

Julia Roth

»Ein Volk von roten Unterröcken«

Doing Gypsie, Doing Gender in Spielfilmen und der Krimiserie *Tatort* seit 1989

Von Julia Roth

»When asked to picture in their minds the Gypsies, many people, especially those with no or little contact with real Romany people, conjure up images of flamenco dancers, colorful wagons, dark-eyed fortune-tellers, horse traders, tinkers, a panoply of picturesque figures that invoke stereotypes of the Romantic era.«

(Lou Charnon-Deutsch: *The Spanish Gypsy. History of a European Obsession*; 2004)

Die Unterdrückung und Vernichtung von als »Zigeuner« stigmatisierten Sinti und Roma¹ ist ein noch wenig beachtetes Thema in der Holocaust-Forschung. Im Rahmen der diesem Buch zugrunde liegenden Filmreihe thematisierte der Dokumentarfilm *DAS FALSCHES WORT – WIEDERGUTMACHUNG AN ZIGEUNERN (SINTI) IN DEUTSCHLAND?* (1987) diese nationalsozialistischen Verbrechen. Regisseurin Katrin Seybold ist eine der wenigen Filmemacherinnen, die sich mit dem Thema der Verfolgung und Ermordung von Sinti und Roma im Nationalsozialismus auseinandergesetzt haben. Seybolds Recherchen beruhen auf Interviews mit Augenzeugen und jahrelanger beschwerlicher Archivarbeit. Neben den Forderungen von Sinti- und Roma-Verbänden sind es nicht zuletzt solche Dokumentationen, die es durch das Nennen konkreter Fakten und Zahlen einigen Opfern ermöglichen, öffentliche Aufmerksamkeit für dieses Thema zu erzeugen und Entschädigungszahlungen einzufordern. Seybolds Dokumentarfilme belegen, wie Sinti und Roma im Nationalsozialismus zunächst ghettoisiert und ausgegrenzt, später

in Konzentrationslager deportiert, zu Zwangsarbeit gezwungen und ermordet wurden. Sie sind Zeugnisse rassistischer biopolitischer Praktiken wie medizinischer und eugenischer Versuche an Roma-Kindern und der Zwangssterilisation von Romnija. Seybolds Filme werden inzwischen im Holocaust Memorial in Washington und in der Gedenkstätte Jad Vashem in Jerusalem gezeigt.

Die Nationalsozialisten stützten sich auf ein breites, historisch gewachsenes Repertoire diffamierender »Zigeuner«-Bilder, um ihre Verfolgungs- und Vernichtungspraktiken zu rechtfertigen. Insbesondere das Medium (Spiel-)Film bietet aufschlussreiche Einblicke in kulturelle Imaginationen, Darstellungsweisen, kollektive Bilder und Ängste, die auf tradierten »Zigeuner«-Mythen fußen. Dieser Artikel beginnt mit einem kurzen Querschnitt durch die Geschichte okzidentaler kollektiver Repräsentationen von Sinti und Roma. Anschließend werde ich eine Auswahl von seit 1989 erschienenen populären Spielfilmen der Regisseure Emir Kusturica und Tony Gatlif diskutieren. Danach werfe ich einen Blick auf drei Folgen der erfolgreichen sozialkritischen Krimiserie *Tatort* (D 1970ff.), die Sinti- und Roma-Diskurse thematisieren.²

Sinti und Roma in Europa: Eine Geschichte der Ausgrenzung

Kulturgeschichtlich lassen sich Mythen und Stereotypen über Roma bereits in der Bibel finden.³ Nach einer Zeit der staatlichen Duldung im Mit-

»Ein Volk von roten Unterröcken«

telalter wurden Sinti und Roma durch Reichstagsabschiede 1496 und 1498 als ›Fahrende‹ für ›vogelfrei‹ erklärt und geächtet.

Mit der Etablierung des modernen Staates fungierten mobile Roma-Gemeinschaften im Widerspruch zum Konzept der Nation und zum Konzept der Staatsangehörigkeit als spezifisch *interne* Andere. Die mit Roma in Verbindung gebrachte Lebensweise stand im Gegensatz zu den an den Nationalstaat geknüpften Tugenden von Sesshaftigkeit, Verlässlichkeit und Beständigkeit.

Mit dem erstarkenden wissenschaftlichen Rassismus im Zuge der europäischen Moderne und der damit verbundenen Klassifizierung von Menschen entstand die akademische Disziplin der Tsiganologie (Zigeunerwissenschaft). Im 19. Jahrhundert erlebte diese Disziplin einen Aufschwung mit der polizeilichen Erfassung ›Fahrender‹ oder ›Umherziehender‹.⁴ Sie dienten vor allem als Negativfolie zur Konstruktion der Ordnung und ›Zivilisiertheit‹ der Mehrheitsgesellschaft.⁵ Gleichzeitig repräsentierten Sinti und Roma einen idealisierten Sehnsuchtsort vom ›lustigen Zigeunerleben‹ als frei, wild und keinen Gesetzen (Steuern) unterworfen. Häufig wurden die als ›Zigeuner‹ Bezeichneten entmenschlicht dargestellt, nicht selten schrieb man ihnen tierische Attribute zu. Diese Abwertung wird nicht zuletzt über die Geschlechterverhältnisse hergestellt.⁶ Die Religionswissenschaftlerin Rafaela Eulberg verweist hinsichtlich okzidentaler – also implizit als überlegen gedachter ›abendländischer‹ – Konstruktionen von Ziganismus und Geschlecht entsprechend zum einen auf die »Parallelen in der Konstruktion einer weiblichen Identität und einer spezifischen ›Zigeuneridentität‹« und zum anderen darauf, wie okzidentale Diskurse eine spezifisch weibliche »Zigeuneridentität« herstellen. Spätestens im Rahmen der deutschen Romantik verfestigten sich die vergeschlechtlichten antiziganistischen Stereotype.

Männliche Roma gelten als nutzlos, faul, trunksüchtig, kriminell und kindlich. ›Zigeunerinnen‹ verkörpern als Femmes fatales zügellose Exotik und Erotik. Sie werden entweder als ›unweiblich‹ – exemplarisch hierfür steht die rauchende und Hosen tragende ›Zigeunerin‹ – oder sexuell be-

drohlich (die ›Zigeunerin im weiten Rock‹ oder die Tänzerin) dargestellt.

