



Trajekte

Nr. 12 | 6. Jahrgang | April 2006

Zeitschrift des Zentrums für Literaturforschung Berlin



AUS DEM ARCHIV

Lisa Block de Behar **Konstruktion einer jüdischen Identität:
Borges und Buber**

KORRESPONDENZEN

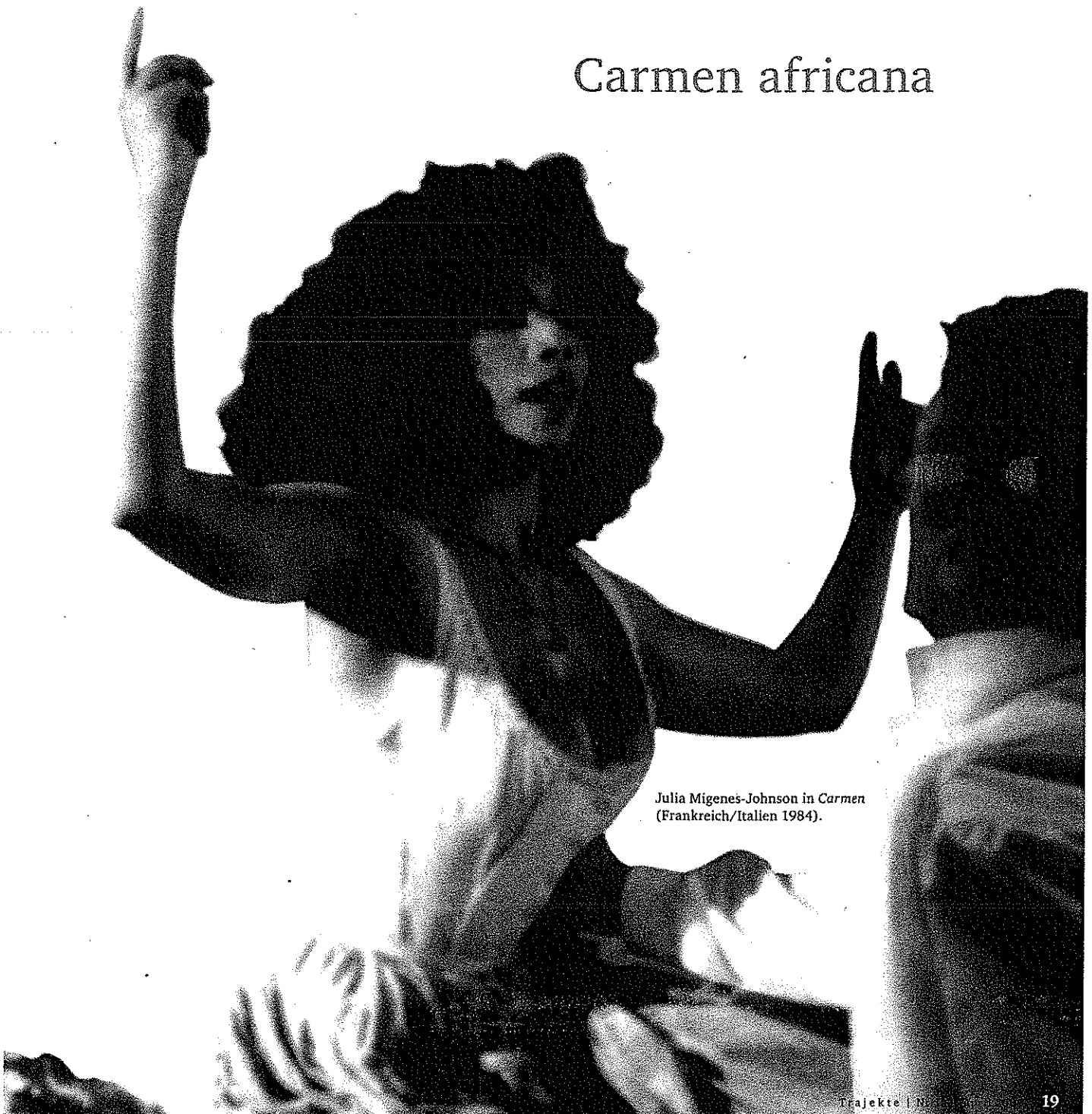
Andreas Pflitsch **»Ein grässlicher und schädlicher Trugschluss«
*Europäisierung und Orientalisierung Ägyptens als Wille und Vorstellung***

Stephan Braese **Die »biblische Sprache«
*Deutsche Sprachkultur von Juden in Deutschland***

Yoko Tawada **Ist Europa westlich ?**

Dirk Naguschewski

Carmen africana



Julia Migenes-Johnson in *Carmen*
(Frankreich/Italien 1984).



