategien beruht, die »gemeinhin der Avantgarde der Klassischen Moderne zugewiesen werden« (Hanuschek 2010: 15); drittens aber wirft die Darstellung wiederholt die Frage nach dem Realitätsgehalt der ins Burleske transponierten Normabweichung auf. Als Indiz dafür, dass *The Bohemian Girl* dank dieser Brechungen eine politische Lesart einfordert, kann man das Verbot dieses Films im nationalsozialistischen Deutschland ansehen. Sven Hanuschek zitiert in seinem *Laurel & Hardy*-Buch aus der Begründung:

Der Vorwurf der ›Filmoberprüfstelle‹ war, hier werde, »im wesentlichen [sic] ein falsches Bild eines abzulehnenden Zigeunerlebens in kitschiger Form« gezeigt, die Darstellung werde »vom Betrachter nicht als Parodie gewertet« und habe »ihrer inneren Gesamthaltung nach in unserem Staat keinen Platz.« Nach den Nürnberger Gesetzen hatte auch die Verfolgung der Sinti und Roma eingesetzt (ebd.: 150f.).

Wenn die Nazisensoren das Bild des ›Zigeuner‹-Lebens, das in *The Bohemian Girl* vermittelt wird, als »falsch« und »kitschig« beanstandeten und voraussetzten, dass dieses Leben grundsätzlich abzulehnen sei, beriefen sie sich auf eine Norm, die für sie

2 *The Bohemian Girl* (s/w, USA 1936, 69 Minuten, US-Premiere am 14. Februar 1936), Produzent: Hal Roach/MGM, Regie: James W. Horne und Charles Rogers, Kamera: Art Lloyd und Francis Corby, Schnitt: Bert Jordan und Louis Manus, Ton: Elmer Raguse, musikalische Leitung: Nathaniel Shilkret, Darsteller: Oliver Hardy, Stan Laurel, Mae Busch, Antonia Moreno, Jacqueline Wells, Darla Hood, James Finlayson, Thelma Todd u.a.

außer Frage stand. Vielleicht noch interessanter ist allerdings ihre Befürchtung, der Film könne vom Publikum nicht als Parodie erkannt, verstanden und gewertet werden, was umso erstaunlicher ist, als er im englischsprachigen Vorspann ausdrücklich als »A Comedy Version of *The Bohemian Girl*« bezeichnet wird und die Vorlage aus dem Jahre 1843, eine Komposition von Michael William Balfe, ihrerseits als »English Romantic Opera« firmierte. Das Libretto von Alfred Bunn variiert Motive, die seit Cervantes moralischer Novelle *La Gitanilla* (1613) in Europa im Umlauf waren. Der Unterschied zwischen einer komischen Version und einer burlesken Transposition ist kaum trennscharf zu bestimmen; sicher aber der Gegensatz zwischen einer parodistischen und einer nichtparodistischen Darstellung des ›Zigeuner‹-Lebens. Wie konnten die Verantwortlichen in der ›Filmoberprüfstelle‹ auf den Gedanken verfallen, dass ausgerechnet ein ›Dick und Doof‹-Film das in Nazideutschland verfemte ›Zigeuner‹-Leben affirmiert und daher dem Publikum vorenthalten werden musste?

### ›Unechte Zigeuner‹, ›falsche Väter‹ und ›wahre Freunde‹

Ein Teil der Antwort auf diese Frage liegt in der Doppelbelichtung des ›Zigeuner‹-Lebens, die *The Bohemian Girl* auszeichnet. Sie führt dazu, dass die ›Zigeuner‹ nicht als Kollektivtypen, sondern als Individualcharaktere wahrgenommen werden. Dieser Figurenzeichnung steht allerdings der folkloristische Zuschnitt der Genreszenen entgegen, die der Film aus der Opernvorlage übernimmt. So kommt es zu der Eigenart, dass einerseits nicht nur die von Laurel und Hardy gespielten ›Zigeuner‹ spezifische Persönlichkeitsmerkmale aufweisen – die Lebenswelt der ›Zigeuner‹ andererseits jedoch dem romantischen Klischee einer fröhlichen Minderheit verhaftet bleibt, die sich gar nicht in die Mehrheitsgesellschaft integrieren möchte, sondern das ›Zigeuner‹-Leben mit Tanz- und Gesangeinlagen als autonome Daseinsform feiert.

