

Filmischer Antiziganismus: zur Trope der Ortlosigkeit

Habiba Hadziavdic und Hilde Hoffmann¹

Seit den frühen 2000er Jahren sind, parallel zu einer Serie europäischer Initiativen,² außergewöhnlich viele Filmproduktionen entstanden, die sich mit Sinti und Roma beschäftigen.³ Die Filmemacher_innen reagieren damit auf die miserablen Lebensbedingungen vieler Rom_nja in Europa, die mit circa zwölf Millionen Menschen die größte Minderheit innerhalb europäischer

1 Der vorliegende Text bezieht sich auf zwei Forschungsarbeiten von Habiba Hadziavdic und Hilde Hoffmann: Zu Stereotypen europäischer Roma und ihrem Verhältnis zu verschiedenen Formen der Gewalt vgl. Hadziavdic, Habiba/Hoffmann, Hilde: Violent Fantasies. The Persisting Stereotypes of European Roma, in: Stereotypes and Violence. Global Humanities: Studies in Histories, Cultures, and Societies 2016.4 (2017), S. 139–157. Zur Kontinuität filmischer Repräsentationen von Rom_nja vgl. Hadziavdic, Habiba/Hoffmann, Hilde: Moving Images of Exclusion. Persisting Tropes in the Filmic Representation of European Roma, in: Identities 24.6 (2018), S. 701–719, DOI: <https://doi.org/10.1080/1070289X.2017.1380269>.

2 Die *EU Roma Summits*, die *Decade of Roma Inclusion 2005–2015*, das *EU Framework for National Roma Integration Strategies by 2020* und viele weitere Projekte von Rom_nja und Nicht-Rom_nja.

3 Wir benutzen den Begriff Rom_nja für Menschen extrem heterogener Gruppen, die von Mitgliedern der Dominanzgesellschaft (sowie teils auch von sich selbst) als „Zigeuner“, „Gypsy“, „Gitano“ u. v. m. bezeichnet werden. Wir beziehen uns damit auf den *1st World Romani Congress* (1971), der ethnische Bezeichnungen ablehnt und stattdessen Roma als selbstgewähltes Ethnonym angenommen hat; vgl. Jovanovic, Zeljko: On International Roma Day, a Call for Courage and Clarity, 7.4.2016, abrufbar unter: www.opensocietyfoundations.org/voices/international-roma-day-call-courage-and-clarity. [25.6.2020].

Obwohl dieser Begriff eine Ablehnung der stigmatisierenden Bezeichnungen darstellt, wird auch mit diesem Begriff inzwischen häufig ein Großteil antiziganistischer Wissensbestände aufgerufen. Um dieses zu kennzeichnen verwenden wir in Anschluss an Markus End (2014) verschiedene Schreibweisen im Text: Rom_nja nutzen wir als Selbstbezeichnung realer Menschen, die Begriffe „Zigeuner“ und „Roma“ verwenden wir in Anführungszeichen, wenn wir auf die antiziganistische Vorstellung der Dominanzgesellschaft also eine imaginäre Figuration verweisen.

Bei den frühen Filmen zitieren wir den Begriff „Zigeuner“, bei den aktuellen Filmen zitieren wir den Begriff „Roma“. Die Begriffe „Zigeuner“ und „Roma“ kennzeichnet zwar eine verschiedene Geschichte, unterschiedliche diskursive Verknüpfungen und punktuell verschiedene Konnotationen, es sind jedoch auch viele überlappende Bedeutungen festzustellen.

Nationalstaaten darstellen. Viele der aktuellen Filme verstehen sich als politisches und ästhetisches Gegengewicht zur oftmals stereotypen und stigmatisierenden Medienberichterstattung über Rom_nja.⁴

Gleichzeitig stehen die aktuellen Filme in der langen Tradition europäischer Filmgeschichte. „Zigeunerfiguren“ waren viele Jahrhunderte entscheidend für Selbstbeschreibung und Abgrenzung in der europäischen Ideengeschichte.⁵ Auch das durchgehend intensive Interesse des Kinos, von einem der ersten Filme überhaupt, *Campement des Bohémiens* (Georges Méliès, FRA 1896), bis zu der Vielzahl neuer Produktionen, verweist auf die zentrale Rolle dieser Figur in der kollektiven Vorstellungswelt Europas. Die noch heute geläufigen stigmatisierenden Zuschreibungen und Stereotype wie „parasitär“, „arbeits-scheu“ oder „diebisch“ wurzeln im sozio-historischen Prozess der Normein-führung und -durchsetzung Europas.⁶ Die Figur des „Zigeuners“ wurde wäh- rend dieses tiefgreifenden Wandels hin zu kapitalbasierten Nationalstaaten zum Instrument der Disziplinierung sowie zur Projektionsfläche. Auch konnten die gescheiterten Versuche, die neuen Werte und Regeln zu leben, auf diese Gegenfiguren projiziert werden.^{7 8}

In diesem Prozess entstanden eine große Anzahl von Erzählungen, Bil- dern und Figuren über „Zigeuner“, die Ende des 19. Jahrhunderts in einem