Dorothy Dandridge in *Carmen Jones* (USA 1954).

In seinem »Turiner Brief vom Mai 1888« bringt Nietzsche – gegen Wagner – *Carmen* in Stellung, Bizets »Meisterstück«.¹ Die Musik scheint ihm »vollkommen«, und die Handlung

hat von Mérimée noch die Logik in der Passion, die kürzeste Linie, die harte Nothwendigkeit; sie hat vor Allem, was zur heißen Zone gehört, die Trockenheit der Luft, die limpidezza in der Luft, Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andre Sinnlichkeit, eine andre Sensibilität, eine andre Heiterkeit. Diese Musik ist heiter; aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch; sie hat das Verhängniss über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. Ich beneide Bizet darum, dass er den Muth zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der gebildeten Musik Europa's bisher noch keine Sprache hatte, – zu dieser südlicheren, bräuneren, verbrannten Sensibilität ...

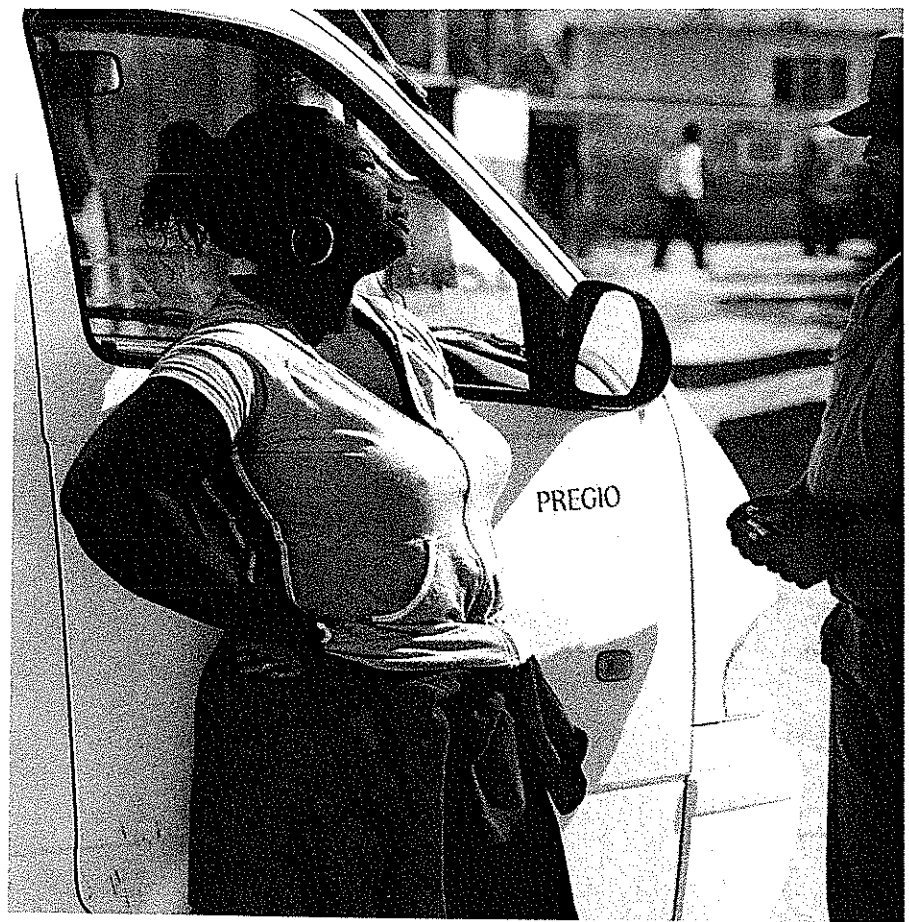
Ein spezifischer Gestus der Fremdwahrnehmung wird deutlich: das Andere und Afrika fallen in Nietzsches Euphorie zusammen; die modernistische Sehnsucht nach Primitivität findet bei ihm Ausdruck in einer mit inkongruenten Adjektiven angereicherten Sensibilität.

