

Über ‚Zigeuner‘-Filme und ihre Technologie der Wahrheitskonstruktion

Radmila Mladenova

Im Rahmen meiner Arbeit wird eine große Zahl an Spiel- und Dokumentarfilmen mit imaginären ‚Zigeuner‘-Figuren/-Repräsentationen der Sinti und Roma gesammelt, auf deren Grundlage die vorherrschenden ästhetischen Tendenzen und Gegentendenzen zu erkennen und zu beschreiben sind. Der vorliegende Aufsatz¹ liefert einen Überblick über dieses Filmkorpus, kommentiert die Relevanz des Begriffs „Maske“, den ich für die Filmanalyse einführe und benutze, und konzentriert sich auf die wichtigste ästhetische Tendenz im Film, nämlich die ‚Zigeuner‘-Maske zu authentifizieren. Dabei richtet sich das Interesse auf die Technologie der Wahrheit im Foucault’schen Sinne, die in Filmen über ‚Zigeuner‘ – aus dem europäischen kulturellen Raum und den Vereinigten Staaten – eingesetzt wird. Die weiteren jeweils untersuchten Zuschreibungen werden anhand einer Liste von Filmen, die ich ‚Zigeuner‘-Filme nenne, beispielhaft dargestellt; die identifizierten Titel, die um den thematischen Schwerpunkt gruppiert sind, werden in drei weitere Gruppen unterteilt. Da ‚Zigeuner‘-Filme zum großen Teil ein weitgehend neues Forschungsfeld für Medien- und Kulturwissenschaften/Postkoloniale Studien darstellen, gibt es ein spürbares Bedürfnis nach einem analytischen Ansatz, der besonders darauf abzielt, ihre Formen und Inhalte zu bewerten. Der vorliegende Aufsatz bietet die Grundlage für eine solche Methodologie, ein Algorithmus an Fragen, der die relevanten Analyseebenen festlegt.

- 1 Dies ist die etwas bearbeitete deutschsprachige Version des Artikels „Questioning ‘Gypsy’-Themed Films and Their Technology of Truth Production“, veröffentlicht in: Gómez, Ismael Cortés/End, Markus (Hrsg.): *Dimensions of Antigypsyism in Europe*, Brüssel 2019, S. 29–43. Der analytische Ansatz zu ‚Zigeuner‘-Filmen wurde im Wesentlichen während zweier Seminare zu ‚Zigeuner‘-Figuren im osteuropäischen Film und in osteuropäischer Literatur erarbeitet, die Prof. Dr. Urs Heftrich und ich am Slavischen Institut in Heidelberg 2016 und 2017 geleitet haben. Zum ersten Mal wurden die Inhalte dieses Artikels 2017 auf der Konferenz „Culture Beyond Borders“ am FXB Center in Harvard präsentiert.

1 Über das Filmkorpus

Die Ergebnisse dieses Beitrags beruhen auf einer intensiven Sichtung und Bewertung von Filmen, die ich auf der Basis eines relativ großen Filmkorpus und anderer Materialien durchführte. Das Filmkorpus besteht (aktuell) aus 119 Titeln, die zwischen 1905 und 2016 innerhalb des europäischen kulturellen Raums (Europa und der USA) produziert wurden, und die eine repräsentative Auswahl von Werken zu dem ambivalenten Thema Darstellung von imaginären ‚Zigeunern‘ auf der einen Seite und Repräsentationen realer Sinti und Roma auf der anderen Seite bilden, wobei die Grenze zwischen diesen Kategorien unscharf ist. Der früheste Titel im Korpus ist das britische Stummfilm-Drama *Stolen by Gypsies* (1905; Regie Edwin S. Porter und Wallace McCutcheon). Der neueste Titel ist der deutsche Kino-Dokumentarfilm *And-Ek Ghes...* (2016; Regie Philip Scheffner und Colorado Velcu). Die Titel dazwischen sind relativ gleichmäßig über den Zeitraum verteilt mit einer wachsenden Anzahl jüngerer Filme. Das Korpus beinhaltet 93 Spielfilme (einschließlich 22 Stummfilme, drei Fernsehfilme, vier Fernsehserien und einen Zeichentrickfilm) und 26 Dokumentarfilme (einschließlich eine Fernsehreportage, zwei kurze Stummfilme, zwei Online-Video-Clips und einen Studentenfilm).