Das ist aber, wie gesagt, nur ein Teil der Antwort. Hinzu kommt, dass die burleske Transposition vor allem durch die Gagkaskade des Komikerpaares bewerkstelligt wird und man Stan und Ollie all das nicht übel nehmen kann, was – dem gängigen Stereotyp zufolge – die Devianz von ›Zigeunern‹ ausmacht: die ihnen unterstellte Neigung zu Raub und Betrug. Wenn die beiden einen ›Nichtzigeuner‹ erst ausplündern und dann – nach der Devise: ›Haltet den Dieb‹ – bei der Wache anzeigen, so dass ihr Opfer für den Täter gehalten und verhaftet wird, steht gemäß den Konventionen der Verwechslungskomödie, aber auch dank der Sympathie, die den ›Outcasts‹ infolge ihrer Rollengeschichte vom Publikum entgegengebracht wird, nicht das Kriminelle ihres Tuns im Fokus der Betrachtung, sondern das Amüsante ihrer clownesken Performance.

Zu dieser Rollengeschichte gehört, dass die beiden schon im ersten Film, in dem sie als Paar auftreten – *The Second Hundred Years* (1927) –, entflohene Sträflinge darstellten und später mehrfach als Vagabunden (Hobos<sup>3</sup>) oder als anarchische Kleinbürger in Szene gesetzt wurden, die gerade in ihrer Devianz Herz und Zwerchfell ansprechen. Man kann diese Rollengeschichte bis auf den Beginn ihrer Karrieren zurückführen:

3 Als Hobos wurden die (männlichen) Wanderarbeiter bezeichnet, die in den USA Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts, zumeist als ›blinde Passagiere‹, auf Güterzügen von einer Beschäftigung zur Nächsten fuhren und keinen festen Wohnort hatten.

Oliver Norvell Hardy, geboren am 18. Januar 1892 in Harlem, Georgia, gab seine 1910 aufgenommene Tätigkeit als Geschäfts- und Filmvorführer in einem Kino auf, um Schauspieler zu werden, tingelte jedoch mangels entsprechender Angebote zunächst als Tänzer und Sänger durch die Provinz. Erst vier Jahre später hatte er in *Outwitting Dad* sein Debüt vor der Kamera. Er kannte also das Unterwegssein, war selbst ein fahrender Unterhaltungskünstler gewesen. Die Eltern von Arthur Stanley Jefferson, der am 16. Juni 1890 in Ulverston, England, zur Welt kam, arbeiteten beide am Theater. Ihr Sohn begann seine Karriere in einer Pantomimentruppe und wechselte dann 1910 zu *Fred Karno's Army* – jenem Ensemble, dessen Star Charlie Chaplin war, für den Laurel wiederholt einsprang. Als das Ensemble 1914 in die USA übersiedelte, machte sich Laurel selbständig. Er konnte zum Zeitpunkt seines Filmdebüts 1917 also ebenfalls auf eine mehrjährige Laufbahn als *comedian on tour* zurückblicken.

Während der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm einige Hollywoodgrößen wie Buster Keaton vor erhebliche Probleme stellte, war es für Laurel und Hardy die Rückkehr zu einer Schauspielkunst, die sie bereits vor ihrer erst getrennt und dann gemeinsamen absolvierten Filmkarriere von der Pike auf gelernt hatten. Ihr Problem bestand eher darin, dass aus den kurzen Gagkaskaden, die nicht mehr als zwei Filmrollen in Anspruch nahmen und daher *two-reeler* genannt wurden, Langspielfilme wurden, die eine umfangreichere, mehrsträngige Handlung erforderten. So naheliegend zur Lösung dieses Problems der Rückgriff auf bewährte Bühnenstoffe wie Balfes romantische ›Zigeuner‹-Oper war, so nachhaltig mussten diese Vorlagen durch dramaturgische Eingriffe dem Image des Komikerpaares, ihrer Rollengeschichte und ihrem mimisch-gestischen Repertoire angepasst werden. Der Vergleich mit den drei Akten der im *Drury Lane Theatre*, London, uraufgeführten Oper ist unter diesem Gesichtspunkt aufschlussreich.