Im deutschen Kaiserreich und während der Zeit der Weimarer Republik blieben Sinti und Roma strukturell diskriminiert. Im Nationalsozialismus galten sie nach den Rassengesetzen als ›rassisch‹ minderwertig. Nach 1945 konnten nationalsozialistische Rassenforscher wie Robert Ritter und Eva Justin, die aktiv am Genozid an Sinti und Roma beteiligt waren, weiter praktizieren.⁷ Die Medizinalbeamten Hermann Arnold⁸ und Hans-Joachim Döring berieten als ›Zigeunerexperten‹ Politiker. Sie stuften die nationalsozialistische Verfolgung von Sinti und Roma als kriminalpräventive Maßnahme ein. Erst 1979 wurden die Akten der Rassenhygienischen Forschungsstelle auf eine Initiative der Gesellschaft für bedrohte Völker geprüft.⁹ Im gleichen Jahr fand auf Druck von Sinti- und Roma-Organisationen und mit Unterstützung der Gesellschaft für bedrohte Völker im ehemaligen KZ Bergen-Belsen die erste offizielle Gedenkveranstaltung statt. Roma traten erstmals als Opfer der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Vernichtungspraxis ins öffentliche Bewusstsein.¹⁰ Rechtlich und kulturell bleiben Sinti und Roma – trotz einiger Teilerfolge bei ihrer Anerkennung als NS-Opfer und geringfügiger Entschädigungszahlungen – weiterhin diskriminiert, diffamiert und strukturell ausgegrenzt. Mit dem Wegfall der Grenzen zum ehemaligen Ostblock 1989 scheinen sich diese Tendenzen zu verstärken. Dies zeigt sich etwa in einer wachsenden Zahl an Pogromen gegen Roma und anhand kontroverser Debatten um den Umgang der deutschen Mehrheitsgesellschaft mit osteuropäischen Roma wie beispielsweise zuletzt 2010 in Berlin und 2011 in Düsseldorf.¹¹

Welche kulturellen Bilder von Roma prägen heute das kollektive deutsche Imaginäre? In welcher Traditionslinie lassen sie sich vor dem historischen Hintergrund tradierter rassistischer Zuschreibungen und der Vernichtung im Nationalsozialismus einordnen? Mit Beginn der Umbrüche in Osteuropa entstand ein verstärktes Interesse an ›den‹ osteuropäischen Sinti und Roma und an ›Gypsy-Musik‹, wofür die Filme des serbischen Regisseurs Emir Kusturica wegweisend waren.

Julia Roth

Huren und Heilerinnen im Balkan-Beat: Emir Kusturicas postsozialistische Burlesken

Zeitgleich mit dem politischen Aufbruch in den osteuropäischen Ländern erlangte der jugoslawische Film DOM ZA VEŠANJE unter dem internationalen Titel TIME OF THE GYPSIES (Die Zeit der Zigeuner; 1988) große Erfolge bei einem westeuropäischen Publikum. Regisseur Kusturica wurde unter anderem beim Filmfestival von Cannes 1989 prämiert. Insbesondere auch der von Goran Bregović komponierte Soundtrack war sehr erfolgreich. Musik spielt im Film eine zentrale Rolle und wird meist live inszeniert. Gleichzeitig fungiert sie als kultureller ›Marker‹ der Roma.

Der Film erzählt die Coming-of-Age-Geschichte des Roma-Teenagers Perhan (Davor Dujmović). Perhan will die schöne Azra (Sinolicka Trpkova) heiraten, doch deren Mutter fordert Geld und lehnt Perhan ab, weil er ein ›Soldatenbastard‹ sei. Perhans Großmutter Chaditza (Ljubica Adžović) ist Heilerin. Sie rettet dem kleinem Sohn des Bettlerfürsten und Frauenhändlers Ahmed (Bora Todorović) das Leben. Daraufhin verspricht Ahmed, Perhans gehbehinderte Schwester Danira (Elvira Sali) ins Krankenhaus in Lubljana zu bringen. Perhan reist mit, weil er Geld verdienen will, um seine Geliebte

Azra zu heiraten. Er gerät mit Ahmeds Bettlerbande unfreiwillig ins kriminelle Milieu in Italien.

Als Perhan ins Dorf zurückkehrt, ist Azra schwanger. Verblendet von den Lügen und Betrügereien, die er in Italien erlebt hat, glaubt Perhan nicht, dass das Kind von ihm ist. Trotzdem heiratet er Azra – was deren Mutter ihm zuvor verweigert hatte. Er nimmt sie mit nach Italien unter der Prämisse, dass sie das Kind weggibt. Auf dem Weg dorthin stirbt Azra bei der Geburt ihres Kindes. Perhan übergibt das Kind Ahmed. Vier Jahre später führt Danira Perhan schließlich wieder mit seinem Sohn zusammen, der ihm verblüffend ähnlich sieht. Seine ›Vater- und Mannsehre‹ ist wieder hergestellt, und Perhan stirbt beim Racheakt am Menschenhändler Ahmed, der ihn in dieses Milieu gebracht hat. In der Schlusszene stiehlt sein kleiner Sohn die Goldmünzen von den Augen seines aufgebahrten toten Vaters – eine weitere Anspielung auf das Klischee der Roma als notorische Diebe.

In einem Mix aus Tragödie und Burleske und untermauert von der Filmmusik reproduziert TIME OF THE GYPSIES eine ganze Bandbreite an Klischees – von Zügellosigkeit und Unzivilisiertheit über Musikalität, Lügen, Diebstahl, Aberglaube und Chaotentum. Diese Klischees sind geschlechtlich konnotiert: Die Männer im Dorf sind durchweg kindische Nichtsnutze und Raufbolde. Der sensible Perhan scheint die einzige Ausnahme zu sein. Es herrscht ein rauer Umgangston, die Verwandtschaftsverhältnisse sind dubios. Bereits in der Eingangsszene jagt eine wütend um sich schlagende Braut ihren Bräutigam durchs ganze Dorf, weil er ihr mit seiner Trunkenheit den ›schönsten Tag im Leben‹ vermiest hat. Im Haus haben jedoch die Frauen das Sagen. Im Dorf dominiert das Bild der Romni als dominanter kreischender, prügelnder Furie, die ›die Hosen anhat. Am deutlichsten verkörpert die Figur von Perhans Großmutter Chaditza als Heilerin und Familienoberhaupt den Urtypus dieses Bildes. In Italien sind die Romni Prostituierte



Burleske mit Bräuten, Huren, Heilerinnen: Perhan und Azra in TIME OF THE GYPSIES

234

»Ein Volk von roten Unterröcken«

oder passive Gespielinnen der mafiösen Zuhälter, die als skrupellose Ausbeuter und Repräsentanten einer archaisch-patriarchalen Welt auftreten. Von ihren Bettler-Kindern lassen sie sich als »Du bist mein Vater, du bist mein Gott« anreden.

Regisseur Kusturica beschreibt im Making-of¹² seinen Stil als »magischen Realismus«. Mit diesem sei es ihm möglich, ein Leben »wie die Ratten« zu fassen, wie es die Roma führen müssten. Auch der internationale Titel TIME OF THE GYPSIES oder, im Deutschen, ZEIT DER ZIGEUNER weist darauf hin, dass die gezeigte Realität in einer anderen Zeit verortet ist, und somit auf ihre Ungleichzeitigkeit und anachronistische Alterität zur Realität der Zuschauer/innen. Somit trägt der Film mit burlesk inszenierten und fröhlich-musikalisch untermalten Bildern von sexuell bedrohlichen oder übersinnlichen Romnija und verkindlichten, kriminellen Roma auf eindringliche Weise zum *Othering* und der Wiederbelebung kulturell tradierter Bilder bei.