2 Die „Maske“ als Analysemodell

Als ich meine Perspektive auf ‚Zigeuner‘-Figuren im Film entwickelte, benutzte ich den etwas holperigen Begriff „die imaginäre Figur des Zigeuners“, um zu betonen – sowohl lexikalisch als auch orthographisch –, dass der Gegenstand meiner Analyse ein fiktionales Artefakt ist, das seinen Ursprung in der europäischen Literatur und Kunst seit dem 15. Jahrhundert² hat, aber auch, um eine klare Trennungslinie zwischen dem fiktionalen Phantasma „Zigeuner“ und dem Ethnonym „Roma“ zu ziehen.³ Das Ethnonym „Roma“

2 Die ersten überlieferten Aufzeichnungen über ‚Zigeuner‘ in Europa sind in Chroniken aus dem 15. Jahrhundert zu finden. In seiner bahnbrechenden Arbeit *Europa erfindet die Zigeuner* weist Klaus-Michael Bogdal kurz und geistreich darauf hin: „Am Anfang war die Chronik“. Hier liegt das Hauptproblem: Die Chronisten waren keine Augenzeugen und produzierten Geschichten und Illustrationen für ein Publikum, das sich nicht für die real existierenden Menschen interessierte, sondern vielmehr für ihre Repräsentationen; Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin 2011, S. 23–25.

3 Andere Begriffe, die mit gleichen Absichten geprägt wurden, sind „screen gypsies“ (Imre), „celluloid gypsy“ (Dobrev), „als Rom_nja markierte Figuren“ und „natio-ethno-kulturell markierte Figuren“ (Kraft). Im Unterschied zu diesen Autoren zieht Homer in seiner Analyse

ist im öffentlichen Raum ein relativ neuer Begriff, der seit 1971⁴ international in Gebrauch ist, innerhalb der Minderheit(en) aber schon deutlich früher eine Eigenbezeichnung war und real existierende Menschengruppen mit Minderheitsstatus bezeichnet.

In meiner vorliegenden Arbeit führe ich zum ersten Mal den Begriff „Maske“ als zentrale Analyse-Kategorie⁵ ein, der den Begriff „imaginäre Figur“ ergänzen und möglicherweise ersetzen soll. Aus mehreren Gründen verspricht der Begriff „Maske“ eine gelungene, weil genauere Begriffswahl zu sein. Zunächst ist er kurz, fungiert als ein Ideogramm für ein kulturelles Konstrukt und bezeichnet ein materielles Objekt, das Künstlichkeit gleichermaßen visualisiert und bedeutet. Außerdem macht der Begriff deutlich, dass Repräsentationen nebst anderem eine Reihe von Konventionen darstellen, die auf ein konkretes künstlerisches Medium angewendet und als solche verstanden werden müssen, nämlich als eine Technologie zu deren Herstellung. In meiner Analyse von Filmbildern betrachte ich das

keine terminologische Trennlinie zwischen fiktionalen Figuren und real existierenden Menschen und benutzt die Begriffe „Roma“ und „Zigeuner“ als Synonyme. Homer hinterfragt ‚Zigeuner‘-Filme und deren Anspruch auf Authentizität, und schon im Titel seines Aufsatzes werden seine Ergebnisse zusammengefasst: „Die Roma existieren nicht“. Während der Autor eine aufschlussreiche Analyse von Filmbildern liefert, desavouiert er damit gleichzeitig die Existenz der realen Sinti und Roma; Imre, Anikó: Screen Gypsies, in: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44.2 (Herbst 2003), S. 13–33; Dobрева, Nikolina: Constructing the ‚Celluloid Gypsy‘. Tony Gatlif and Emir Kusturica’s ‚Gypsy Films‘ in the Context of the New Europe, in: *Romani Studies* 17.2 (2007), S. 141–54; Kraft, Hendrik: Bedrohlich anders. Narrationen natio-ethno-kultureller Differenz im populären Kino der Gegenwart. Ein rumänisch-deutscher Filmvergleich, Berlin 2014; Homer, Sean: ‚The Roma Do Not Exist‘. The Roma as an Object of Cinematic Representation and the Question of Authenticity, in: *Objects: Material, Psychic, Aesthetic. Gramma: Journal of Theory and Criticism* 14 (2006), S. 183–197.