- 4 Zur Analyse stereotyper und stigmatisierender Medienberichterstattung in Printme- dien und Fernsehformaten siehe: End, Markus: Strategien und Mechanismen media- ler Kommunikation. Studie für das Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg 2014, abrufbar unter: https://dokuzentrum.sintiundroma.de/wp-content/uploads/2019/12/140000_Langfassung_Studie_Antiziganismus.pdf. [26.6.2020]; ders.: Subtle Images of Antigypsyism. An Analysis of the Visual Perception of “Roma”, in: *Identities* 24.6 (2018), S. 668–683, DOI: <https://doi.org/10.1080/1070289X.2017.1380265>; Schneeweis, Adina/Foss, Katherine A: ‚Gypsies, Tramps & Thieves‘. Examining Representations of Roma Culture in 70 Years of American Television, in: *Journalism & Mass Communication Quarterly* 94.4 (2017), S. 1146–1171, DOI: <https://doi.org/10.1177/1077699016682723>; Tremlett, Annabel: Demotic or Demonic? Race, Class and Gender in ‚Gypsy‘ Reality TV, in: *The Sociological Review* 62.2 (2014), S. 316–334, DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12134>.
- 5 Vgl. Patrut, Iulia-Karin: Phantasma Nation. ‚Zigeuner‘ und Juden als Grenzfiguren des ‚Deutschen‘ (1770–1920), Würzburg 2014, S. 8.
- 6 Vgl. End, Markus: History of Antigypsyism in Europe. The Social Causes, in: Kyuchukov, Hristo (Hrsg.): *New Faces of Antigypsyism in Modern Europe*, NGO Slovo 21, Prag 2012, S. 7–15, hier S. 13, abrufbar unter: http://jaroslavbalvin.eu/wp-content/uploads/2014/10/AG_04.pdf. [26.6.2020].
- 7 Vgl. Hund, Wulf D.: Das Zigeuner-Gen. Rassistische Ethik und der Geist des Kapitalis- mus, in: ders. (Hrsg.): *Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion*, Duisburg 1996, S. 11–35.
- 8 Hier zeigen sich Berührungspunkte sowie Unterschiede zum Phänomen Antisemitismus; siehe hierzu: Wippermann, Wolfgang: *Wie die Zigeuner. Antisemitismus und Antiziganis- mus im Vergleich*, Berlin 1997.

reichen Reservoir von Wissen mündeten.⁹ Der frühe Film hat dieses Wissen aufgenommen und nach eigenen filmspezifischen Mechanismen und Interessen geformt. Das anhaltende Interesse des Films hat über alle Genre und Gattungen hinweg zu filmischen Konventionen und ästhetischen Stereotypen geführt. Im Dokumentarfilm ebenso wie im fiktionalen Film wiederholen sich über mehr als hundert Jahre eine Reihe ähnlicher Motive, Figuren, Erzählungen und Settings: nomadischer Lebensstil, das Leben in und mit der Natur, Großfamilien ohne feste soziale Ordnung, Kriminalität, leidenschaftliche Musik und – nicht zuletzt – viele Bilder von Armut. Die oft problematischen filmischen Darstellungen werden erst seit kurzer Zeit von Wissenschaftler_innen und Aktivist_innen adressiert. Noch gibt es wenig Forschungsliteratur. Für den englischsprachigen Bereich sind unter anderem Iordanovas *Images of Romanies in Cinema: A Rough Sketch*,¹⁰ Imres *Screen Gypsies*,¹¹ oder Gay y Blascos *Picturing 'Gypsies'*¹² zu nennen.

Einige dominante semantische und visuelle Elemente der filmischen Darstellung von „Roma“ lassen sich im Gros der frühen sowie der aktuellen Filme identifizieren. Diese wiederkehrenden Elemente werden wir beispielhaft an der für die Darstellung von „Roma“ zentralen Trope der Ortlosigkeit darstellen, dem „Zigeunerlager“. Auch wenn Tropen flexibel und mehrdeutig sind, auf sehr unterschiedliche Weise gelesen werden können und es keine fixierte, ‚korrekte‘ Bedeutung gibt,¹³ sind sie im gegebenen diskursiven Kontext – so unsere These – entscheidend für die anhaltende antiziganistische Sinnproduktion. Hierbei sind die Fragen, welche Funktionen diese Trope für die Dominanzgesellschaft hat und welche Effekte sie möglicherweise für Rom_nja mit sich bringt, besonders relevant. Indem wir diese Trope aufzeigen und ihre Formen und Bedeutungen analysieren, wollen wir Räume für andere Vor- und Darstellungen von Rom_nja öffnen und allen Aspekten von Antiziganismus etwas entgegensetzen.

Um zentrale Kontinuitäten filmischer Vor- und Darstellungen von „Zigeunern“ und „Roma“ über mehr als 125 Jahre Filmgeschichte

- 9 Vgl. Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin 2011; ders.: *Europe Invents the Gypsies. The Dark Side of Modernity*, Eurozine, 24.2.2012, abrufbar unter: <https://www.eurozine.com/europe-invents-the-gypsies/>. [26.6.2020].
- 10 Iordanova, Dina: *Images of Romanies in Cinema. A Rough Sketch*, in: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44.2 (2003), S. 1–8.
- 11 Imre, Anikó: *Screen Gypsies*, in: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44.2 (2003), S. 15–33.
- 12 Gay y Blasco, Paloma: *Picturing 'Gypsies'. Interdisciplinary Approaches to Roma Representation*, in: *Third Text* 22.3 (2008), S. 297–303, DOI: <https://doi.org/10.1080/09528820802204235>.
- 13 Stam, Robert: *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Poststructuralism, and Beyond*, London 1992.

herausarbeiten zu können, haben wir eine große Anzahl von Filmen der zwei äußersten Pole filmischen Schaffens untersucht, frühe Filme aus dem Zeitraum 1890–1925 und aktuelle Filmproduktionen der Jahre 2007–2018. Der Blick auf die zeitlich weit entfernten Produktionsperioden ermöglicht den prägnanten Vergleich und zeigt Spezifika kinematographischer Repräsentation von „Roma“.

Wir verstehen Tropen im Sinn Haydn Whites als „semantische Figuren, die größere Sinneinheiten produzieren“¹⁴ und zeichnen nach, wie in Verbindung mit den genannten Tropen Bedeutung entsteht. Charakteristisch für Tropen ist eine Abweichung vom Gesagten zum Gemeinten. Es sind Ausdrücke oder Wendungen mit übertragener, bildlicher Bedeutung, die als Stilmittel unter anderem dem Beleben und der Veranschaulichung der Erzählung dienen. Wenn die zusätzliche Bedeutung eingeführt ist und sich über die Zeit etabliert, wird sie mit zunehmender Nutzung auch über Genre- und Gattungsgrenzen beobachtbar. In diesem Stadium kann eine Trope ohne Kontextualisierung die entsprechenden Bedeutungen aufrufen und zum naturalisierten Charakteristikum werden.