Im ersten Akt rettet Thaddeus, ein polnischer Adliger, der sich im Exil einem ›Zigeuner‹-Tross angeschlossen hat, Arline, die Tochter des Grafen von Arnheim, vor einem wilden Hirsch. Er verdirbt es sich jedoch mit ihrem Vater, weil er dem österreichischen Kaiser keine Referenz erweisen mag. Als Thaddeus aus dem gräflichen Schloss flüchten muss, entführt sein Freund Devilshoof Arline. Der zweite Akt setzt zwölf Jahre später ein. Die inzwischen unter den ›Zigeunern‹ herangewachsene Arline hat sich in Thaddeus verliebt, den allerdings auch die Königin der ›Zigeuner‹ begehrt. Als ihr Tross sich wieder einmal im Fürstentum Arnheim aufhält, verliebt sich der Neffe ihres Vaters in Arline, lässt sie jedoch verhaften, als er bei ihr ein Medaillon seines Onkels entdeckt. Eine ›Zigeunerin‹ kann es nur gestohlen haben. Der Graf erkennt Arline jedoch an der Narbe, die ihr einst der Hirsch beigebracht hatte. Im dritten Akt bittet Thaddeus, der sich mit dem Grafen verständigt hat, um Arlines Hand. Daraufhin versucht die Königin der ›Zigeuner‹ seine Braut zu töten und Thaddeus in ihre Gewalt zu bringen. Sie stirbt jedoch, als Devilshoof die Königin zu Boden ringt.

Hauptzweck des Drehbuchs, das bereits 1934 entstand, war es, die beiden Rollen von Laurel und Hardy, die es in der Oper gar nicht gibt, in das Geschehen einzubauen und dieses überall dort aufzuhellen, wo es düstere Züge aufweist. Folgerichtig wurde die Rolle der eifer- und rachsüchtigen ›Zigeuner‹-Königin gestrichen. Stattdessen hat Ollie eine Frau, die ihn nicht nur betrügt, sondern die ihm auch das Fürstenkind unterschiebt. Es war, unbemerkt von seiner Gouvernante, die sich lieber von einem Soldaten umgarnen ließ, als auf Arnheims Tochter aufzupassen, einem zahmen Kaninchen gefolgt und so vom Schlossgarten ins Freie gelangt und Ollies Frau in die Hände

gelaufen. Nachdem sie ihn verlassen hat, zieht Ollie die Kleine gemeinsam mit Stan auf. Jahre später kehrt die ›Zigeuner‹-Truppe an den Ort des Geschehens zurück. Die vermeintlich Entführte verirrt sich bei dieser Gelegenheit in den verschneiten Schlossgarten – eine Märchenlandschaft –, die ihr seltsam vertraut und doch fremd erscheint. Dort wird sie aufgegriffen und eingesperrt. Bei dem Versuch, Arline zu befreien, werden auch die beiden Ersatzväter festgesetzt und, da Arnheim den ›Zigeunern‹ unter Strafandrohung verboten hatte, sich in seiner Grafschaft aufzuhalten, gefoltert. Der leibliche Vater erkennt seine Tochter rechtzeitig an dem Medaillon, das er ihr einst geschenkt hatte, doch die beiden Delinquenten werden übel zugerichtet und treten daher vor dem Abspann in grotesker Gestalt auf: Ollie wurde auf der Streckbank in die Länge gezogen, Stan umgekehrt zusammengestaucht.



*Der winterlich verzauberte Garten von Schloss Arnheim in The Bohemian Girl*



*Stan und Ollie nach ihrer ›Bestrafung‹ am Ende von The Bohemian Girl*

Wie viele andere Laurel-und-Hardy-Filme endet auch *The Bohemian Girl* mit einem surrealen Bild (vgl. Hanuschek 2010: 60), das die Aufmerksamkeit der Zuschauer vom