Erst 1845 von einem gelehrten Schriftsteller im Frankreich zur Zeit der Juli-

¹ Friedrich Nietzsche [1888]: »Der Fall Wagner. Ein Musikanten Problem«, in: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg.v. Giorgio Colli/Mazzino Montanari, Sechste Abt., Bd. 3, Berlin 1969, S. 1–48, hier S. 4.

monarchie kriert, 1875 neu konfiguriert von einem talentierten Komponisten der Dritten Republik und von den schon damals legendären Librettisten Meilhac und Halévy, verkörpert Carmen, die Arbeiterin in der Zigarettenfabrik, die Gelegenheitschmugglerin und Diebin, die lebensfrohe, ja: männerverschlingende Sängerin und Tänzerin, die –vor allem– Zigeunerin, ein Frauenbild, das Gelegenheit zu vielfältigen Projektionen bietet. Als Figur wird *Carmen* zu einem der wichtigsten neuzeitlichen Mythen, in dem Konstruktionen des Eigenen und Wahrnehmungen des Fremden unlösbar miteinander verschränkt sind. In der Operngeschichte gilt Bizets *Carmen* heute als meistgespieltes Werk überhaupt. In der Filmgeschichte – von den ersten Filmrollen zu Beginn des 20. Jahrhunderts über Chaplins *Burlesque on Carmen* bis hin zu einer MTV-Hip-Hopera mit dem US-Teenie-Idol Beyoncé Knowles in der nun keuschen Hauptrolle – konkurriert diese Geschichte von Liebe, Leidenschaft und Tod um das Prädikat als meistverfilmter Stoff der Weltliteratur. Dass nun in Afrika zwei Kino-Versionen entstanden sind, mag als Indiz für den anhaltenden weltweiten Export europäischer Kulturgüter gelten, für eine fortwährende Übertragung von Kristallisationspunkten der europäischen Moderne in fremdkulturelle Kontexte, für die globale Zirkulation von Bildern, Stoffen und Motiven. Dass wir uns hier mit diesen Zeugnissen eines interkontinentalen Transfers beschäftigen, spricht hingegen für das Bemühen, die zeitgenössische Kultur Europas als einen Schauplatz mannigfaltiger kultureller Strömungen zu betrachten, zu denen auch die aktuelle Film-Produktion Afrikas ihren Beitrag leistet.

Wenn Nietzsche die Heiterkeit der Musik als afrikanisch empfindet, so dürfte dies weniger damit zu tun haben, dass der deutsche Philosoph mit der musikalischen Tradition jenes Kontinents, der ja gerade erst auf der Berliner Konferenz von 1884/85 unter den europäischen Großmächten aufgeteilt worden war, vertraut gewesen wäre. Vielmehr treten bei ihm