Filmische Tropen nehmen in der Regel zwei Formen an: Die filmische Metapher entsteht durch filmische Montage von zwei Bildern, die inhaltlich in keiner direkten Beziehung stehen, in der Kombination aber eine neue tropische Bedeutung erhalten. Ein Spielfilm, der mit der Musik eines Violine spielenden Straßenmusikers eröffnet, impliziert zum Beispiel, dass es sich um einen Film über „Roma“ handelt. Schon mit den ersten Klängen öffnet sich ein ganzes Tableau von Vorstellungen, Stigmatisierungen und Stereotypen. Tropen im Film können auch filmische Metonymien sein. *Filmische Metonymien* beruhen auf dem Kamerablick. Die gezielte Auswahl eines Bildausschnittes, der nur einen Teil des Gegenstandes zeigt, aber gerade dadurch über die Denotation hinaus eine konnotative Bedeutung freisetzt,¹⁵ wie zum Beispiel der bunte schwingende Rock, der gleichermaßen sexuelle Herausforderung und Sehnsucht konnotiert oder der mit Hausrat beladene Pferdewagen, der zugleich „vom Leben unterwegs“ erzählt.

14 White, Haydn: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

15 Bordwell, David/Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*, 8. Aufl., Boston 2008.

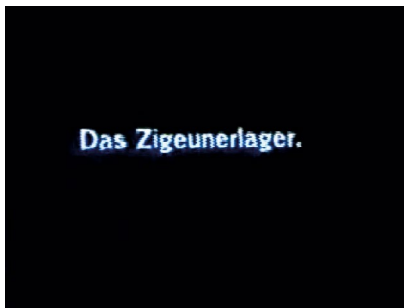
Trope der Ortlosigkeit im frühen Film

Das „Zigeunerlager“

Die Trope „Zigeunerlager“ ist fester Bestandteil der frühen Filme. Das „Zigeunerlager“ umfasst eine Reihe von Elementen, die durch Malerei und Literatur des 17., 18. und 19. Jahrhunderts visuell und narrativ schon eingeführt sind. Hierzu gehören die Feuerstelle, der Pferdewagen, Musik und Tanz sowie eine Vielzahl Kinder und Tiere unter freiem Himmel.¹⁶ Das „Zigeunerlager“ strukturiert die Erzählung. Oft unterstreicht ein Zwischentitel das spektakuläre Moment und erhöht die Aufmerksamkeit (Abb. 1a). Das Lager wird als Ort der Erotik, Ausschweifung, Kriminalität und Armut gezeigt. Das Lagerleben und das Lagerfeuer, an dem musiziert und getanzt wird, ist in den frühen Filmen visuelle Attraktion (Abb. 1b, 1c, 1d, 1e, 1f). Oft wendet sich der Kamerablick hierbei Einzelheiten zu und zeigt Tätigkeiten wie das Sammeln und Zubereiten von Nahrung, Tanzen oder Musizieren im Detail. Wie zum Beispiel in den frühen Filmen *Little Waifs* (James Williamson, GBR 1905), *Zigeunerblut* (Peter Urban Gad, GER 1911), *Das Mädchen ohne Vaterland* (Peter Urban Gad, GER 1912), *Zigeuner Raphael* (DNK 1914), *Aniula. The Gypsy Girl, The Love of the Gypsy Horde* (unbekannt, HUN 1919), *Die Tochter der Landstraße* (Peter Urban Gad, GER, 1915), *Amarant. Die Liebe einer Zigeunerin* (Martin Haras, GER 1916), *A Day with the Gypsies* (Cecil Hepworth, GBR 1919) oder *Mustalashurmaaja* (Valentin Vaala, FIN 1929).

16 Das frühe Kino hat ein großes Repertoire filmischer Funktionen und stereotyper Bilder für die Figur des „Roma-Musikers“ oder „Roma-Musik“. Als Eröffnung oder *establishing shot*, als schnelle Milieuschilderung, als Charaktereinführung, als Dekor oder als ethnischer Marker, „Roma-Musiker“ sind in frühen Filmen Außenseiter, Eindringlinge oder gefährliche „Fremde“; siehe hierzu Hadziavdic, Habiba: The Construct ‚Gypsy‘. The Representations of Sinti and Roma as Nomads and Entertainers: From Circus to the Early Silent Films, PhD-Dissertation, University of Illinois at Chicago 2007; Hadziavdic, Habiba/Hoffmann, Hilde: Moving Images of Exclusion. Persisting Tropes in the Filmic Representation of European Roma, in: *Identities* 24.6 (2018), S. 701–719, DOI: <https://doi.org/10.1080/1070289X.2017.1380269>.

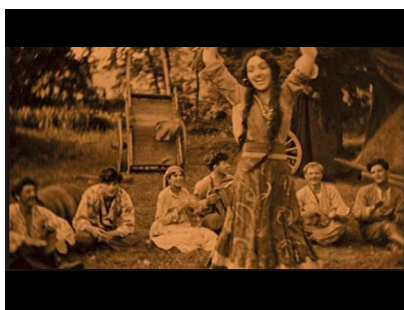
1a



1b



1c



1d



1e



1f



- Abb. 1a** *Zigeuneren* (DNK 1914).
Abb. 1b *Aniula* (HUN 1919).
Abb. 1c *Mustalaishurmaaja* (FIN 1929).
Abb. 1d *A Day with the Gypsies* (GBR 1919).
Abb. 1e *Das Mädchen ohne Vaterland* (GER 1912).
Abb. 1f *Zigeuneren Raphael* (DNK 1914).

Unterwegs

Das „Zigeunerlager“ hat in keinem dieser frühen Filme einen Namen oder eine geografische Bezeichnung, es wird als temporär und instabil gezeigt. Das improvisierte Leben im Freien impliziert immer schon den Aufbruch. Weder der Aufbau noch die Auflösung muss über die filmische Narration erklärt werden, die Instabilität ist vorausgesetztes Charakteristikum. Der Wechsel zwischen dem Lager als Handlungsort und der Auflösung des Lagers kommt dem filmischen Erzählen entgegen, es treibt die Narration voran und bietet erneut visuelle Attraktionen. Der Aufbruch leitet jeweils die Darstellung von Unterwegs-Sein ein (Abb. 2a, 2b, 2c).

2a



2b



2c



Abb. 2a *A Day with the Gypsies* (GBR 1919).

Abb. 2b *Aniula* (HUN 1919).

Abb. 2c *Zigeuneren Raphael* (DNK 1914).