melodramatischen Plot der vermeintlichen Entführung und Rückkehr einer Adligen auf die beiden notorischen Pechvögel und, autoreflexiv, auf den Comic-Charakter der Darstellung bzw. auf den Umstand lenkt, dass Stan und Ollie unverwüsthche Stehaufmännchen sind, die zwar niemals auf einen grünen Zweig geraten, aber eben nicht auf kriminelle, sondern auf komödiantische Art von der Norm der bürgerlich arrivierten Sesshaften abweichen. Sowohl der gemeine Vorwurf des Kinderraubs als auch das Vorurteil, dass ›Zigeuner‹ lange Finger machen und jenen, die ihren Lebensunterhalt auf ehrliche Weise verdienen, in die Taschen greifen, werden in der burlesken Transposition der Oper erst eingespielt und dann ›zerspielt‹, d.h.: in Unverfänglichkeit und Heiterkeit aufgelöst. Die eigentlichen Schurken im Spiel, Ollies Gattin und ihr Liebhaber, verschwinden aus dem Blickfeld der Zuschauer, bevor sie ernsthaften Schaden anrichten können; aus der jungen, bösartigen Königin der ›Zigeuner‹ ist eine alte, graue Eminenz geworden, die in den Film erst nach dem unerwarteten Tod von Thelma Todd<sup>4</sup> eingefügt wurde. Die mit dieser Darstellerin bereits gedrehten Szenen wurden zum Teil getilgt, zum Teil mit Mae Busch in der Rolle von Ollies Frau neu gedreht. Zu Ehren der Verstorbenen blieb eine Genreszene erhalten, in der Todd ein ›Zigeuner-Lied – eine von lediglich zwei aus der Vorlage übernommenen Gesangseinlagen – anstimmt, dessen Bedeutung die alte ›Zigeuner-Königin einem ihrer Gesellen stellvertretend für das Publikum erläutert: Das Lied *Heart of a Gypsy* handelt vom Stolz der ›Zigeuner‹ auf ihr freies, unabhängiges, der Natur verbundenes und dem Lustprinzip folgendes Leben.

Insgesamt zeichnet sich *The Bohemian Girl* also eher durch eine pro- als durch eine antiziganistische Tendenz der Darstellung aus. Arnheims Verbannung der ›Zigeuner‹ wirkt willkürlich und herzlos, sie hat in ihrem Verhalten keinen erkennbaren Grund und ist offensichtlich einem Vorurteil geschuldet. Dieses Vorurteil – dass die ›Zigeuner‹ unehrliche Leute, Diebe und Betrüger seien – wird zwar zum Prätext einer Clownsnummer, in der Laurel und Hardy ihr mimisch-gestisches Repertoire zur Unterhaltung des Publikums ausspielen, doch ihre ›Zigeuner-Maskerade wird vom Publikum von Anfang an als Variante der Rollengeschichte durchschaut, die sie seit 1927 als liebenswürdig-tollpatschige Underdogs profiliert hat. Hinzu kommt die absurde Begriffsstutzigkeit ihrer ›Opfer‹, die sich ebenfalls kongenial in die wohletablierten Muster der Tölpeldarstellung einfügt. Zum ›Opfer‹ der burlesken Transposition wird denn auch das romantische Paar Arline-Thaddeus. Ihre Liebesgeschichte entfällt. Im Fokus steht stattdessen der Unterschied von legitimer und illegitimer Vaterschaft, wobei Ollies Part als *cuckold* (Hahnrei) in einer langen Tradition der Erzählkunst steht, die sich über den pikaresken Roman bis zur antiken Komödie zurückverfolgen lässt.

Zusammenfassend kann man daher sagen: Der Erzählstrang, der in der Oper von der vorsätzlichen Entführung einer Fürstentochter durch ›Zigeuner‹ handelt, wird in *The Bohemian Girl* in eine Travestie der eingebildeten Vaterschaft überführt und über

4 Thelma Todd (geboren am 29. Juli 1906 in Lawrence, Massachusetts, gestorben am 16. Dezember 1935 in Pacific Palisades, California) starb an einer Kohlenmonoxidvergiftung in der Garage der ehemaligen Lebensgefährtin ihres Partners. Ob es ein Unfall, ein Mord oder ein Suizid war, konnte nicht geklärt werden; die Tote wies auch Blutspuren auf. Sie hatte kurz zuvor einen Nachtclub eröffnet, in dem u.a. Kriminelle verkehrten. Zusammen mit ZaSu Pitts war Todd von Hal Roach als weibliches Pendant zu Laurel und Hardy aufgebaut worden, hatte aber auch in mehreren Stan-und-Ollie-Filmen mitgewirkt.

das Motiv des Kuckuckskindes mit den Zügen einer Verwechslungskomödie ausgestattet, die vor allem von Ollies Selbstmissverständnis bzw. von seiner erotisch-sexuellen Unbedarftheit – kurzum: von seiner Kindlichkeit – lebt. Den Erzählstrang, über den das folkloristische Bild vom romantischen ›Zigeuner‹-Leben vermittelt wird, haben die Filmemacher auf einige wenige Genreszenen/Gesangseinlagen reduziert, um Platz für die Gagkaskade zu schaffen, die das Publikum von einem Laurel-und-Hardy-Abenteuer mit Fug und Recht erwartet.