In Kusturicas Komödie CRNA MAČKA, BELI MAČOR (BLACK CAT, WHITE CAT; Schwarze Katze, weißer Kater; 1998) stehen wieder Gaunereien, Geschäfte und eine vereitelte Hochzeit im Mittelpunkt. Der Film gewann 1998 den Silbernen Löwen in Venedig für die beste Regie. Die Verschmelzung von Musik und Handlung erleichtert es auch hier westeuropäischen Zuschauerinnen und Zuschauern, das osteuropäische Andere zu konsumieren:

»Anfangs sitzt der westeuropäische Zuschauer mit offenem Mund im Kino und staunt: über die absurden Charaktere, die hässlichen Gesichter, die groteske Geschichte. Und so soll es in Europa zugehen? Doch spätestens nach einer halben Stunde hat der Kinomagier Kusturica den Zuschauer in seinen Bann geschlagen: Man will sofort an die Donau ziehen und ein Zigeunerleben führen. Ein verrückter Film, der einem warm ums Herz werden lässt.«¹³

Die Roma-Kultur wird als untrennbar mit der Musik verknüpft inszeniert. Zudem verweben sich in der Musik zwei Ebenen tradierter Darstellungen von Roma als romantisch und gleichzeitig kriminell und nichtsnutzig, da einzig zum Musizieren zu gebrauchen. Inzwischen hat sich ein musikalisches Subgenre und der Sammelbegriff »Balkanbeats« ge-

bildet, der für die politisch korrektere und angesagtere Version dessen steht, was gemeinhin unter »Zigeunermusik«¹⁴ gefasst wird.¹⁵ Zum parallel entstandenen Genre, das man in Analogie zur Musik »Gypsy-Filme« bezeichnen könnte, gehören neben Kusturicas Filmen maßgeblich auch die Filme des in Algerien geborenen französischen Regisseurs Tony Gatlif.

Musizierende Roms und tanzende Romni: Tony Gatlifs »Gypsy-Audiopics«

Wie bei Kusturica sind auch in Gatlifs Filmen Musik und Handlung eng miteinander verwoben. Gleich im Intro spielt der Film GADJO DILO (1997) musikalisch auf die Konstruktion der »Zigeuner« an: »the Volk / Zigeuner« singt eine Frauenstimme aus dem Off in unterschiedlichen Sprachen (Französisch, Romanes, Englisch, Deutsch) im Rhythmus der Eingangsmelodie. Wir sehen den Franzosen Stéphane (Romain Duris) durch den tiefen Schnee der rumänischen Provinz stapfen. Seine Schuhe haben bereits Löcher vom weiten Laufen. Er ist auf der Suche nach der Roma-Sängerin Nora Luca, deren Musik sein Vater vor seinem Tod ununterbrochen gehört hat. Eine Gruppe singender Romnija fährt provozierend kokett auf einem Pferdewagen an ihm vorbei, die Kamera fokussiert vor allem eine attraktive junge Frau (die später als Sabina bekannt werden soll). Auf ihrem Pferdewagen und in ihrer typisierten Kleidung – sie tragen bunte Röcke und Kopftücher, Sabina hat zudem einen Goldzahn – scheinen die Frauen einer anderen Zeit zu entstammen als der westeuropäisch gekleidete Stéphane.

Stéphane trifft auf den alten Rom Izidor, der sein Anliegen zu verstehen scheint. Izidor führt Stéphane in sein Dorf. Wie der Titel andeutet – GADJO DILO bedeutet »verrückter Gadjo [= Nicht-Zigeuner]« –, ist hier Stéphane der Fremde. Die klassische (west) eurozentrische Blickkonstellation ist umgekehrt: Die Roma sind sesshaft, und Stéphane ist mobil und kommt zu ihnen. Sie haben Angst, er könne sie bestehlen. Stéphane lebt einige Monate in dem Dorf, und am Ende des Winters verliebt er sich in die Tänzerin Sabina (Rona Hartner), die in Belgien gelebt hat und für ihn übersetzen kann. Außerhalb des Dorfes herrscht eine feindliche Stimmung ge-

Julia Roth



Kulturbegegnung als Love Story mit der widerspenstigen Tänzerin: Stéphane und Sabina in GADJO DILO

genüber den Roma. Am Ende des Films brennen feindlich gesinnte Bewohner des Nachbarorts das Dorf in einem Pogrom ab. Zwar stellt GADJO DILO durch die Figur des Stéphane als einen fremden Besucher eine Zäsur der bis dahin üblichen Blickrichtung dar. In dieser Figurenkonstellation zeigt sich eine stärkere Mehrdimensionalität als im hermetisch abgeschotteten Roma-Kosmos Kusturicas. Immerhin werden hier ein Gadjo und eine Romni ein Liebespaar. Gleichzeitig reduziert der Film – ähnlich wie Darstellungen klassischer kolonialer Begegnungsszenarien – die kulturelle Begegnung auf diese Liebesgeschichte. Im Trailer etwa heißt es: »Auf der Suche nach der Musik seiner Vergangenheit findet er die Liebe seines Lebens«, und der deutsche Untertitel lautet GELIEBTER FREMDER. Dennoch dominieren besonders bei der Darstellung der Romnija stereotype vergeschlechtlichte Bilder, die vor allem in der ›wilden Tänzerin‹ Sabina verkörpert werden. In der ersten Begegnungsszene

weigert sich Sabina, für Stéphane zu übersetzen, und beißt ihn. Die erste sexuelle Annäherung zwischen den beiden wirkt animalisch, Sabina läuft Stéphane nackt durch den Wald davon.

Die hier noch klassische Geschlechterkonstellation der verführenden Romni und des verführten Gadjo ist in den deutschen *Tatort*-Folgen seit 1989 umgekehrt. Hier werden Roma-Männer zum Objekt der Begierde weißer deutscher Frauen.

Melancholiker, Musiker, widerspenstige Mädchen: Roma in der Krimiserie *Tatort*

Die ›Bürde deutscher Geschichte‹ in ARMER NANOSH (1989)

Mit dem Beginn der Umbrüche in Osteuropa strahlte der NDR die *Tatort*-Folge ARMER NANOSH (1989; R: Stanislav Barabas) aus. Das Drehbuch schrieben

»Ein Volk von roten Unterröcken«

Asta Scheib und Martin Walser. Aufgrund der stereotypen und stigmatisierenden Darstellung von Sinti und Roma protestierte der Zentralrat der Sinti und Roma öffentlich gegen den Film. Der Kriminalroman von Asta Scheib und Martin Walser, auf dem dieser *Tatort* basiert, wurde daraufhin aus dem Handel genommen. Walser weigerte sich, sich mit Vertretern des Zentralrats der Sinti und Roma an einen Tisch zu setzen, »solange die ihre absurden Vorwürfe aufrecht erhalten.«¹⁶