Im Freien

Die frühen Filme zeigen ihre Protagonisten meist im Freien. Die Figuren leben in und mit der Natur und streifen durch Wald und Felder, die das „Zigeunerlager“ umgeben (Abb. 3a, 3b, 3c). Es gibt keine lokalisierbaren Städte oder Dörfer mit Namen. Der gezeigte Aufenthalt in der Natur ist in der Regel für die Narration nicht entscheidend. Die Nähe zur Natur wird zur mit dem „Zigeunerlager“ verbundenen Charakteristik. Das Verhältnis zur Natur wird mitunter als Einklang gezeigt, meist jedoch steht es in engem Zusammenhang mit Unberechenbarkeit oder Schrecken, so zum Beispiel, wenn einer der Lagerbewohner plötzlich aus dem Unterholz tritt wie in *Zigeuner Raphael*, in *Aniula*, in *Die Tochter der Landstraße* oder in *Amarant*, wenn Giftschlangen gesammelt werden wie in *Aniula*, oder wenn durch ein offen stehendes Fenster ein Kind von „den Zigeunern“ gestohlen und in den Wald verschleppt wird, wie in *Zigeuner Raphael*.

3a



3b



3c



Abb. 3a *Aniula* (HUN 1919).

Abb. 3b *A Day with the Gypsies* (GBR 1919).

Abb. 3c *Zigeuneren Raphael* (DNK 1914).

Nicht-Orte

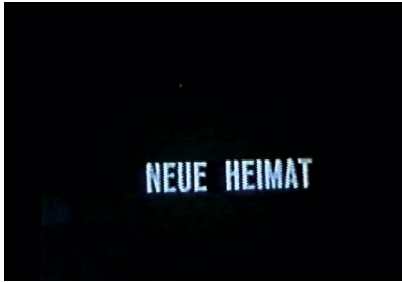
Das „Zigeunerlager“ geht mit dem In-der-Natur- und Unterwegs-Sein sowie mit dem Fehlen regulärer Orte bürgerlichen Lebens einher. In allen genannten Filmen fehlen die Innenräume, der bürgerliche Haushalt und der Raum des Privaten. Sind diese Räume in den frühen Filmen zu sehen, werden sie immer als der Dominanzgesellschaft zugehörig gezeigt. Die dargestellten „Zigeuner“ sind in diesen Räumen Eindringlinge. Sie sind Gefahr oder Attraktion, die plötzlich im Garten, im Salon oder auf der Straße auftauchen und wieder verschwinden. Gleichermäßen verhält es sich mit institutionellen Orten wie Schule, Gericht oder Militär. Auch diese Orte sind in den frühen Filmen immer Angehörigen der Dominanzgesellschaft vorbehalten.

Neben der Abwesenheit dieser materiellen Orte ist das „Zigeunerlager“ ebenfalls verbunden mit dem Fehlen „imaginärer“ Orte und Gemeinschaften.¹⁷ Abstrakte Orte wie Zuhause, Heimat, Vaterland oder Nation werden als ausschließlich der Dominanzgesellschaft zugehörig gezeigt, das „Zigeunerlager“ fungiert als Gegenüber. Beispielhaft werden in *Two Little Waifs* zwei Geschwister von „Zigeunern gestohlen“ und ins „Zigeunerlager“ verschleppt. Der Film entwickelt sich bis zur Rückkehr in „ihre neue Heimat“ und der überstürzten Auflösung des „Zigeunerlagers“ über Binäroptionen: Die Kollektivität im „Zigeunerlager“ steht dem großbürgerlichen Leben in einer Villa gegenüber; die ohne feste soziale Ordnung zusammenlebenden „Horde“ wird zum Gegensatz der liebevollen Kleinfamilie, und den ortlosen „Zigeunern“ steht das „Zuhause“ der sesshaften Dominanzgesellschaft gegenüber. Wie in vielen frühen Filmen, wird die ausgestellte Armut des „Lagerlebens“ gegen die (groß-)bürgerliche Umgebung abgesetzt, Zwischentitel dienen oft der Verdeutlichung der dargestellten Gegensätze (Abb. 4a, 4b).

Auch in *Das Mädchen ohne Vaterland* wird über das „Zigeunermädchen“ Zidra der Wert abstrakter Orte wie Heimat, Vaterland und Nation identifiziert. Aus finanziellem Interesse stiehlt Zidra geheime Militärdokumente. Bestürzt von ihrem Verrat, erklärt ihr Geliebter, ein Offizier, Zidra die Bedeutung von „Vaterland“. Ihr Unverständnis: „Habe ich Böses getan? Vaterland? ...Was ist Vaterland?“ verweist auf Zidras völlige Unkenntnis dieser, der Dominanzgesellschaft zugeordneten Konzepte. Durch die Montage der Bilder von Zidra mit Aufnahmen des „Zigeunerlager im Aufbruch“ werden sie und ihre Unkenntnis zum Pars pro toto aller „Zigeuner“ und zum Gegenüber des Offiziers. Der Offizier hingegen, als Pars pro toto der Dominanzgesellschaft und Angehöriger des Militärs, übernimmt Verantwortung

17 Vgl. Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York 2006 [1983].

4a



4b



5a



5b



Abb. 4a Two Little Waifs (GBR 1905): Zwischentitel.

Abb. 4b Die bürgerliche Kleinfamilie als „Neue Heimat“, nur der Dominanzgesellschaft vorbehalten.

Abb. 5a *Das Mädchen ohne Vaterland* (GER 1912): Zwischentitel.

Abb. 5b „Das Volk ohne Vaterland auf der Flucht“.

für seine Nation und bezahlt Zidras Verrat mit seinem Leben.¹⁸ Auch hier unterstreichen und bestätigen Zwischentitel „Zigeuner“ als „ohne Vaterland“, immer „auf der Flucht“ und leiten die Bilder des Unterwegs-Seins ein (Abb. 5a, 5b).