*Das ›Zigeunerlager‹ – Genreszene aus The Bohemian Girl*



*Stan und Ollie als pikareske ›Zigeuner‹-Gestalten in The Bohemian Girl*

Problematisch erscheint gleichwohl die Episode, in der Stan und Ollie als Gauner in Erscheinung treten und ›lange Finger‹ machen, da damit ein gängiges Vorurteil bestätigt wird. Zwar variiert die Szene eine sogenannte Standardsituation, die in vielen Klamaukfilmen eingesetzt wird und sich nahtlos in die Rollengeschichte des Komikerduos einfügt, das in seinem Verhalten notorisch von der Norm der bürgerlichen Gesellschaft abweicht und nicht nur in *The Bohemian Girl* beim Stehlen oder Betrügen ertappt wird. Aber das ändert nichts daran, dass die Szene verhänglich ist. Sieht man

sie jedoch nicht isoliert, sondern im dramaturgischen Zusammenhang des ganzen Films und in Relation zum Finale, kann man *The Bohemian Girl* insgesamt keine antiziganistische Tendenz unterstellen. Gerade das Ende macht im Gegenteil sehr deutlich, dass den beiden ›Zigeunern‹ bitteres Unrecht geschieht. Der Film endet damit, dass Stan und Ollie festgesetzt und gefoltert, übel zugerichtet und undankbar behandelt werden. Die an ihnen verübte Gewalt ist willkürlich, maßlos und angesichts ihrer Fürsorge für Arnheims Tochter vollkommen unverdient. Der Akzent, den die ›Zigeuner‹-Darstellung damit setzt, und der Nachhall, den das groteske Finale erzeugt, kann nur als demonstrativer Verstoß gegen das Operettenhafte der Darstellung und die Hollywoodkonvention des *happy ending* gedeutet werden. Sie ist daher, trotz der inkriminierten Szene, unvereinbar mit einer antiziganistischen Lesart des Films.

Auslegungsrelevant ist damit das Spannungsverhältnis, in dem die Schlusswendung zum Modus der Inauthentizität steht, der *The Bohemian Girl* ansonsten, angefangen bei der ›Zigeuner‹-Maskerade von Laurel und Hardy, durchgehend auszeichnet. Einerseits verhindert dieser Modus, dass im Film die ›Stimme des Anderen‹ zu vernehmen ist. Obwohl nicht ausgeschlossen werden kann, dass sich unter den Komparsen auch Roma und Sinti befanden, waren die Sprech- und Gesangsrollen jedenfalls allesamt mit Gadje (= Nichtroma) besetzt. Andererseits liegt die Pointe der Inszenierung darin, dass Stan und Ollie unechte ›Zigeuner‹ und falsche Väter, aber wahre Freunde sind. Weil sie das Herz auf dem rechten Fleck haben, stehen die Zuschauer auf ihrer Seite. Damit kommen die beiden komplementären Momente der Dialogizität und der Responsivität ins Spiel. Indem die burleske Transposition der romantischen Oper auf Stan und Ollie als Perspektivträger setzt, werden sie zu Medien einer emphatischen Mimesis: Die Zuschauer nehmen das Geschehen im Wesentlichen auch dann fokalisiert wahr, wenn es nicht aus ihren subjektiven Blickwinkeln, sondern in objektiven Einstellungen gezeigt wird. Sie stellen sich mit Laurel und Hardy auf die Bedürfnisse des ihnen anvertrauten Kindes ein, sie blicken aus ihrem Blickwinkel – d.h. aus dem Blickwinkel der Schwächeren – auf Arnheim, den starken Mann, und seine Empathieblockade, und sie nehmen schließlich auch von unten den in die Länge gezogenen unglücklichen Ollie und von oben, nicht weniger mitleidig, den zusammengestauchten Stan wahr. Vor allem aber wünschen sie jederzeit gemäß der orektischen<sup>5</sup> Dimension des Films, dass alles, was den ›Zigeunern‹ zustößt, keine dauerhafte Beschädigung ihrer Gemeinschaft, insbesondere der Freundschaft von Stan und Ollie sowie ihrer unauflöslich miteinander verschränkten Haupteigenschaften, verursacht: Begriffsstutzigkeit und Liebenswürdigkeit, Tollpatschigkeit und Unverwüstlichkeit sowie die Fähigkeit zu Empathie und Solidarität.