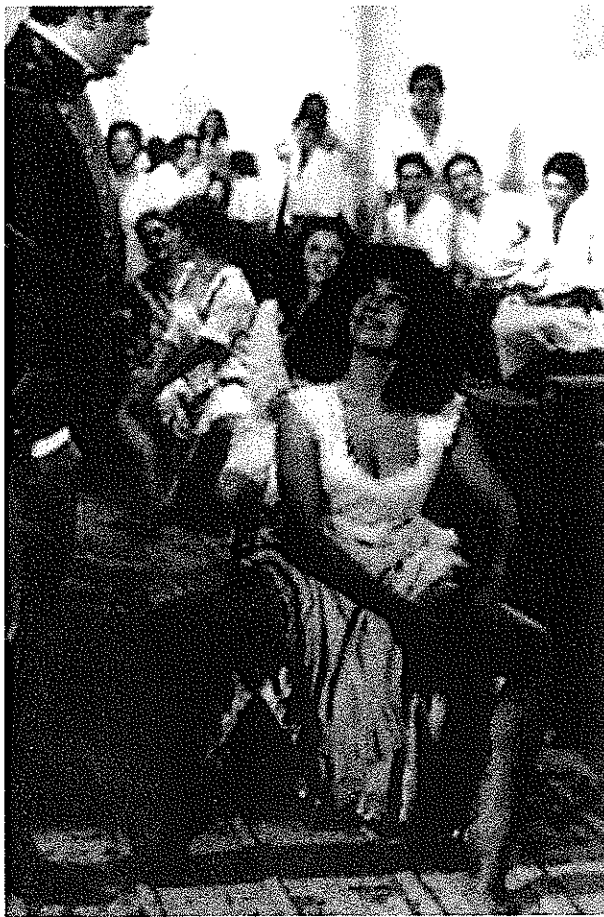


Pauline Malefane in *U-Carmen e-Khayelitsha* (Südafrika 2005).

allgemeine Einstellungen zu Tage, die sich aus einem Orientalismus speisen, zu dessen geographischem Bezugsgebiet auch das südlich der Pyrenäen gelegene Spanien gehört. Die Spannungen zwischen einer auf antiken und christlichen Wurzeln basierenden Europäität und einem sowohl im Inneren wie im Äußeren situierten Anderen finden bereits bei Mérimée Ausdruck: Carmen ist die Zigeunerin ungewisser Herkunft, die sich in einem Koordinatensystem bewegt, dem sich der gelehrte Erzähler (ein Archäologe) allenfalls wissenschaftlich annähern kann und an dem Don José (der liebestolle Soldat aus dem Baskenland) schließlich zugrunde geht. Seine Reaktion auf die »andere Sinnlichkeit« ist der Tod. Carmens Tod.

Bei Mérimée drückt sich Carmens Alterität von Beginn an über Kleiderordnung und Farbgebung aus:

Sie war auf einfache, nahezu ärmliche Art gekleidet, ganz in Schwarz, wie die meisten leichten Mädchen am Abend. Frauen von Welt tragen Schwarz nur am Morgen; am Abend kleiden sie sich a la francese. Als sie bei mir stand, ließ die dem Bad Entstiegene die Mantilla, die ihren Kopf bedeckte, auf ihre Schultern gleiten. Und im düstren Licht das von den Sternen fällt sah ich, dass sie klein war, jung, angenehm gebaut, und dass sie sehr große Augen hatte.²



Julia Migenes-Johnson in *Carmen* (Frankreich/Italien 1984).

Nun ist Schwarz nicht überall die Farbe des Todes, doch im Falle *Carmens* verheißt sie nichts Gutes. Und das ›düstre Licht‹ gibt einen Vorgeschmack auf *Carmens* ambivalente Schönheit:

Ich habe größte Zweifel, dass Fräulein Carmen von reiner Rasse war. Zumindest war sie unendlich viel hübscher als alle Frauen ihres Volkes, denen ich jemals begegnet bin. Die Spanier sagen, dass wenn eine Frau schön sein soll, sie dreißig Si auf sich vereinen soll; oder, wenn man so will, dass man sie mit Hilfe von zehn Adjektiven bestimmen kann, die jeweils auf drei Teile ihrer Person anzuwenden sind. Zum Beispiel sollte sie drei schwarze Merkmale haben: ihre Augen, ihre Wimpern und ihre Brauen; drei feine: ihre Finger, ihre Lippen, ihre Haare, usw. Den Rest können Sie bei Brantôme nachlesen. Meine Zigeunerin konnte auf dieses Maß an Vollkommenheit schwerlich Anspruch erheben. Der Farbton ihrer Haut, die im Übrigen völlig gleichmäßig war, spielte stark ins Kupferfarbene; ihre Augen standen ein wenig schräg, waren aber herrlich geschnitten; ihre etwas vollen, aber schön gezeichneten Lippen offenbarten Zähne, die weißer waren als frisch geschälte Mandeln. Ihr vielleicht ein wenig zu starkes Haar war schwarz mit blauen Reflexen wie beim Rabengefieder. Doch welche ausufernde Beschreibung. Kurzum, ich kann Ihnen sagen, dass sich mit jedem Mangel ein Reiz verband, der vielleicht um so stärker hervortrat, als er aus dem Kontrast entstand.³

2 Meine Übersetzung, nach Prosper Mérimée: *Carmen et treize autres nouvelles*, hg. v. Pierre Josserand, Paris 1981, S. 108.