Das „Zigeunerlager“ ist im frühen Filmen mit über das Bild hinausreichenden Wissensbeständen verbunden und hat mit ihm an Selbstständigkeit gewonnen. Die Trope „Zigeunerlager“ entsteht in Verbindung mit der dargestellten Nähe zur Natur, dem unstillen Unterwegs-Sein und der Armut. Die aufgerufenen Bedeutungen markieren jeweils das Gegenteil der Selbstbeschreibungen der Dominanzgesellschaft. Die Nähe zur Natur wird als Gegenüber der Zugehörigkeit zur Kultur gesetzt, das Unterwegs-Sein wird zum

18 Im etwas später produzierten Heimatfilm *Wenn die Abendglocken läuten* (GER 1930) erhält ein weiterer abstrakter Ort, hier eine völkische Vorstellung von Heimat, erst durch das „Zigeunermädchen“ Saffy Kontur. Der Protagonist Hans muss die verführerische Saffy verlassen, um mit dem Ausruf „Ah, Annerl – Heimat“ zu seiner „deutschen Frau“ zurückzukehren und damit narrativ und visuell am Ende des Films wieder Teil der Dorf- und ‚Volks-gemeinschaft‘ zu werden.

Gegenteil von Stabilität und Sesshaftigkeit, so wie die Armut als erschreckendes Gegenüber von (auch ökonomischer) Sicherheit gezeigt wird.

Die von Claudia Breger (1998) für die deutschsprachige Literatur um 1800 dargestellte Identifikation von „Zigeunern“ als „ortlose Fremde“¹⁹ bestätigen und erweitern die frühen Filme. Es sind die Abwesenheit realer Orte, gleichermaßen wie der Mangel abstrakter Orte und Konzepte wie Heimat oder Nation, die im frühen Film mit der Trope „Zigeunerlager“ miterzählt werden. Das „Zigeunerlager“ ist immer auch die aufgeführte Ortlosigkeit der hiermit Beschriebenen. Diese Ortlosigkeit ist mit dem frühen Filmen zugleich zum Raum von Alterität geworden. Die Trope „Zigeunerlager“ ist ein Charakteristikum sowie die Annahme von unhintergebar Differenz, sie ist bildhafte Bezeichnung der Spannung zwischen der Binäropposition von ‚Eigenem‘ und als ‚fremd‘ Markiertem.

Die Trope der Ortlosigkeit im aktuellen Film

Das „Lager“

Ein Jahrhundert später ist die Trope „Zigeunerlager“ in aktuellen Filmen weiterhin bestimmend.²⁰ Das ländliche „Roma-Dorf“, die „Roma-Siedlung“ im Nirgendwo oder das Ghetto am Stadtrand hat in den aktuellen Filmen die gleichen Attribute und Funktionen wie das „Zigeunerlager“ im frühen Film (Abb. 6a, 6b, 6c, 6d, 6e, 6f). Wie in den frühen Filmen ist die Trope „Zigeunerlager“ Charakteristikum und Bestimmung von Differenz. Sie bietet weiterhin eine schnelle Orientierung und dient der Schaulust. Das „Zigeunerlager“ des frühen Films (re)produzierte und erneuerte eingeführte Zuschreibungen und Stereotype und verdichtete die Vorstellungen vom „Zigeuner“. Auch in aktuellen Dokumentar- und Spielfilmen werden „Roma“ über die Trope des

19 Breger, Claudia: Die Ortlosigkeit des Fremden. „Zigeunerinnen“ und „Zigeuner“ in der deutschsprachigen Literatur um 1800, Köln 1998.

20 Der Begriff des „Zigeunerlagers“ hat seit dem frühen Film eine zusätzliche historische Bedeutung erhalten. Bereits ab 1935 waren in vielen deutschen Städten Zwangslager für Sint_ezza und Rom_nja eingerichtet worden, die von der Dominanzgesellschaft „Zigeunerlager“ genannt wurden. Die Lager waren zumeist umzäunt, unzureichend ausgestattet und wurden von Angehörigen der Polizei, SA oder SS bewacht. Auf der Grundlage von Heinrich Himmlers Erlass zur „Bekämpfung der Zigeunerplage“ vom 8. Dezember 1938 sowie dem Verbot des Wohn- und Arbeitsplatzwechsels für Sinti und Roma durch das Reichssicherheitshauptamt entstanden nach Kriegsbeginn zunehmend „Zigeunergemeinschaftslager“ oder „Anhaltelager“. In diesen Lagern verblieben die Inhaftierten bis zur 1940 beginnenden Deportation in das besetzte Polen. In das „Zigeunerlager“ im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau deportierten die Nationalsozialisten etwa 22.600 Sinti und Roma aus Deutschland und anderen europäischen Ländern.

„Lagers“ charakterisiert und homogenisiert. So zum Beispiel in den aktuellen Filmen *Zigeuner* (Stanislaw Mucha, GER/SVK 2007), *Khamsa* (Karim Dridri, FRA 2008), *Cigán* (Zigeuner; Martin Šulík, CZE/SVK 2011), *The Gypsy Vote* (Jaroslav Vojtek, CZE/SVK 2012), *Just the Wind* (Bence Fliegau, HUN/FRA/GER 2012), *An Episode in the Life of an Iron Picker* (Danis Tanović, BIH/FRA/SVN/ITA 2013), *Geronimo* (Tony Gatlif, FRA 2014), *The Forest Is Like the Mountain* (Christiane Schmidt/Didier Guillaín, ROU/GER 2014), *Nellys Abenteuer* (Dominik Wessely, GER 2016) und *À bras ouverts* (Philippe de Chauveron, FRA 2017).



- Abb. 6a** *Cigán* (CZE/SVK 2011).
- Abb. 6b** *Khamsa* (FRA 2008).
- Abb. 6c** *Nellys Abenteuer* (GER 2016).
- Abb. 6d** *The Gypsy Vote* (CZE/SVK 2012).
- Abb. 6e** *À bras ouverts* (FRA 2017).
- Abb. 6f** *Zigeuner* (GER 2007).