5 Die orektische Dimension ergibt sich aus der Übertragung von Wünschen und Ängsten, von Begierde, Neugier und Wissbegier auf die Zuschauer, die dem Geschehen auch deshalb gespannt folgen, weil sie gemäß dieser Affekte und der strategischen Verteilung von Sympathie und Antipathie auf Protagonisten und Antagonisten auf einen bestimmten Ausgang der Geschichte hoffen (vgl. Bauer/Hochscherf 2013).

## Humane ›Gesamthaltung‹ und skeptischer Kontrapunkt

Letztlich waren es wohl diese Eigenschaften, allen voran die Fähigkeit zu Empathie und Solidarität, die sich nicht mit dem ›Zigeuner‹-Zerrbild der Nationalsozialisten vereinbaren ließen und zum Aufführungsverbot von *The Bohemian Girl* in ihrem Herrschaftsgebiet führten. Die Deutschen sollten keine ›Zigeuner‹ sehen, die im Grunde harmlos und einnehmend sind, an Vaters statt ein Kind aufziehen und zu Unrecht drangsaliert werden; sie sollten weder durch romantische Lieder noch durch eine burleske Darstellung ›fahrender Leute‹, weder durch eine karnevaleske Inszenierung von entschuldbaren Schelmenstreichen noch durch die Mittel des Unterhaltungskinos zu Empathie und Solidarität mit vom Regime verfeimten Menschen verführt werden. Sie durften also nicht einmal im Gewande eines clownesk akzentuierten Kostümfilms sehen, was geeignet war, den Verblendungszusammenhang der antiziganistischen Propaganda ein- und aufzureißen – obwohl der Riss keinen Durchblick auf die historische Lebensrealität der Sinti und Roma gewährte. Es genügte schon, dass er einen Ausblick auf Menschlichkeit erlaubte.

Diese Sicht könnte zu dem Schluss verleiten, das Verbot des Films sei eine Überreaktion gewesen, eine Überschätzung seiner ideologiekritischen Brisanz. Genau gesehen, liegt das eigentlich Subversive von *The Bohemian Girl* jedoch darin, dass dieser Film einen radikalen Zweifel an der Rassenontologie nährt. Um diese Dimension der eigentlich doch recht unverfänglichen Handlung zu erfassen, muss man zunächst einmal im Auge behalten, dass die meisten Laurel-und-Hardy-Filme in der zeitgenössischen Gegenwart spielten und die moderne US-amerikanische Industriegesellschaft zeigten, deren technische Errungenschaften und deren Statussymbole Stan und Ollie in ihrem Slapstickfuror konsequent vernichten: den Rohbau eines Fertighauses in *The Finishing Touch* (1927/28) genauso wie das ikonische Ford-Modell-T in *Big Business* (1929), das mechanische Klavier in *The Music Box* (1932) nicht anders als überhaupt alles Materielle, was zur Distinktion der Wohlhabenden von den Nichterfolgreichen und der Selbstzufriedenen von den Bedürftigen taugt. Diese Zerstörung moderner, amerikanischer Werte konnten Diktatoren wie Stalin, Mussolini und Hitler durchaus goutieren; sie spielte ihnen scheinbar in die Karten, wenn es darum ging, den Klassen- oder den Rassefeind zu desavouieren.

Dass die Diktatoren Laurel-und-Hardy-Filme gut fanden, heißt natürlich noch lange nicht, dass sie umgekehrt die Diktatoren gut fanden; es gibt sogar den Versuch eines Laurel-und-Hardy-Propagandafilms, *Air Raid Wardens* (1943), in dem sie Luftschutzwar- te, Zivilschützer spielen und zur Verhaftung von Nazi-Spionen beitragen (Hanuschek 2010: 152).

Doch der springende Punkt ist bei *The Bohemian Girl* ein anderer, weit subtilerer. Dieser Film zeigt am Beispiel der Fürstentochter, die sich verlaufen hat, nicht nur, dass es kein schlimmes Schicksal sein muss, unter ›Zigeunern‹ aufzuwachsen. Er stellt dadurch, dass aus dem Kind in der Obhut von Nichtsesshaften eine attraktive, wohl erzogene junge Frau wird, die ihren ›Ersatzvätern‹ mit Dank und Respekt begegnet, die krude Identitätspolitik in Frage, die dem ›Homogentitätsparadigma‹ der Nation, dem Arierkult unter Hitler oder heutzutage dem Wahnbild des ›Biodeutschen‹ verpflichtet ist. Denn diesen rassistischen Konzepten zufolge müsste die Heranwachsende die