3 Meine Übersetzung, nach Prosper Mérimée, ebd., S. 111.

Eine fremdartige Schönheit, die aus einem Kontrast resultiert und sich in das Auge des Betrachters kerbt – mit diesem Pfund wuchert noch jede *Carmen*-Reprise. Was aber passiert, wenn die Gleichung von Alterität und Afrikanität nicht mehr aufgemacht werden kann? Wenn *Carmen* tatsächlich zu einer Afrikanerin wird?

Der südafrikanische Film *U-Carmen e-Kayelitsha* dürfte der erste Opernfilm sein, der je in Afrika entstanden ist; somit ein interkontinentaler Genre-Transfer. Die allesamt schwarzen Darsteller waren zuvor mit einer Bühnenfassung durch die Welt getourt, für die sie das Libretto auf Xhosa übersetzt hatten. 2005 gewann der Film bei den Berliner Filmfestspielen überraschend den Goldenen Bären. Auch hier wird offensichtlich ein dem Orientalismus Nietzsches verwandtes Bedürfnis befriedigt: Zu erleben, wie eine afrikanische Produktion sich eines klassischen Opernstoffes bedient und ihn rekontextualisiert, indem die Handlung in ein Township bei Kapstadt verlegt wird. Eine Form von Exotismus, gewiss. Aber als Schritt in Richtung Fremde nicht reflexartig zurückzuweisen.

Zu Beginn dieses Films, der ansonsten zur Gänze Bizets Oper verpflichtet ist, bringt sich Mérimées Erzähler als Voice-over in Erinnerung, indem er die Reflexion über die Schönheit in einer ironischen Brechung zur Großaufnahme der Hauptdarstellerin Pauline Malefane vorträgt. Denn deren schwarzes Gesicht ist nicht mehr Indiz ihrer Alterität, sondern ›schön an sich‹. Der Blick der Kamera ist die Bestätigung ihrer Zugehörigkeit zu einer Welt, in der die Oper zwar das Fremde ist, aber nun ihrerseits so bizarr wie betörend wirkt. Das Interesse an einem solchen Film muss somit je nach Standort des Zuschauers ein anderes sein. Europäische Zuschauer sind zu begeistern, indem an Vertrautes anders erinnert und Exotisches in bekannter Verkleidung näher gebracht wird. Umgekehrt ist der relative Erfolg des Films in Südafrika zu erklären. Dort gibt es nur wenige Opernhäuser, die zudem bis vor kurzem den Weißen vorbehalten waren, und selbst der Kinobesuch gehört mehr zur Elite- als zur Populärkultur. Die schwarze Bevölkerung ist mit anderen Musikstilen vertrauter als ausgerechnet mit der Oper. Die Produktion eines nationalsprachlichen Films assimiliert selbstbewusst ein als ›weiß‹ konnotiertes Genre an einen ›schwarzen‹ Kontext. Geht das Konzept auf – und die Besucherzahlen zeigen an, dass es zumindest nicht gescheitert ist – so signalisiert der Film, daß die Kultur der Townships in das moderne Südafrika zu integrieren ist.

Carmen aus Kayelitsha zeichnet sich vor allem durch ihren stimmungswichtigen Gesang aus, Carmen aus Dakar trumpft auf im Tanz. Bereits 2001 gab es *Karmen Geï* zu sehen, eine franko-senegalesische Koproduktion von Joseph Gaï Ramaka, in der Titelrolle seine Frau Djeïnaba Diop Gaï. Das Filmplakat zeigt vor rotem Hintergrund eine schwarzgekleidete Carmen, die mit gespreizten Beinen, die Füße fest auf dem Boden, den Teufel zu verkörpern scheint – eine Pose übrigens, mit der nicht nur Julia Migenes in Francesco Rosis *Carmen*, der letzten integralen Opernverfilmung im ›Originaldekor‹ von 1984, sexuelle Unabhängigkeit demonstrierte. Die Farbgestaltung nimmt jene Farben auf, die seit jeher auf den Bildern von Carmen wiederkehren, ob es sich um das 1886 gemalte Bild von Henri Lucien Doucet handelt, »Mademoiselle Célestine Galli-Marié in der Rolle der Carmen«⁴ oder um die Flut von Materialien zu Carlos Sauras *Carmen*-

⁴ Zu sehen in dem Ausstellungskatalog *Blicke auf Carmen. Goya. Courbet. Manet. Nadar. Picasso.*, hg. v. Peter Pakesch/Verena Formanek, Köln 2005, S. 172.