Wie in den Spielfilmen eröffnet auch in diesem *Tatort* eine Musikszene mit einer »Gypsy-Band« die Handlung. Diese wird jäh unterbrochen von der Intervention des Protagonisten Valentin Sander (Juraj Kukura): »In meinem Kaufhaus gibt es keine Zigeunermusik!«¹⁷ Sander wurde als Sinti-Kind mit dem Namen Nanosh Steinberger von einem reichen Kaufmann adoptiert und so vor der Deportation in ein Konzentrationslager gerettet. Seither verschleiert er seine Herkunft. Als Sanders Geliebte, die Malerin Ragna Juhle (Renate Krößner), ermordet wird, holt ihn die Vergangenheit ein. Nun wird er des Mordes verdächtigt, als Rom betrachtet und ist damit antiziganistischen Ressentiments gegen den »kriminellen« und »ungestümen« »Zigeuner« ausgesetzt. Kommissar Stoeber (Manfred Krug) und Brockmöller (Charles Brauer) ermitteln. Obwohl er sich zuvor bewusst außerhalb der Roma-Community positioniert hatte, flüchtet der feine Geschäftsmann Sander/Nanosh vor der Polizei zunächst ausgerechnet auf den Wagenplatz der Roma. Nanosh/Sander ist als ein gebrochener, heimat- und wurzelloser Melancholiker inszeniert. Er rastet insbesondere dann aus, wenn jemand ihn gegen seinen Willen »Nanosh« nennt. Ungeachtet dessen, dass er ein reicher Kaufhausbesitzer ist, wird er im Film wie im Titel als »armer« Nanosh bezeichnet. Er ist als fremd oder »ausländisch« inszeniert und spricht Deutsch mit slawischem Akzent, obwohl er seit frühester Kindheit in einer deutschen Adoptivfamilie aufgewachsen sein soll. Im Gegensatz dazu repräsentiert Yanko vom Wagenplatz, der Auschwitz überlebt hat und Nanosh bei sich versteckt, das »romantische Zigeunerleben« mit Musik, Tanz und funktionierenden Familien- und Sippenbanden. Der Antiziganismusforscher Werner Solms konstatiert, dass dieser *Tatort* eine

Dichotomie zwischen »zivilisierten« und »echten« »Zigeunern« herstelle.¹⁸

Im Mittelpunkt dieses *Tatorts* steht zum einen der »Skandal des Verdachts« an einem Rom und zum anderen die »unerträgliche Bürde der Vergangenheit«¹⁹ im Nachkriegsdeutschland. Auf diese Bürde verweist etwa Sanders Sekretärin: »Er traut Ihnen nicht zu, dass Sie den fangen, der's war. Also halten Sie sich an ihn, den Zigeuner. Wenn Sie 19 Jahre einen Zigeuner als Chef hatten, wissen Sie, wie misstrauisch ein Zigeuner sein kann. Das sind Erfahrungen, uralte.« Kommissar Brockmöller pflichtet ihr bei, dass es »der Zigeuner nicht gewesen sein dürfe«: »Dann würden nämlich alle Vorurteile stimmen, nicht wahr. Der kann's genauso gut gewesen sein wie jeder andere.« Und später: »Es ist Wahnsinn, wie schnell man ein Rassist ist, der vielleicht keiner ist, aber das Gefühl hat, einer zu sein.« Schließlich verdächtigen die Kommissare auch Nanosh/Sanders Sohn Georg des Mordes an Ragna Juhle. Nanosh versucht, seinen Sohn zu schützen, und nimmt die Tat auf sich.

Als Mörder entpuppt sich schließlich der Prokurist Frohwein (Edgar Selge), Sohn eines ehemaligen Polizisten, der im Zweiten Weltkrieg in Polen Roma getötet hat und dafür in Kriegsgefangenschaft kam. Er will sich für seinen Vater an den Roma rächen, da deren Präsenz die deutsche »Kollektivschuld« anmahnt: »Ich leide permanent an Unterprivilegiertheit. Ich glaube, das ist ein deutsches Problem«, moniert er. Gegenüber seinem Chef Sander/Nanosh empfindet er Abscheu und Sozialneid, weil dieser als ehemals Verfolgter vermeintliche Privilegien genießt: »Ein ganzes Kaufhaus hat's ihm eingebracht, sein armes Nanosh-tum.« Frohwein will den Mord dem assimilierten Rom Sander zuschieben, um seinen Vater von der Last der Schuld zu befreien, die er als gesamtdeutsche Last formuliert: »Schuld. Aufgebürdete. Drauf. Drauf. Auf das Land. Auf das Volk. Damit kann man nicht leben.« In diesen Zitaten klingen bereits die provokanten geschichtsrevisionistischen Thesen an, die Co-Autor Martin Walser knapp zehn Jahre später in seiner Paulskirchenrede vertreten sollte.²⁰

Antiziganistische Klischees durchziehen diesen *Tatort*. Die Roma leben in Wohnwagen, in denen es

Julia Roth

angeblich nach Angaben eines dorthin Entführten »nach Knoblauch riecht«. Als die Kommissare eintreffen, spielt eine ›Gypsy-Band‹, Kinder tanzen. Im Wohnwagen sind im Hintergrund zwei Romnija in langen Röcken mit Kopftüchern und Fransentuch zu sehen, eine davon ist offensichtlich schwanger.



Rollenumkehr: Assimilierter Melancholiker, weiße Femme fatale.
›Nanosh‹ und Ranga Juhle im *Tatort* ARMER NANOSH (1989)

Kommissar Stoeber kommentiert die auf einer dort an einer Wäscheleine aushängenden Kleidungsstücke, auf Frivolität anspielend: »Immer wieder ein roter Unterrock. Fantastisch. Was für ein Volk. Ein Volk von roten Unterröcken!« Mittels solcher Klischees werden implizit tradierte Gender-Stereotypen reproduziert: In diesem Kommentar erscheint die Gruppe der Roma als weiblich und durch die gefährliche Erotik der Frauen repräsentiert. Die roten Unterröcke bleiben der einzige Signifikant von Romnija im Film. Die anderen Frauenfiguren sind jeweils in ihrer Beziehung auf den Protagonisten dargestellt: als seine Geliebte, seine Frau, seine Sekretärin. Ragna Juhle, die rebellisch und unabhängig auftritt und die die bürgerliche Beziehungsnorm und Geschlechterrollen durchbricht, muss sterben. Sander/Nanosh und sein Sohn Georg treten als ›heißblütige‹ Liebhaber stark sexualisiert auf. Beide sind der Femme fatale Ragna Juhle verfallen, die sich nicht festlegen will.

Sander verlässt Frau und Familie und wird auch

schon mal handgreiflich, wenn Ragna sich ihm widersetzt. Ihre kühle Blässe und ihr blondes Haar bilden einen sicherlich gewollten deutlichen optischen Kontrast zu den beiden dunklen Roms. Seine Frau entgegnet auf die Frage der Kommissare, ob Sander sie geschlagen habe, »für einen Zigeuner ist eine ungeschlagene Frau wie ungebratenes Fleisch«, und naturalisiert somit Gewalt an Frauen, die sie als ›Charaktermerkmal‹ auf diese spezifische Gruppe verschiebt.

Trotz des Protests des Zentralrats der Sinti und Roma wurde der Fernsehfilm immer wieder ausgestrahlt, zuletzt 2006.

Leidenschaftliche Liebhaber: DIE SCHLAFENDE SCHÖNE (2005)

In der *Tatort*-Folge DIE SCHLAFENDE SCHÖNE, erstmals 2005 im ORF gezeigt (R: Dieter Berner), wird ebenfalls ein Rom fälschlicherweise des Mordes und des Diebstahls einer wertvollen Stradivari-Geige verdächtigt. In der Eröffnungsszene gibt die wohlha-

bende Musikprofessorin Karin Landauer (Suzanne von Borsody) anlässlich eines Musikwettbewerbs in ihrer Villa ein Fest für ihre Studierenden. Der Rom Mischa Lakatos (Aleksandar Jovanovic), der Gewinner des Wettbewerbs, darf auf ihrer wertvollen Stradivari-Geige spielen. Anschließend spielt eine ›Gypsy-Band‹ zum Tanz. Mischa Lakatos' Bruder Johnny (Dennis Cubic) tanzt aufreizend mit der reichen weißen Professorin. Es kommt zu einer Rauferei zweier Roma, und die Party löst sich auf. Johnny verführt die Professorin. Nach einer heißen Sexszene wird Johnny erschossen, während die Professorin im Badezimmer ist. Später stellt sich heraus, dass die Stradivari in dieser Nacht aus dem Haus verschwunden ist.