- 4 Die Selbstbezeichnung „Roma“ wurde 1971 auf der Ersten Welt Romani Kongress angenommen. Mit Delegierten aus vierzehn Ländern fand der Kongress in Orpington (Südost London) statt; Kenrick, Donald: The World Romani Congress – April 1971, in: *Journal of the Gypsy Lore Society* (3rd Series) 50 (1971), S. 101–108.
Gleichwohl sind Roma keine homogene Gruppe, siehe die Begriffsbestimmung des Europarats.
- 5 Der Begriff der Maske wird hier in der von Hans Belting entwickelte Bedeutung verwendet. In seinem Buch *Faces* arbeitet der Autor mit den Konzepten Gesicht und Maske und definiert ihren Zusammenhang im Kontext der Repräsentationskünste neu: er bezieht sich auf die ursprüngliche Bedeutung der Maske in Kultritualen, wo sie nicht ein Objekt, sondern vielmehr eine Rolle darstellte. Es war wenig wichtig, wie die Maske aussah, und viel signifikanter, wo und wie sie eingesetzt wurde. In der Moderne kehrt die Maske auf die Theaterbühne zurück, so Belting, verkörpert durch das Gesicht. Anders gesagt, unter dem Begriff der Maske wird folgendes verstanden: eine Rolle die mit dem eigenen realen Gesicht und dem ganzen Körper gespielt wird; Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013, S. 44–55 und S. 63–83.

Konzept der Maske im Verhältnis zum Licht, zur Beleuchtung, um die Materialität des Lichts und dessen Rolle zur Produktion – im buchstäblichen Sinne des Wortes – von Hautfarbe und ‚Rassen‘-Differenz auf der Leinwand hervorzubringen. Außerdem macht der Begriff der Maske deutlich, dass die Dekonstruktion der ‚Zigeuner‘-Maske von der Dekonstruktion des Weiß-Seins abhängt, das heißt von der Dekonstruktion der Repräsentation der ‚weißen‘ Identität, die ich deshalb ‚weiße‘ Maske nennen werde. So verstanden erleichtert der Begriff der Maske den Vergleich zwischen der Reihe von Konventionen einerseits, die benutzt werden, um den universalen Menschen als essenziell europäisch und weiß zu konstruieren, ein Studienfeld, das von Kritischer Weiß-Sein-Forschung reklamiert wird, und der Reihe von Konventionen andererseits, die benutzt werden, um die imaginäre ‚Zigeuner‘-Figur als essenziell nicht-europäisch, nicht-weiß / farbig / schwarz zu konstruieren, ein Studienfeld, das im Bereich Antiziganismusforschung liegt. Meine zentrale These lautet, dass die ‚weiße‘ Maske und die ‚Zigeuner‘-Maske die zwei Seiten des europäischen kulturellen Bewusstseins darstellen und seine zwei Blickregime oder zwei Modi des Machtausübens reflektieren. Dabei ist es offensichtlich, bis zu einer Tautologie, dass die zweidimensionale ‚Zigeuner‘-Maske nicht identisch mit dem mit ihr assoziierten Menschen ist, dass sie unabhängig vom tatsächlichem menschlichen Gesicht ist (und damit nahe an *blackface minstrel shows*⁶) und, am wichtigsten, dass sie nicht notwendigerweise mit den Repräsentationen von Sinti und Roma identisch ist. Die Autonomie der ‚Zigeuner‘-Maske kann eine Erklärung zu ihrer außergewöhnlichen Bildhaftigkeit und auch zu ihrer beliebten Verwendung durch einzelne Menschen oder Gruppen⁷ liefern. Schließlich lenkt der Begriff der Maske die Aufmerksamkeit auf das menschliche Gesicht, das wichtigste und stets sorgfältig durchdachte Artefakt auf dem Bildschirm.

6 Zur Diskussion der *blackface minstrel shows* und deren Funktionen, siehe Rogin, Michael: Making America Home. Racial Masquerade and Ethnic Assimilation in the Transition to Talking Pictures, in: Discovering America: A Special Issue. The Journal of American History 79.3 (Dec., 1992), S. 1050–1077; Saxton, Alexander: Blackface Minstrelsy and Jacksonian Ideology, in: American Quarterly 27.1 (März 1975), S. 3–28.