Film, auch dieser aus dem Jahre 1984: Schwarz und Rot. Auch die südafrikanische Carmen hat ein rotes Sweatshirt um die Hüften geknotet, dessen ambivalente Farbigkeit sowohl die von ihr ausgehende Gefahr signalisiert als auch Liebe, Wärme und Sexualität. *Karmen Geï* ist eine radikale Transposition des Stoffes in einen senegalesischen Kontext, der nicht unbeeindruckt von Jean-Luc Godards Mythendekonstruktion, *Prénom Carmen* (1983), geblieben ist. Der Film verzichtet weitgehend auf eine Übernahme von Bizets Musik, die als Spur nur noch in einer Reprise der Habanera Verwendung findet. Diente bei Godard Beethoven als Soundtrack, ist es hier Percussion-Musik von Doudou N'Diaye Rose und traditioneller Gesang von Yande Coudou Sene.

Djeïnaba Diop Gaï in *Karmen Geï* (Senegal/Frankreich/Kanada 2001).



»Mademoiselle Célestine Galli-Marié in der Rolle der Carmen«, Henri Lucien Doucet, 1886.

Das *Carmen*-Narrativ wird tiefgreifend modifiziert. Denn Karmens Liebe, bei allem sexuellen Spaß, den sie auch mit Männern teilt, gilt einer Frau. Die ethnische Alterität, durch die sich Carmen bei Mérimée oder Bizet auszeichnet, ist hier ebenso verschwunden wie in allen anderen *Carmen*-Verfilmungen, die in ein »schwarzes Milieu« übersetzt worden sind: Zum ersten Mal ist diese Einbuße bei Otto Premingers Musical-Version *Carmen Jones* (USA 1955) deutlich geworden, in dem der Stoff in ein schwarzes Amerika verlegt wurde. Zum Ausgleich für diesen Spannungsverlust wird der senegalesischen Karmen eine Alterität des Begehrens zugewiesen. Im Unterschied zu ihren Vorgängerinnen ist das Begehren dieser als

geradezu »umwerfend schön« inszenierten Afrikanerin primär lesbisch strukturiert. Die Kamera fährt in einer für das afrikanische Kino ungewöhnlich freizügigen Szene über die beiden (halb-)nackten Frauen und tastet ihre erregten Körper ab. In einer Kultur, in der die Darstellung von Sexualität mit großen Tabus behaftet ist und Homosexualität als »unafrikanisch« gilt, ist allein dies bereits eine forcierte Alterisierungsstrategie. Zum Skandal wurde der Film zudem dadurch, dass während einer christlichen Begräbniszereemonie für die Geliebte, die als Selbstmörderin endet, da sie ihre Liebe zu Karmen nicht erwidert glaubt, ein Poem von Cheikh Ahmadou Bamba, dem Begründer der islamischen Bruderschaft der Muriden, gesungen wird. Seitdem dessen Schüler ein Kino in Dakar stürmten, war der Film offiziell nicht mehr in Senegal zu sehen. Dafür reiste der Film auf schwul-lesbischen Filmfestivals in Europa und Nordamerika um die Welt und fand dort ein anderes Publikum mit einem wiederum anderen Blick. Nicht nur Schönheit liegt im Auge des Betrachters.



Pauline Malefane in *U-Carmen e-Khayelitsha* (Südafrika 2005).

Schon die Uraufführung von Bizets Oper in der Pariser Opéra Comique war ein Skandal. Fabrikarbeiterinnen als Heldinnen! Am Ende ist Carmen tot. Noch jedes Mal aufs neue sinkt die Frau, die das Andere verkörpert und deren Begehren sich dem Zugriff des Mannes widersetzt, tödlich getroffen zu Boden. Blut. Rot.