»Des Mordopfer is a Zigeuner«, konstatiert Kommissar Moritz Eisner (Harald Krassnitzer) in tiefstem Wienerisch, nachdem klar wird, dass es sich um den Bruder des prämierten Geigenspielers handelt. Auch den Täter vermuten die Kommissare automatisch im ›Zigeuner‹-Milieu, aus dem die

»Ein Volk von roten Unterröcken«

Professorin Mischa geholt hat. Landauers Mann Leopold stellt seine reiche Gattin und Mäzenin als ziganophil dar. Er heißt die Fürsorge für die Roma nicht gut: »Für die Zigeuner ist meine Frau zuständig«, erwidert er den Kommissaren. Und seine Frau rügt er: »Es war sehr leichtsinnig, dich auf diese Leute einzulassen.«

Der Titel *DIE SCHLAFENDE SCHÖNE* spielt einerseits auf den Spitznamen der teuren Stradivari-Geige, andererseits auf die Professorin Landauer an, die während des (vermeintlichen) Diebstahls nach einer heißen Liebesszene mit dem Rom Johnny friedlich schläft. Kommissar Eisners Chef warnt diesen vor dem Zusammenspiel der »drei gefährlichen M«: »Medien, Minderheiten, Mord«. Die hier eingebrachte Debatte über politische Korrektheit wird sogleich ironisiert, als er besorgt fragt: »Was ist, wenn die Journalisten erfahren, dass wir nach einem Zigeuner fahnden? – Nie mehr will ich das Wort Zigeuner hören.«

Auf die Frage der Kommissare, ob es sich um einen Racheakt handele, entgegnet die Großmutter des Opfers mit österreichischem Akzent, »wir leben nicht mehr wie vor hundert Jahren – und auch nicht im Wohnwagen.«²¹ Trotz solcher bemühten Versuche, Stereotype zu dekonstruieren oder ironisch zu brechen, visualisiert auch dieser *Tatort* eine Bandbreite antiziganistischer Klischees. In der Familie kommt es ständig zu lauten Schreiereien und Handgreiflichkeiten, die Brüder sind offensichtlich in kleinere kriminelle Machenschaften verwickelt. Alle Kinder der Lakatos-Familie stammen von unterschiedlichen Vätern, und die Mutter ist mit einem Rumänen durchgebrannt. Die Szenen, in denen sie auftreten, sind stets von stereotyper »Gypsy-Musik« untermalt. Die Familie des Opfers singt am Grab die Roma-Hymne *Gelem, gelem*.

Als Mörderin entpuppt sich die eifersüchtige Geliebte von Stargeiger Leopold Landauer, dem Mann der Professorin. Dieser war in ominöse Ge-

schäfte verwickelt und hat versucht, die wertvolle Stradivari-Geige heimlich außer Landes zu bringen. In Gegenüberstellung mit der Figur des Leopold Landauer – der ebenfalls ein begnadeter Geiger und ehemaliger Schützling seiner Frau und zudem ein Bohemien dunklen Typs mit vollen dunklen Locken



Roma als Begehrenobjekte der reichen weißen Frau: Johnny im *Tatort* *DIE SCHLAFENDE SCHÖNE* (2005)

ist – wird das Stereotyp diffus. Er ist zuletzt der eigentliche Kriminelle und Promiske. Auch Kommissar Eisners pubertierende Tochter Claudia (Sarah Tkotsch) erinnert an romantische Repräsentationen des »Zigeunermädchens«. Claudia steht in dieser Folge unangemeldet vor Eisners Tür. Eisner wusste bisher nichts von ihrer Existenz. Sie ist ein dunkler Typ, trägt wirres Haar, spielt Gitarre und gibt sich betont antibürgerlich. Wie Landauer verkörpert Claudia den simplifizierenden Versuch der Auflösung einseitiger Zuschreibungen.

In diesem *Tatort* sind alle Menschen musikalisch. In einer Szene spielt Kommissar Eisners Tochter Claudia über den Dächern Wiens auf der Gitarre mit ihrem Vater ein Stück, das Mischa für seine Professorin Karin Landauer komponiert hat, und Mischa Lakatos setzt ein. Die Musik, so suggeriert diese Szene, verbindet über alle Unterschiede und Grenzen hinweg. Eisners väterlicher Blick auf die Sexualisierung seiner Tochter – etwa wenn sie ein Top mit der Aufschrift *Fuck* trägt oder ihren Vater

Julia Roth

am Telefon mit der Ansage erschreckt, sie nehme gerade an einer Orgie teil – bricht die durchgängige Ikonografie des Films, in dem Roma als Sexualobjekte von *Gadje*-Frauen fungieren. Dennoch scheint es zu weit gegriffen, wie Fuchs von einer »dominante[n] antiessentialistische[n] Strategie der Serie«²² zu sprechen. Zu sehr überwiegen Darstellungen der Roma als streitsüchtig, abergläubisch, chaotisch. Hierarchien von Klasse, Geschlecht und ›Rasse‹ verschränken sich in diesem *Tatort* auf mehreren Ebenen: Ihr Wohlstand und ihr Weißsein privilegiert die Professorin Landauer gegenüber ihrem Mann, den Roma und den stummen Romnija, aber auch gegenüber der deutlich jüngeren, jedoch mittellosen Geliebten ihres Mannes. Integration wird hier mit Verbürgerlichung gleichgesetzt, verkörpert durch den erfolgreichen Roma-Geiger Mischka Lakatos.²³ Das Schlussbild des Epilogs zeigt ihn geigend. Er spielt auf der Stradivari, die ihm die Professorin vererbt hat, ein Konzert im Goldenen Saal des Musikvereins. Gegen diesen *Tatort* gab es keine öffentlichen Proteste.

Klauende Kinder: BRANDMAL (2008)

Die *Tatort*-Folge BRANDMAL (2008, R: Maris Pfeiffer) sorgte drei Jahre später hingegen erneut für Furore. Das *Tatort*-Team wurde mit einem Medienpreis für Integration ausgezeichnet.²⁴ Der Vorsitzende des Zentralrats der Sinti und Roma setzte sich erfolglos dafür ein, die Ausstrahlung zu verhindern, da diese *Tatort*-Folge Roma kriminalisiere und Stereotype reproduziere. Unterschiedliche Roma-Verbände gaben heterogene Stellungnahmen ab.