7 Im Showbusiness etwa, wo die ‚Zigeuner‘-Maske eine hochpreisige Ware ausmacht, wird sie sowohl von Angehörigen der Sinti-und-Roma-Minderheit als auch von Angehörigen der jeweiligen nationalen Mehrheit beansprucht. Beispiele sind die mazedonische Roma-Sängerin Esma Redžepova, die sehr stolz darauf ist, als „Königin der Zigeuner“ (Queen of the Gypsies) etikettiert zu werden, oder die aus Manhattan stammenden Nicht-Roma-Musiker „Gogol Bordello“, die sich als Gypsy-Punkband inszenieren.

3 Die Gestaltung des Lichts für ‚Weiß-Sein‘ und ‚Nicht-Weiß-Sein‘ im Film: ein Beispiel

*Die unterhaltendste Fläche auf der Erde
für uns ist die vom menschlichen Gesicht.
Georg Christoph Lichtenberg, „Sudelbücher“*

Die Screenshots weiter unten stammen aus dem polnischen biografischen Film *Papusza* (2013). Genauer: beide sind aus der Eröffnungssequenz, die die Poetin der Roma, Papusza, vorstellt. Sie werden hier gegenübergestellt, um die Rolle der Beleuchtung bei der Ausformung der ‚weißen‘ Maske und der ‚Zigeuner‘-Maske im filmischen Medium zu betonen. Abb. 1 zeigt eine Frau von der polnischen Mehrheit, eine Figur ohne Namen (eine Mitarbeiterin des Kultusministers), die nebensächlich für die Geschichte ist. Im Gegensatz dazu wird im zweiten Bild (Abb. 2) Papusza, die Hauptfigur im Film, gezeigt.

1



2

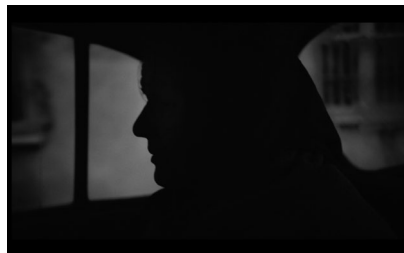


Abb. 1 und 2 Screenshots aus Papuszas Vorstellungssequenz: (links) eine polnische Frau (Maja Meissner), die eine Nebenfigur darstellt; (rechts) die erste Nahaufnahme der Hauptfigur Papusza (Jowita Budnik), *Papusza* (2013).

Das Gesicht der polnischen Dame wird im Modus der ‚weißen‘ Maske verhandelt: Es wird in Vollansicht mit 3-Punkt-Beleuchtung präsentiert, was dazu beiträgt, dass das Gesicht konventionell ‚weiß‘ erscheint; seine Farbe wird durch den Rahmen, der aus ihren dunklen Haaren und ebenso dunklen Pelzaufschlägen und auch dem schattigen Hintergrund besteht, hervorgehoben. Das Gesicht der Frau bekommt eine ‚normale‘, das heißt individualisierende Sichtbarkeit und als solches würde es keine besondere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Das Publikum würde es als die gegebene Art und Weise, eine filmische Figur zu inszenieren und auszuleuchten, wahrnehmen. Gleichzeitig liefert das Gesicht der polnischen Frau einen wichtigen Maßstab⁸ – nicht

8 Mein Ansatz bezieht sich auf Dyers Diskussion über die Techniken der Filmbeleuchtung und die Konstruktion von Weiß-Sein. Dyer konzentriert sich auf Gesichtsausleuchtung und erklärt ihre Funktionen, wobei er betont, dass „the face is seen as both the most important

nur für die hier diskutierte Szene, sondern für den ganzen Film –, denn die Kamera verleiht Papsza niemals das Privileg der ‚Normalität‘. Es gibt keine einzige Nahaufnahme ihres Gesichts bei Tageslicht oder mit 3-Punkt-Beleuchtung. Die unvoreilhafte Behandlung der Hauptfigur sorgt für noch größere Verwirrung, wenn man sich daran erinnert, dass die Rolle der erwachsenen Papsza mit Jowita Budnik besetzt ist; eine bekannte polnische Schauspielerin mit einer breiten Gefühlspalette und einem fesselnden Gesicht, das der Kamera viel zu bieten hat.