›Stimme des Blutes‹ vernehmen, ein entschiedenes Bewusstsein ihrer Nichtzugehörigkeit entwickeln und Abscheu vor dem ›schändlichen‹ Umgang mit kultureller Differenz oder sozialer Devianz empfinden. Der Film weist stattdessen vielsagende Leerstellen auf und legt eher den Umkehrschluss nahe, dass es nicht vom Blut oder von der Rasse abhängt, ob Menschen ein Gefühl der Zusammengehörigkeit eint, ja, dass kognitive und normative Fremdheit eher dann entstehen, wenn sich Herrscher wie Arnheim unduldsam geben und reflexhaft auf Abschottung und Ausgrenzung setzen. Gerade in dieser Hinsicht ist *The Bohemian Girl* in der Tat keine Parodie. Insofern hatten die Nazizensoren zu Recht begriffen, dass die ›Zigeuner‹-Darstellung in diesem Film seiner »inneren Gesamthaltung nach« in ihrem Staat keinen Platz haben durfte.

Zensiert wurde der Film übrigens auch noch in der Bundesrepublik. Als er 1957, ergänzt um eingeschnittene Szenen aus *Their First Mistake* (1932) unter dem Titel *Das Mädchen aus dem Böhmerwald* synchronisiert wurde – zuweilen wurde er auch unter dem Titel *Stan und Ollie werden Papa* vermarktet –, mutierte Ollies Frau zu seiner Schwester. Der skandalöse Zusammenhang von gehörntem Ehemann und Kuckuckskind verstieß gegen die prüde Etikette und das kommerzielle Interesse der Verleiher, die ›Dick und Doof‹-Filme als Familienunterhaltung bewarben. Geeignet waren sie dafür aus dem gleichen Grund, aus dem sie nicht in das Welt- und Menschenbild der Nationalsozialisten passten: Stan und Ollie sind oft dämlich, manchmal auch gewitzt, aber immer menschlich.

Sie sind nicht misstrauisch und gehen offen und gutwillig auf andere zu, sie kommen leicht mit Fremden ins Gespräch, unternehmen auch sofort etwas mit ihnen [...]. Mit fortschreitendem Alter wachsen sie noch stärker in eine Helfer-Rolle, sie unterstützen Liebespaare, junge Frauen, denen Unrecht geschehen ist, aus schierer Gutherzigkeit, oder ist es doch ein Gerechtigkeitsgefühl? (Ebd.: 87)

Ihr kindliches Vertrauen in andere Menschen gestattet es Stan und Ollie, trotz all der Nackenschläge, die ihnen die Welt im Allgemeinen, die Tücke mancher Objekte und die Heimtücke einiger Zeitgenossen versetzt, Optimisten zu bleiben, die soziale Verantwortung übernehmen. Diese Verantwortungsübernahme muss nicht unbedingt politisch intendiert sein, kann aber unter bestimmten Umständen, wie die Zensur von *The Bohemian Girl* belegt, zum Politikum werden. Was Laurel und Hardy – nicht nur in diesem Film – vor allem auszeichnet, ist ihre Responsivität. Selbst die Eskalation der dargestellten Konflikte und die exzessive Destruktion materieller Werte ist – *tit for tat* – responsiv, ganz zu schweigen von der Hilfsbereitschaft, die beide augenblicklich an den Tag legen, sobald ein Mensch ihre Fähigkeit zu Empathie und Solidarität anspricht.

Obwohl es sicher verfehlt wäre, in *The Bohemian Girl* einen Film zu sehen, der Erkenntnisse der Interkulturalitätsforschung antizipiert, oder zu behaupten, dass ihn ein wissenschaftlich fundiertes, analytisches Interesse an der Kultur und der Geschichte von Roma und Sinti auszeichne, lebt er von einer Poetik der komischen Variation, der burlesken Transposition und der karnevalesken Inversion stereotyper Vorstellungen und ›dekonstruiert‹ *avant la lettre* das Zerrbild vom asozialen, kriminellen ›Zigeuner‹ im Modus der Inauthentizität, der einem Kostümfilm zukommt. Rückt man *The Bohemian Girl* in die von Herbert Uerlings aufgezeigte Untersuchungs- und Deutungsperspektive, rückt man ihn also in das Spannungsverhältnis zwischen (in-

ter-)kultureller Dynamik und Diversität auf der einen Seite und jener hartnäckig-beharrlichen Vorurteilsstruktur auf der anderen Seite, die sich in Abwehrreflexen gegenüber kognitiver Dissonanz und Normabweichung (Devianz) bekundet, lohnt sich immer noch ein Wiedersehen dieses intertextuell verfassten Films, der mit der Vorlage von Balfe und Bunn auch die Klischees der impulsiven, erotisch-aggressiven ›Zigeunerin‹ und das diffamatorische Motiv des Kindesraubs im doppelten Sinn des Wortes ›um-‹ bzw. ›überschreibt‹.