»Ich lüge nicht, Mama, ich geh' zur Schule« ist der erste Satz, den die Zuschauer von der etwa 15-jährigen Protagonistin Lutvija (Muriel Wimmel) hören, als sie sich von ihrer Mutter verabschiedet. Damit ruft dieser *Tatort* gleich in der Eröffnungsszene das gängige antiziganistische Klischee von Roma als notorischen Lügner auf. Lutvija ist ein Flüchtlingskind aus dem Kosovo. Sie wird verdächtigt, einen Brand gelegt zu haben, bei dem eine schwangere Frau starb. Lutvija drohte einem Ladenbesitzer in dem abgebrannten Haus die Tat an, als er sie beim Ladendiebstahl erwischte und eingesperrt hatte. Am *Tatort* war ein Schmuckstück Lutvijas gefunden worden. Am Ende stellt

sich heraus, dass der Brand von einem Kickboxer gelegt worden war, den der Ladenbesitzer beauftragt hatte, um sich qua Versicherungsbetrug vor dem Bankrott zu retten.

Der Film ist durchzogen von platten Versuchen der Dekonstruktion von Stereotypen. »Das waren bestimmt die Kinder, die ich beim Klauen erwischte habe«, behauptet etwa der Ladenbesitzer, »die Zigeuner, die klauen ja alle.« – »Wissen Sie, wie viele deutsche Kinder in Köln jedes Jahr festgenommen werden? Darüber spricht kein Mensch«, entgegnet ihm Kommissar Ballauf (Klaus J. Behrendt). Ein ähnlich didaktischer Ton bestimmt den gesamten Film. Mehrfach wird darauf hingewiesen, dass die Roma im Kosovo keineswegs Nomaden, sondern seit langer Zeit sesshaft seien – wodurch Mobilität gleichzeitig wiederum stigmatisiert wird. Ein Kollege der Kommissare, Mario Klemper, ist selbst Rom. Er versucht anfangs, seine Herkunft zu verbergen, und ist verärgert über Roma, die dem Klischee entsprechen und die Integration verweigern. »Lutvijas Verhalten verdirbt jede Chance auf einen gesicherten Aufenthaltsstatus«, moniert er. Lutvija ist traumatisiert von ihren Erfahrungen im Kosovo, wo sie erlebte, wie albanische Nationalisten ihr Elternhaus anzündeten, in dem ihr Vater verbrannte. Der Titel BRANDMAL verweist so zum einen auf Lutvijas seelisches ›Brandmal‹ der Erinnerung an die erlebte Kriegserfahrung und zum anderen auf die jahrhundertealte Stigmatisierung von Roma als kriminell, die auch in der Verdächtigung Lutvijas ›durchscheint‹. Lutvija bietet sich den Kommissaren für Geld an, sie kennt ihren Preis auf dem Kinder- und Mädchenmarkt.

Musik und romantische Bilder fehlen – sicher auch, weil es hier um Flüchtlinge aus dem Kriegsgebiet im Kosovo geht. Darüber hinaus hatte sich das Musikgenre ›Balkanbeats‹ zum Zeitpunkt der Produktion dieser Folge bereits so stark etabliert, dass es nicht mehr als Alleinstellungsmerkmal und kultureller Marker funktioniert.

Auch in dieser *Tatort*-Folge häufen sich vergeschlechtlichte antiziganistische Klischees. Lutvija beißt etwa Kommissar Schenk in die Hand – eine gängige Darstellung der wilden, sexuell bedrohlichen, tierhaften ›Zigeunerin‹. »Das kleine Luder hat mich gebissen!«, ruft er. Als ihm der Kollege

»Ein Volk von roten Unterröcken«

eine Tetanus-Spritze anbietet, entgegnet er »Tetanus? Ich brauch' was gegen Tollwut.« Der Kickboxer, der sich später als Brandstifter entpuppt, ist ebenfalls ein Rom. Wie der assimilierte Vorzeigerom Kommissar Klemper (Christoph Bach) fährt er Motorrad, wodurch ein Bildrepertoire von wilder Männlichkeit, Aggression und Abenteuerlust aufgerufen wird, auf das auch schon in der *Tatort*-Folge DIE SCHLAFENDE SCHÖNE angespielt worden war.

Als die Kommissare zum ersten Mal das Wohnheim betreten, in dem Lutvijas Familie lebt, warnt sie der zuständige Kollege angesichts der dort spielenden Kinder, sie sollen auf ihr Portemonnaie aufpassen. »Lustig ist das Zigeunerleben«, beginnt Kommissar Schenk darauf hin halbironisch zu singen. Im *Tatort*-typischen Epilog besuchen die Kommissare Lutvijas Familie und bringen den Kindern Geschenke mit, wodurch die Roma als Almosenempfänger positioniert werden.²⁵ Wäh-

rend des Besuchs vermisst Kommissar Ballauf sein Portemonnaie, traut sich aber nicht, dies laut auszusprechen. Ironisch bemerkt sein Kollege Schenk, dass es wohl die Kinder gewesen seien. Sogleich zieht er das Portemonnaie aus der Tasche, das sein Kollege im Auto verloren hatte. Ähnlich bemühte Versuche, Vorurteile ironisch zu brechen, durchziehen den Film.

Ausblick: Tradierte Bilder mit vertauschten (Geschlechter-)Rollen

Das Medium Film fungiert als Repräsentationsraum und -rahmen zur Darstellung von Diskursen über Roma aus Sicht der Mehrheitsgesellschaft. Es bedient sich dabei traditioneller Geschlechterbilder und -zuschreibungen. Eine intensive Auseinandersetzung mit der Vernichtung von Sinti und Roma im Nationalsozialismus sowie mit fortbestehenden und neuen antiziganistischen Ressentiments in der



Widerspenstiges »Zigeuner«-Mädchen unter Mordverdacht: Lutvija im *Tatort* BRANDMAL (2008)

Julia Roth

Bundesrepublik steht noch aus.²⁶ Der Erfolg der exotisierenden Burlesken Emir Kusturicas und von Gypsy-Audiopics wie den Filmen von Tony Gatlif zeigt, wie verschiedene Strategien des *Othering* – über die Verortung in einer anderen Zeit, an einem fernen Ort, in einer spezifischen Musik bzw. Musikalität – das Roma-Andere nach 1989 konsumierbar machen. Im Rahmen der Krimiserie *Tatort* hat sich der Diskurs um Sinti und Roma weg vom Bild des internen Anderen der (west)deutschen Mehrheitsgesellschaft verschoben. Standen Sinti und Roma in der *Tatort*-Folge ARMER NANOSH noch für die Verkörperung deutscher Kollektivschuld, lässt sich in den beiden aktuelleren Folgen der Serie eine erneute Exotisierung und Kriminalisierung von explizit als nicht-deutsch inszenierten osteuropäischen Roma beobachten.