Unterwegs

Viele aktuelle Dokumentarfilme widmen sich abgelegenen Orten, die Bilder ähneln sich und erinnern an die frühen Filme: zeit- und ortlose „Roma-Siedlungen“ mit unbefestigten Straßen, umherstreunende Tiere, Gruppen winkender Kinder sowie Musik und Tanz unter freiem Himmel, meist ohne Verbindung zur filmischen Narration. Das Unterwegs-Sein ist oft Teil der filmischen Struktur: So zum Beispiel in den Dokumentarfilmen *Zigeuner*, der uns mit auf eine klischeebeladene Reise durch die slowakische Landschaft, von Armutssiedlung zu Armutssiedlung, nimmt, oder *The Gypsy Vote*, der den Aktivistin Vlado Sendrey auf seiner Wahlkampftour über die „Roma-Dörfer“ begleitet. Im Vorbeifahren schauen „wir“ auf die Verhältnisse, die Kamera nimmt „unsere“ Perspektive auf die „Anderen“ ein.

In der Mehrzahl der Dokumentar- sowie Spielfilme wird die Bewegung der Protagonisten durch die Landschaft zum zentralen Element. Ihr sind große Anteile des Films gewidmet, sei es im Auto (Abb. 7a), auf dem Motorrad (Abb. 7b), rund um Dorf oder Siedlung zu Fuß (Abb. 7c), im Bus, auf dem Pferd unterwegs in der Natur oder auf dem Weg zu den weit entfernten Orten der Dominanzgesellschaft wie in den Dokumentarfilmen *Zigeuner*, *The Forest Is Like the Mountain, An Episode...*, und in den Spielfilmen *Cigán*, *Just the Wind*, *Geronimo*, *Khamsa* und *Nellys Abenteuer*.

7a



7b



7c



Abb. 7a *Geronimo* (FRA 2014).

Abb. 7b *Khamsa* (FRA 2008).

Abb. 7c *The Gypsy Vote* (CZE/SVK 2012).

Im Freien

Auch der Wechsel der Jahreszeiten strukturiert einige Filme (zum Beispiel in *The Forest Is Like the Mountain, An Episode..., Cigán*).²¹ Oft sind die Protagonist_innen explizit der Witterung ausgesetzt, der Hitze wie in *Just the Wind* (Abb. 8b) oder der Kälte wie in *An Episode...* (Abb. 8a) und *Cigán*. Genauso abgelegen und verlassen wie die ländlichen Schauplätze sind die urbanen Settings: Verlassene Fabriken, Schrottplätze und verwahrloste Wohnsilos mit brennenden Ölfässern werden Bühne für das Unterwegs-Sein, für Musik und Tanz wie in *Khamsa* und *Geronimo*. Das Im-Freien-Sein ist wichtiger Teil der Differenzproduktion, es visualisiert oft die Gegenüberstellung von zwei als unvereinbar gezeigten Lebensentwürfen und ermöglicht den Blick auf das „Fremde“ (Abb. 8a, 8b, 8c). Bei der Komödie *À bras ouverts* findet diese Gegenüberstellung auf engstem Raum statt: Die „Roma“ campieren im Garten einer wohlhabenden französischen Familie, mit der „wir“ durch ihr Wohnzimmerfenster auf das nicht norm-gerechte Verhalten unter freiem Himmel blicken. Im Familienfilm *Nellys Abenteuer* muss die deutsche Protagonistin Nelly erst lernen mit den unbefestigten Straßen, dem Leben im Freien im „Roma-Dorf“ und der Fortbewegung auf dem Pferd umzugehen. Selbst engagierte, sorgfältige Filme verzichten nicht ganz auf diese Darstellungskonvention: Der biographisch angelegte Spielfilm *Django* (Etiënne Comar, FRA 2017) beginnt an einer Feuerstelle mit folkloristischer Musik in einem nicht näher lokalisierten Wald, während der Großteil des Films ansonsten in Paris spielt. Und auch der progressive aktivistische Dokumentarfilm *Container 158* (Stefano Liberti/Enrico Parenti, I 2013) meint auf schwingende Röcke und Tanz unter freiem Himmel nicht verzichten zu können.²²

- 21 Die Bilder extremer Armut, harter vorindustrieller Arbeit und Hilflosigkeit angesichts Entwicklungen der Gegenwart bedienen Erzählungen des „edlen Wilden“, der in Harmonie mit der Natur lebt. Die Tableaus in den empathischen Filmen *The Forest Is Like the Mountain* oder *An Episode...* erinnern an ikonisch gewordene Gemälde des harten bäuerlichen Lebens im 19. Jahrhundert. Die Ernte sieht aus wie in Jean-François-Millet's Malerei, z. B. *Die Ährenleserinnen* (1857), das Sammeln von Feuerholz erinnert an Camille Pissaros *Der Holzfäller* (1878). Zur Geschichte dieser schwärmerischen Stereotypisierungen siehe Ellingson, Ter: *The Myth of the Noble Savage*, Berkeley 2001.
- 22 100 Jahre später bleibt diese Trope als ethnischer Marker bestehen. Viele aktuelle Filme setzen „Roma-Musik“ weiterhin zur folkloristischen Ausschmückung, zur Charakter- oder Storyentwicklung oder auch zur ethnischen Einordnung ein: in Form eines bunten Intros mit volkstümlicher Musik, Tanzenden unter freiem Himmel und streunenden Tieren. Mit „Roma-Musik“ geht im Bild meist das dekorative Heraufbeschwören von „Lagerleben“ einher. Die im frühen Film angelegte Charaktereinführung über „Roma-Musik“ ist zudem weiterhin festes Element stigmatisierender Medienberichterstattung über Roma.

8a



8b



8c



Abb. 8a *An Episode...* (BIH/FRA/SVN/ITA 2013).

Abb. 8b *Just the Wind* (HUN/GER 2012).

Abb. 8c *Nellys Abenteuer* (GER 2016).

Nicht-Orte

Wie im frühen Kino werden „Roma“ auch in vielen aktuellen Filmen über Nicht-Orte charakterisiert. Noch immer bedeutet das „Lager“/„das Roma-Dorf“, die „Roma-Siedlung“/das „Ghetto“ gleichzeitig immer auch die Abwesenheit realer und abstrakter Orte, die der Dominanzgesellschaft selbstverständlich sind. In allen genannten Filmen fehlen die realen Räume bürgerlichen Lebens, der familiäre Haushalt und Raum des Privaten oder der Arbeitsplatz. Gleichermäßen fehlen auch abstrakte Orte, wie ein Zuhause, Heimat oder die Zugehörigkeit zu einer nationalen Gesellschaft. Die entworfenen Gegenbilder fungieren als Vergewisserung der eigenen kulturellen und nationalen Identität der Dominanzgesellschaft.