Als ›halb-fremdes‹, durch und durch hybrides Werk der Unterhaltungsindustrie verschränkt *The Bohemian Girl* zwei Lebenswelten oder Kulturen ineinander, die in der Regel nur getrennt wahrgenommen und behandelt werden: das in sich abgeschlossene, einem elitären ›Homogenitätsparadigma‹ verpflichtete Fürstentum Arnheim, das im Ersten Kaiserreich angesiedelt ist, aber auch im Zweiten Kaiserreich liegen könnte, und die egalitäre Gesellschaft, um nicht zu sagen: Solidargemeinschaft, der ›Zigeuner‹ – dergestalt, dass sich in der Imagination der Zuschauer ein dritter Raum auftut, ein Raum der Verständigung über Klassenschranken und Vorurteile hinweg. So gesehen markiert das drastische Ende des Films einen skeptischen Kontrapunkt: Es verweist nachhaltig auf jene Gewalt, die den ›Zigeunern‹ zu Unrecht angetan wird, und damit auf jene Realgeschichte, die in *The Bohemian Girl* nicht ausdrücklich erzählt, aber über die konjekturalen Erfassungsakte der historisch informierten Zuschauer eingeholt wird.

## Literatur

- Bachtin, Michail M. (1979): Das Wort im Roman [1934/35]. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. u. eingel. v. Rainer Grübel. Aus dem Russ. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese. Frankfurt a.M., S. 154-300.
- Ders. (2008): Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit. Hg. v. Rainer Grübel, Edward Kowalski u. Ulrich Schmid. Aus dem Russ. v. Hans-Günter Hilbert, Rainer Grübel, Alexander Haardt u. Ulrich Schmidt. Frankfurt a.M.
- Bauer, Matthias/Hochscherf, Tobias (2013): Phaneroskopie: Erste Überlegungen zur orektischen Filmanalyse. In: Jahrbuch für immersive Medien. Kiel, S. 96-115.
- Bhabha, Homi K. (2007): Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort v. Elisabeth Bronfen. Aus dem Engl. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen.
- Festinger, Leon (2012): Theorie der kognitiven Dissonanz. Hg. v. Martin Irle u. Volker Möntmann. Bern.
- Hagen, Kirsten von (2009): Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film. München.
- Hanuschek, Sven (2010): Laurel & Hardy. Eine Revision. Wien.
- Iser, Wolfgang (?1979): Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München, S. 228-252.
- Kugler, Stefani (2008): Zigeuner als Kinderräuber. Fontanes *Graf Petöfy* und die Tradition des Vorwurfs. In: Herbert Uerlings/Iulia-Karin Patrut (Hg.): ›Zigeuner‹ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion. Frankfurt a.M. u.a., S. 571-586.
- Mladenova, Radmila (2020): Patterns of Symbolic Violence. The Motif of ›Gypsy‹ Child-theft across Visual Media. Heidelberg.

- Patrut, Iulia-Karin (2014): *Phantasma Nation: ›Zigeuner‹ und Juden als Grenzfiguren des Deutschen*. Würzburg.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Aus dem Engl. v. Alexander Joskowitz u. Stefan Nowotny. Mit einer Einleitung v. Hito Steyerl. Wien.
- Uerlings, Herbert (1997): *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*. Tübingen.
- Ders. (2008): *Inkludierende Exklusion. Zigeuner und Nation in Riefenstahls *Tiefeland* und Jelineks *Stecken, Stab und Stangl**. In: Ders./Iulia-Karin Patrut (Hg.): *›Zigeuner‹ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion*. Frankfurt a.M. u.a., S. 67-134.
- Ders./Patrut, Iulia-Karin (2008): *›Zigeuner‹, Europa und Nation. Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *›Zigeuner‹ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion*. Frankfurt a.M. u.a., S. 9-63.
- Waldenfels, Bernhard (1990): *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M.
- Ders. (1994): *Antwortregister*. Frankfurt a.M.