Emir Kusturicas burleske Balkan-Komödien und Tony Gatlifs Filme künden von einem neu erwachenden Interesse an Roma-Kulturen nach 1989. Diese funktionieren einerseits als Sehnsuchtsort von Freiheit, Naturverbundenheit, Exotik und zügelloser Erotik. Andererseits fungieren sie in einer Zeit der Umbrüche und kollektiver nationaler Neudefinitionen als Projektionsfläche für Ängste vor ›Überfremdung‹ und zur Selbstvergewisserung okzidentaler Mehrheitsgesellschaften. Die zentrale Rolle der Musik ermöglicht den Zuschauern einerseits, ihren Einverleibungsfantasien über die romantisierten ›Zigeuner‹ nachzuhängen. Gleichzeitig fungieren Roma auch – und seit den Umbrüchen seit 1989 verstärkt – als Figuren von ›wilder‹ osteuropäischer Andersheit. Die westeuropäische Tradition der Ausgrenzung und Diskriminierung von Sinti und Roma geht Hand in Hand mit einer osteuropäischen Tradition des exotisierenden *Othering*. Auf diesem Weg werden Roma zu den ›Anderen der Anderen‹. Die einseitige filmische Darstellung reduziert sie auf die Rolle von Folklore-Musikern und positioniert sie außerhalb von ›zivilisierter‹ Hochkultur und westlichem Fortschrittsdenken.

Anhand der drei untersuchten *Tatort*-Folgen lassen sich diskursive Repräsentationen und deren Überblendungen und Verschiebungen im spezifisch bundesdeutschen Kontext seit 1989 nachzeichnen. Im Gegensatz zu GADJO DILO, wo noch klassisch

die Romni Sabina an einem fernen Projektionsort als verführerische, exotisierte Andere des »Erobers« Stéphanes fungiert, ist in den *Tatort*-Folgen ARMER NANOSH und DIE SCHLAFENDE SCHÖNE ein Rom Begehrensobjekt einer gut situierten weißen deutschen Frau. Wie in der Folge ARMER NANOSH stellt diese Konstellation auch eine mögliche Anspielung auf die bedrohliche, zügellos in die Mehrheitsgesellschaft eindringende Sexualität dar. Für den Rom symbolisiert die Liaison das Versprechen von Anerkennung und Status (Nanosh) oder des sozio-ökonomischen und gesellschaftlichem Aufstiegs (Mischa/Johnny). Roma-Männer sind bei Gatlif und Kusturica ausschließlich Halunken und Taugenichtse. Im *Tatort* treten drei männliche Roma-Typen auf: der angepasste Melancholiker und Aufsteiger, der versucht, in die deutschen Mehrheitsgesellschaft zu ›passen‹ (verkörpert in den Figuren des Nanosh und des Kommissars Klemper), der sanfte, verkindlichte Verführer (Mischa Lakatos, Johnny Lakatos) und der ungestüme – und potenziell kriminelle – Rebell (Nanoshs Sohn Georg, Mischas andere Brüder, der Boxer in BRANDMAL).

Beide Spielfilmregisseure greifen tradierte, strukturell vergeschlechtlichte Darstellungsweisen auf, wobei Gatlifs Figuren komplexer scheinen. Geschlechterbeziehungen finden in Kusturicas Filmen ausschließlich in den hermetisch abriegelten Roma-Communitys statt. Es ist auffällig, dass einzig innerhalb dieses Mikrokosmos Romnija als starke Frauen mit einer eigenen Stimme auftreten. In den anderen filmischen Darstellungen sind sie entweder ›wildes Zigeunermädchen‹ (GADJO DILO, BRANDMAL) oder stumme Hintergrundfiguren und zumeist (Groß-)Mütter (ARMER NANOSH, DIE SCHLAFENDE SCHÖNE). In den *Tatort*-Folgen ARMER NANOSH und DIE SCHLAFENDE SCHÖNE wirken sie so wie eine Hintergrundfolie für die Inszenierung der starken und aktiven weißen Frauenfiguren, die Roma als Liebhaber wählen. GADJO DILO hingegen erzählt die kulturelle Begegnung erstmals als interkulturelle heterosexuelle Liebesbeziehung.

DIE SCHLAFENDE SCHÖNE bedient klassische Gender-Klischees. Hier sind die tradierten Beziehungen jedoch umgekehrt: Für die reiche weiße

Professorin Landauer sind Roma bevorzugte Objekte des Begehrens (und nebenbei hervorragende Musiker). Die tradierten rassisierten Klassifizierungen sollen in diesem *Tatort* offensichtlich durch soziale Hierarchien überblendet werden. Dazu dienen ferner der romantisierende Einsatz von Musik – als grenzüberschreitend und als Möglichkeit des sozialen Aufstiegs aus der Kriminalität – und Versuche der Diffusion rassisierter Zuschreibungen durch weiße Gegenfiguren wie Leopold Landauer und Claudia.

Die aktuellste *Tatort*-Folge BRANDMAL ist frei von romantisierenden ›Zigeuner-Bildern. Dies mag daran liegen, dass die hier dargestellten Roma zumeist Flüchtlinge aus dem Kosovo sind. Auch spielt Musik kaum eine Rolle. Der bemühte Versuch der diskursiven Dekonstruktion von Vorurteilen kommt dennoch nicht umhin, vergeschlechtlichte Stereotype – wie das beißende ›Zigeunermädchen‹ oder den Motorrad fahrenden Rom – zu reproduzieren. Vielmehr schreiben die Filmbeispiele eine über stereotype Geschlechtlichkeiten vermittelte implizite Andersheit fort. Über die vermeintlich ›andere‹ Geschlechtlichkeit können die eigene Position bestätigt und die eigenen Geschlechterverhältnisse und Bilder als Norm verfestigt werden. Der zuletzt zu beobachtende Fokus auf osteuropäische Roma, die nach Deutschland migriert oder – als Opfer dortiger Verfolgung – geflohen sind, erleichtert ein Ausblenden der nationalsozialistischen Entmenschlichung und Vernichtung von Sinti und Roma.²⁷ Vor diesem Hintergrund einer bedrückend ungebrochenen Kontinuität rassisierter und vergeschlechtlichter Stereotype hinterlassen die hier analysierten filmischen Nach-Bilder des Holocaust einen bitteren Nachgeschmack. □

Anmerkungen

1 Ich verwende im Folgenden die dem Romanes entlehnte allgemeine Bezeichnung Roma – bzw. Sinti und Roma, wobei Sinti zumeist spezifisch deutsche Roma meint – sowie (weibliche) Romni (pl. Romnija) und (männlicher) Rom. Im Überbegriff Roma sind Sinti impliziert. Wenn ich explizit vom von außen auf diese Gruppe projizierten stereotypen Bild oder Image spreche, verwende ich die Bezeichnung ›Zigeuner‹ in Anführungsstrichen – womit die Konstruiertheit

dieses rassisierenden Begriffs hervorgehoben werden soll –, die im dominierenden kollektiven Gedächtnis mit dieser Gruppe und den ihr zugeschriebenen Eigenschaften und tradierten kulturellen Bildern verknüpft wird. Zur Schwierigkeit der Begriffe ›Zigeuner‹ und ›Sinti und Roma‹ aus Sicht der so Bezeichneten vgl. <http://www.freitag.de/politik/1122-mehr-als-ein-streit-um-worte> [18.7.2011].