Viele fiktionale Filme übernehmen ästhetische Schemata des Dokumentarischen. Sie arbeiten mit Originalschauplätzen, beziehen sich auf historische Ereignisse und arbeiten mit Romani sprechenden Laiendarstellern, wie in *Cigán*, aufgenommen in einer echten „Roma-Siedlung“, in *Just the Wind*, einem Film über eine reale Mordserie in Ungarn, der acht Rom_nja zum Opfer fielen und in *Episode im Leben eines Schrottsammlers*, dessen Protagonist_innen ihre eigene Lebensgeschichte darstellen. So wird Authentizität produziert und gesellschaftlich bedingte Vorstellungen naturalisiert.²³ Zudem verschafft die Übernahme tradierter stereotyper Darstellungsweisen den dargestellten Aspekten Plausibilität (zum Beispiel arrangierte Kinderchen in *Nellys Abenteuer* und *Cigán* oder die Vorliebe für Maulwurfbraten in *À bras ouverts*). Der „vermeintlich authentische Drehort verstärkt das grundsätzlich große realistische Potential filmischer Darstellungen zusätzlich und

²³ *Just the Wind* und *An Episode...* vermeiden erfolgreich die Reproduktion stigmatisierender Stereotype, auch wenn sie die hier genannten Darstellungskonventionen bedienen.

9a



9b



9c



9d



Abb. 9a und 9b *Cigán* (CZE/SVK 2011): (links) Orte ohne Handyempfang; (rechts) endlos entfernt: zu Fuß auf der Straße.

Abb. 9c und 9d *An Episode in the Life of an Iron Picker* (BA/F/SLO/I 2013) – ethnographische Bilder: (links) Feuerholz schlagen und (rechts) Metallschrott zerlegen.

ermöglicht den Rezipienten, die Filmhandlung umso enger an ihre ohnehin bestehenden Vorstellungen über Roma zu binden²⁴.

Zu dieser Authentizität der Darstellung und der auch im Spielfilm häufig zu beobachtenden „Aufforderung zur dokumentarisierenden Lektüre“²⁵ kommt eine spezifische Blickanordnung, die sich im Besonderen an den Bildern vorindustrieller Arbeit und dem Leben in Armut darstellen lässt. Die Beobachtung des schweren Alltags – Wasser holen, Teig kneten, Feuerholz schlagen (Abb. 9c), Feldarbeit oder das langsame Zerlegen eines Autowracks mit Axt und bloßen Händen (Abb. 9d) –, wird in vielen Filmen zur ethnographischen Studie wie in *The Forest Is Like the Mountain*, *An Episode...*, *Cigán*. Dieser Blick stellt eine Grundkonstellation der Ethnographie dar, die aus einer privilegierten Position auf „Andere“ schaut und diese im Prozess des *othering* erst zum Objekt und „Fremden“ macht.

Die aktualisierte Trope „Zigeunerlager“ befördert die Erzählung in Binäropositionen. Die homogenisierte eigene Kultur steht der homogenisierten „fremden“ Kultur der „Roma“ unvereinbar gegenüber. Diese Differenzkonstruktion

24 Brunßen, Pavel: Gutachten zum Kinder- und Jugendfilm „Nellys Abenteuer“, im Auftrag des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma, 15.9.2017, S. 1–12, hier S. 14, abrufbar unter: <http://zentralrat.sintiundroma.de/gutachten-zum-kinder-und-jugendfilm-nellys-abenteuer/>. [29.6.2020].

25 Odin, Roger: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 11.2 (2002), S. 42–57.

erfordert die andauernde (Wieder-)Herstellung von Distanz. Die Distanz auf realer Ebene zeigt sich in der Weite der Natur rings um die „Roma-Siedlungen“ ohne Handyempfang (Abb. 9a, 9b), den Bushaltestellen im Nichts, den endlosen Wegen zu den Orten der Dominanzgesellschaft (Abb. 9b). Die imaginierte zeitliche Distanz manifestiert sich in den ethnographischen Bildern vorindustrieller Arbeit und den exzessiv produzierten Armutsbildern (Abb. 9a, 9c, 9d) wie zum Beispiel in *Zigeuner* (Stanislaw Mucha, GER/SVK 2007), *Khamsa* (Karim Dridri, FRA 2008), *Cigán* (Zigeuner; Martin Šulík, CZE/SVK 2011), *The Gypsy Vote* (Jaroslav Vojtek, CZE/SVK 2012), *Just the Wind* (Bence Fliegau, HUN/FRA/GER 2012), *An Episode in the Life of an Iron Picker* (Danis Tanović, BIH/FRA/SVN/ITA 2013), *Geronimo* (Tony Gatlif, FRA 2014), *The Forest Is Like the Mountain* (Christiane Schmidt/Didier Guillaín, ROU/GER 2014), *Nellys Abenteuer* (Dominik Wessely, GER 2016) und *À bras ouverts* (Philippe de Chauveron, FRA 2017).

Das filmisch dargestellte geographische und zeitliche Abgehängt-Sein wird zur visuellen Performanz von Alterität (Abb. 9a, 9b, 9c, 9d).

Schluss

Die dominante Trope „Zigeunerlager“ der frühen Filme ist über 100 Jahre hinweg auch im Gros der aktuellen Filme auffindbar. Auch in den sich selbst als politisch verstehenden Filmen finden sich vielfältige Referenzen an das frühe Kino und dessen konventionalisierte Bilder. Die dargestellten Figuren werden weiterhin durch ihre Ortlosigkeit, bzw. die ihnen zugeordneten Orte charakterisiert. Der ethnographische Blick auf vorindustrielle Arbeits- und Lebensbedingungen hat zu spektakulären Armutsbildern geführt, die ohne historische oder politische Kontextualisierung positionlos und frei verfügbar für sehr unterschiedliche Zwecke werden. Diese in einer hierarchischen Tradition stehenden Bildtypen produzieren neben Empathie immer auch Distanz zwischen der Dominanzgesellschaft und den „Roma“.