- 2 Die Autorin dankt der Deutschen Kinemathek – besonders Dr. Holger Theuerkauf und Oliver Hanley – für die Bereitstellung der genannten *Tatort*-Folgen. Herzlichen Dank auch an Thea Dorn und Thomas Krüger für ihre hilfreichen Hinweise zur Recherche.
- 3 Dort heißt es, dass Roma angeblich die Nägel für das Kreuz Christi geschmiedet hätten. Eine andere Legende besagt, Roma hätten die Heilige Familie nicht auf ihrer Flucht nach Ägypten beherbergt. Vgl. Lou Charnon-Deutsch: *The Spanish Gypsy. History of a European Obsession*, Penn State University Press 2004.
- 4 Vgl. Wim Willems (Hg.): *In Search of the True Gypsy: From Enlightenment to Final Solution*, London 1997. Zum Diskurs über ›Zigeuner‹ als ›außerhalb der Geschichte‹ vgl. z.B. Katie Trumpener: ›The Time of the Gypsies: A ›People Without History‹ in the Narratives of the West‹, in: Kwame A. Appiah / Henry Louis Gates Jr. (Hg.): *Identities*, Chicago / London 1995, S. 338–379.
- 5 Vgl. Rafaela Eulberg: ›Doing Gender and Doing Gypsy: Zum Verhältnis der Konstruktion von Geschlecht und Ethnie‹, in: Markus End / Kathrin Herold / Yvonne Robel (Hg.): *Antiziganistische Zustände. Zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments*, Münster 2009, S. 41–66, hier S. 44.
- 6 Ebd., S. 47–48. Literarische und musikalische Repräsentationen weiblicher Figuren wie Carmen, Esmeralda, Moréna oder Mignon bilden den Kern der imaginären ›Zigeuner‹ als exotisches Anderes. Der französische Romanautor Prosper Mérimée vergleicht in seiner 1845 erschienenen Novelle *Carmen* die Protagonistin mit einer Katze und beschreibt Carmens Augen als ›Wolfsaugen, Zigeuneraugen‹. Zur Darstellung der Carmen in Literatur, Film, Kunst siehe Kirsten Möller / Inge Stephan / Alexandra Tacke (Hg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film, und Kunst*, Köln/Weimar/Wien/Böhlau 2010. Zur Rolle des Tanzes im Carmen-Mythos und Carmen-Bildern im Flamenco siehe meinen Beitrag ›Fantasías sobre Flamenco: Getanzte Carmenbilder zwischen Körperwissen, Punk und Porno‹ in: Möller u.a. 2010, a.a.O., S. 167–186.
- 7 Die 1936 gegründete Rassenhygienische Forschungsstelle am Reichsgesundheitsamt (kurz RHF) unter

Julia Roth

- der Leitung von Robert Ritter, an der auch Eva Justin tätig war, lieferte die pseudowissenschaftliche Grundlage für die Zwangssterilisation und Vernichtung Tausender Sinti und Roma.
- 8 Arnold stützte sich auf die Daten nationalsozialistischer Forscher/innen wie Ritter und Justin und plädierte dafür, sie zu rehabilitieren. Er schrieb das entlastende Gutachten, in dem er Eva Justin von jeglicher Beteiligung an der »Zigeunerverfolgung« freisprach.
 - 9 Tilman Zülch: »Auschwitz ist noch nicht zu Ende«, in: Ders. (Hg.): In Auschwitz vergast, bis heute verfolgt. Zur Situation der Roma [Zigeuner] in Deutschland und Europa. Reinbek bei Hamburg 1979, S. 12–25, Zitat S. 15–16.
 - 10 Vgl. Gesellschaft für bedrohte Völker (Hg.): Sinti und Roma im ehemaligen KZ Bergen-Belsen am 27. Oktober 1979. Erste deutsche und europäische Gedenkkundgebung »In Auschwitz vergast, bis heute verfolgt«. Eine Dokumentation der ›Gesellschaft für bedrohte Völker‹ und des ›Verbands deutscher Sinti‹. Reihe pogrom, Göttingen 1980. Der im gleichen Jahr erschienene Band *In Auschwitz vergast, bis heute verfolgt* (a.a.O.) dokumentiert erstmals eine öffentliche (selbst)kritische Reflexion, Historisierung und Quellenkritik auf breitere Ebene.
 - 11 Vgl. Fabian Jellonek: »Hakenkreuze an der Hauswand«, in: die tageszeitung, 28.7.2011
 - 12 Auf der DVD.
 - 13 TV Movie, 3, 1999.
 - 14 »Zigeuner« nennt sich etwa die entsprechende Rubrik im für seine »Weltmusik« renommierten Kulturkaufhaus Dussmann in Berlin.
 - 15 Tony Gatlifs *GADJO DILO* (1997) wurde unter anderem mit dem Silbernen Leopard beim Filmfest Locarno und einem César für die beste Filmmusik bedacht. Dieselbe Auszeichnung erhielt 2001 auch sein Flamencofilm *VENGO*.
 - 16 Francois Werner: »Aus gutem Grund?«, <http://tatortfundus.de/web.index.php?id=7562> [16.4.2011]
 - 17 Die essentialisierende Bezeichnung »Zigeuner« wird in der gesamten Folge von allen unreflektiert verwendet, und auch in der Besetzungsliste sind Nebenrollen mit diesem Wort kategorisiert.
 - 18 Wilhelm Solms: »Armer Nanosh: Ein Tatort-Krimi nach einem Drehbuch von Asta Scheib und Martin Walser«, in: Christina Kuhl / Wilhelm Solms (Hg.) im Auftrag der Gesellschaft für Antiziganismusforschung: Antiziganismus heute. Beiträge zur Antiziganismusforschung Band 2, Seeheim 2005, S. 77–80, hier: S. 79.
 - 19 Vgl. Bernhard Fuchs: »Verdächtige Minderheit. Roma im Fernsehkrimi Tatort«, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Band LXII/III, Wien 2008, S. 405–34, hier: S. 417.
 - 20 Anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels hielt Walser am 11.10.1998 in der Frankfurter Paulskirche eine Rede, in der er eine »Instrumentalisierung des Holocaust« ablehnte. Die NS-Verbrechen und der Themenkomplex Auschwitz dürften nicht zur »Moralkeule« verkommen, gerade wegen ihrer großen Bedeutung. Diese Rede löste eine breite gesellschaftliche Debatte aus und veranlasste vor allem den Vorsitzenden des Zentralrats der Juden, Ignatz Bubis, zu scharfem Widerspruch.
 - 21 Laut Fuchs hat die SchauspielerIn – selbst eine Romni – diesen Einwurf, der nicht im Drehbuch stand, aus Verärgerung über die klischeehafte Darstellung improvisiert. Vgl. Fuchs 2008 a.a.O., S. 430.
 - 22 Fuchs 2008 a.a.O., S. 431.
 - 23 Vgl. ebd.
 - 24 Vgl. ebd., S. 422.
 - 25 Vgl. ebd., S. 422.
 - 26 Das vor 16 Jahren beschlossene Mahnmahl im Berliner Tiergarten etwa ist noch immer nicht fertiggestellt.
 - 27 Diese Diskursverschiebung erfolgt ironischerweise zeitgleich mit dem ersten Einsatz der deutschen Armee auf dem Balkan, die der damalige Außenminister Joschka Fischer ausgerechnet mit dem Motto »Nie wieder Auschwitz« rechtfertigte. Diese Verschiebung birgt – unabhängig von der Dringlichkeit am konkreten politischen Handlungsbedarf auf dem Balkan – die Gefahr, mit dem Verweis auf die Verbrechen anderswo die Verantwortung gegenüber der eigenen Geschichte zu überblenden und auszulagern.