Durch diese Trope der Ortlosigkeit wird das Reservoir meist stigmatisierenden historischen Wissens aufgerufen und aktualisiert. Viele aktuelle Filme perpetuieren damit – oft ungewollt – die symbolische Exklusion. Viele der engagierten Filme werden nicht als progressiv lesbar, da sie nicht ausreichend Distanz zu antiziganistischer Semantik haben, sie werden hierdurch ihrem eigenen Anspruch nicht gerecht. Auch werden die Filme durch die Bedeutungsproduktion eines stigmatisierenden öffentlichen Diskurses und durch die politische Realität überschattet.

Gleichzeitig gibt es aktuell auch erfolgreiche Verabschiedungen vom Status quo. Filme, die Formen fernab eingeführter Tropen gefunden haben und Perspektiven verschieben oder die Rolle der Dominanzgesellschaft in

den Blick nehmen. Filme, die einer gesellschaftlich bedingten Situation nicht durch Essentialisierungen das Politische entziehen.²⁶

Indem wir diese zentrale Trope aufzeigen, ihre Formen analysieren und ihre Effekte darstellen, wollen wir Räume für andere Vor- und Darstellungen von Rom_nja öffnen und Vorschläge machen, wie die filmische Fortschreibung antiziganistischer Muster vermieden und diese vielleicht sogar durch Film in Frage gestellt werden kann. Denn auch im 21. Jahrhundert werden Romn_ja als Fremde imaginiert und instrumentalisiert, um nationale und europäische Entwicklungen zu kanalisieren.²⁷

Wenn Film der antiziganistischen europäischen Realität etwas entgegenzusetzen will, dann müssen die ästhetischen Formen tiefgreifend überdacht werden. Filmemacher_innen müssen Bilder und Töne nach ihren Beziehungen zu historischen Vorbildern und den umgebenden Tönen und Bildern der Massenmedien befragen. Wir brauchen eine Anordnung von Bildern, Tönen und Stimmen, die bestehende Wissensanordnungen verunsichert und eine andere Art des Sehens, Zuhörens und Denkens überhaupt erst möglich werden lässt. Die Sensibilisierung für stigmatisierende Wissensbestände und Motive, die entscheidend für den anhaltenden Antiziganismus und den symbolischen Ausschluss sind, ist eine Aufgabe für Bildung auf unterschiedlichen Ebenen. Die Verfolgungsgeschichte sowie die Bürgerrechtsbewegung von Rom_nja muss Teil von Schulbildung und der öffentlichen Debatte werden. An den Filmhochschulen genauso wie in der Ausbildung von Journalist_innen müssen Routinen in der Berichterstattung sowie in der Wort- und Bildwahl in Frage gestellt werden. Und wir benötigen eine Filmförderung, die Projekte genau anschaut, eine Beteiligung der Minderheit an allen Bereichen der Medienproduktion fördert und Anderem eine Chance gibt.

26 Neben vielen sorgfältigen, engagierten und auch empathischen Filmen wollen wir hier einige Filme nennen, die Formen fernab eingeführter Darstellungskonventionen gefunden haben, und von Rom_nja, nicht von „Roma“ erzählen, so z. B. die aktuellen Dokumentarfilme *Dui Rroma* (Iovanca Gaspar, AUT 2013), *Revision* (Philip Scheffner, GER 2012), *And-Ek Ghes* (Philip Scheffner / Colorado Velcu, GER 2016) oder die Spielfilme *Aferim!* (Radu Jude, ROU 2015) und *Django* (Étienne Comar, FRA 2017).

27 Auf politische Zäsuren in der Europäischen Union folgen immer noch die Intensivierung stigmatisierender und kriminalisierender Diskurse, die oft direkte rechtliche und polizeiliche Konsequenzen für Rom_nja haben.

Filme

- À bras ouverts** (Philippe de Chauveron
FRA 2017)
- A Day with the Gypsies** (Cecil Hepworth,
GBR 1919)
- Aferim!** (Radu Jude, ROU 2015)
- Amarant. Die Liebe einer Zigeunerin** (Martin
Haras, GER 1916)
- An Episode in the Life of an Iron Picker**
(Danis Tanović, BIH/FRA/SVN/ITA
2013)
- And-Ek Ghes** (Philip Scheffner / Colorado
Velcu, GER 2016)
- Aniula. Die Liebe vom Zigeuner-Stamm**
(Aniula. *The Gypsy Girl, The Love of
the Gypsy Horde*; unbekannt, HUN
1919)
- Campement des Bohémiens** (Georges
Méliès, FRA 1896)
- Cigán** (*Zigeuner*; Martin Šulík, CZE/SVK
2011)
- Container 158** (Stefano Liberti / Enrico
Parenti, ITA 2013)
- Das Mädchen ohne Vaterland** (*Zidra. A
Romany Spy*; Peter Urban Gad, GER
1912)
- Die Tochter der Landstraße** (Peter Urban
Gad, GER 1915)
- Django** (Étienne Comar, FRA 2017)
- Dui Roma** (Iovanca Gaspar, AUT 2013)
- Geronimo** (Tony Gatlif, FRA 2014)
- Just the Wind** (Bence Fliegau,
HUN/FRA/GER 2012)
- Khamsa** (Karim Dridri, FRA 2008)
- Mustalaishurmaaja** (Valentin Vaala, FIN
1929)
- Nellys Abenteuer** (Dominik Wessely, GER
2016)
- Revision** (Philip Scheffner, GER 2012)
- The Forest Is Like the Mountain** (Christiane
Schmidt / Didier Guillain, ROU/GER
2014)
- The Gypsy Vote** (Jaroslav Vojtek, CZE/
SVK 2012)
- Wenn die Abendglocken läuten** (Hanns
Beck Gaden, GER 1930)
- Wildfeuer. Zigeuner Raphael** (*Zigeuneren
Raphael, Mest tsyngánki*; unbekannt,
DNK 1914)
- Zigeuner** (Stanislaw Mucha, GER/SVK
2007)
- Zigeunerblut** (Peter Urban Gad, GER
1911)
- Zwei kleine Wesen** (*Two Little Waifs*, James
Williamson, GBR 1905)