4 Die dominante ästhetische Tendenz aufgezeigt anhand einer Liste von Filmen

Das Ziel meiner Recherche ist es, dominante Tendenzen und Gegentendenzen bei der Produktion von ‚Zigeuner‘-Filmen zu identifizieren und zu beschreiben. Hier soll die erste und dominierende ästhetische Tendenz bei der Inszenierung der ‚Zigeuner‘-Maske im Medium Film betrachtet werden, nämlich die Tendenz, die ‚Zigeuner‘-Maske zu authentifizieren.⁹ Diese Tendenz manifestiert sich in einer signifikanten Reihe von Spielfilmen, die im europäischen Raum produziert werden und die davon ausgehen, dass bestimmte, als ‚Zigeuner‘ etikettierte Menschengruppen auf eine inhärente, objektivierbare Weise andersartig sind und dass diese Filme einen direkten Zugang zu dieser Wahrheit haben und dem Zuschauer diesen Zugang ebenfalls bieten können. Um einen Überblick über diese Filme und ihre komplexe Technologie der Wahrheitsproduktion gewinnen zu können, werden ganze Segmente des Filmkorpus präsentiert, in dem die Filme entlang dem thematischen Spektrum gruppiert werden, so dass die zentralen und peripheren

thing in an image, and also, as a consequence, the control of the visual quality of everything else.“ Außerdem, „[m]ovie lighting of the face is at the heart of ordinary production“; Dyer, Richard: White, London 1997, S. 88–89.

- 9 Zusätzlich zur dominanten Strömung der ‚Zigeuner‘-Filme habe ich zwei gegenläufige Tendenzen ausgemacht: eine Reihe von Filmen, die die ‚Zigeuner‘-Maske neu definieren, und eine Reihe von Filmen, die über die ‚Zigeuner‘-Maske hinausgehen; diese beiden letzteren Tendenzen werden hier nicht diskutiert. Einige dieser Filme, die ein alternatives Blickregime herstellen, wurden im Rahmen der von mir kuratierten Berliner Filmreihe „Fakten/Fiktionen: Menschen im Objektiv“ 2017/2018 gezeigt bzw. präsentiert: die Dokumentarfilme *Zigeuner sein* (1970, Regie: Peter Nestler), *Das falsche Wort* (1987, Regie: Melanie Spitta und Katrin Seybold), *Revision* (2012, Regie: Philip Scheffner) und *And-Ek Ghes...* (2016, Regie: Philip Scheffner und Colorado Velcu), *Dui Rroma* (2013, Regie: Iovanka Gaspar), *Taikon* (2015, Regie: Lawen Mohtadi, Gellert Tamas); und die Spielfilme: *Sündige Apostel der Liebe* (1995, Regie: Dufunja Vishnevskij), *Aferim!* (2015, Regie: Radu Jude), *Der Müllhubschrauber* (2015, Regie: Jonas Selberg Augustén).

Repräsentationen der Haupttendenz aufgezeigt werden können. Als nächstes richten wir unsere Aufmerksamkeit auf einen Algorithmus von Fragen, auf dessen Grundlage die Filmkategorisierung und -bewertung durchgeführt wurde und der während der Filmsichtung induktiv entwickelt wurde. Der Algorithmus an Fragen, oder besser gesagt die Antworten darauf, ermöglichen es mir dann, die Technologie der Wahrheitsproduktion in fünf Schritten zusammenzufassen.

Die erste Gruppe von Spielfilmen, die den Kern des Korpus ausmacht, umfasst Filme, die die konstruierte Gegenwelt der ‚Zigeuner‘ zum Hauptthema machen und die diese Welt als ein separates, autonomes Universum mit wenig oder keinem Kontakt zur jeweiligen ‚weißen‘ dominanten Kultur abbilden. In dieser Gruppe von Werken¹⁰ wird der zentrale dramatische Konflikt innerhalb des ‚Zigeuner‘-Universums angelegt, wobei die eingesetzten ‚weißen‘ Figuren als Kontrast dienen und Nebenrollen spielen. Die spiegelverkehrte Gegenüberstellung zwischen der ‚Zigeuner‘-Maske und der ‚weißen‘ Maske, die den Effekt des radikalen Othering produziert, wird hier auf einer eher impliziten Weise kommuniziert. Die folgenden Filme (re-)produzieren dieses ‚Zigeuner‘-Regime des europäischen Blicks:

The Gypsy Charmer/ Mustalaishurmaaja. Finnland, 1929

Hot Blood. USA, 1956

Ich traf sogar glückliche Zigeuner/ Skupljači perja. Jugoslawien, 1967

Das Zigeunerlager zieht in den Himmel/ Табор уходит в небо. UdSSR, 1976

König der Zigeuner/King of the Gypsies. USA, 1978

Angelo, My Love. USA, 1983

Die Zeit der Zigeuner/ Дом за вешање/Dom za vešanje. Vereinigtes Königreich | Italien | Jugoslawien, 1989

Gipsy Magic/ Циганска Магија. Mazedonien, 1997

Schwarze Katze, weißer Kater/ Црна мачка, бели мачор/ Crna mačka, beli mačor. Jugoslawien | Frankreich | Deutschland | Österreich | Griechenland, 1998

10 Diese und die folgenden Filmauflistungen stellen eine Auswahl typischer Filme dar. Für eine detailliertere Diskussion der Auswahlkriterien und der Gruppierung der Filmtitel in diesen drei Kategorien siehe meine bevorstehende Dissertation „The ‘White’ Mask and the ‘Gypsy’ Mask in Film“.

Als zweite Gruppe kann ich Spielfilme auflisten, in denen die Welt der ‚Zigeuner‘ nochmals das zentrale Spektakel ausmacht, hier aber wird der Konflikt zwischen einem ‚weißen‘ und einem ‚Zigeuner‘-Protagonisten ausgetragen. In diesen Filmen gibt es erzählerisch und visuell eine explizite Gegenüberstellung zwischen der ‚weißen‘ Maske und der ‚Zigeuner‘-Maske und der von ihnen vertretenen mythologischen Welten. Das dramatische Zusammentreffen dieser zwei Welten wird bewusst mit dem Ziel benutzt, die Grundwahrheit über ‚Zigeuner‘ im Film zu bestätigen, das heißt ihre ‚ethnisch-rassische‘ Alterität. Diese ideologische Botschaft ist auch präsent in den wenigen Fällen, in denen der Protagonist als eine Ausnahme von der ‚Zigeuner‘-Gruppe und mit positiven Eigenschaften kodiert wird. Mit einigen Variationen werden ‚Zigeuner‘ als Agenten von Destruktion, sozialem Unfrieden, Desintegration und als (metaphorisch) ‚nicht-weiß‘ gesehen. Die folgenden Filme zeigen diese zwei Modi des europäischen Blickes und seine bipolare Struktur auf:

The Adventures of Dollie. USA, 1908

Das Mädchen ohne Vaterland. Deutschland, 1912

Zigeuneren Raphael. Dänemark, 1914

Betta the Gypsy. Vereinigtes Königreich, 1918

Carmen / Gypsy Blood. Deutschland, 1918

Das Mädal aus dem Böhmerwald / The Bohemian Girl. USA, 1936

Der Walzer des Vagabunden / Kulkurin valssi. Finnland, 1941

Madonna der sieben Monde / Madonna of the Seven Moons. Vereinigtes Königreich, 1944

Liebesnächte in Sevilla / The Loves of Carmen. USA, 1948

Teufelsweib / The Gypsy and the Gentleman. Vereinigtes Königreich, 1965

Rosige Träume / Ružové sny. Tschechoslowakei, 1976

Pokriv / Покрив. Bulgarien, 1978

Gucha / Гуча! Distant Trumpet. Serbien | Bulgarien | Österreich | Deutschland, 2006

Papusza – Die Poetin der Roma / Papusza. Polen, 2013

Der Glöckner von Notre Dame / The Hunchback of Notre Dame (vielfache Filmversionen)

Diese beiden Gruppen der Spielfilme stehen im Zentrum meiner Analyse und machen deshalb den Großteil der von uns sogenannten ‚Zigeuner‘-Filme aus. Aus mehreren Gründen ist es wichtig, diese Filme einzeln aufzulisten und zu bewerten. Einige dieser Filme sind für ihre wahrheitsgetreue Darstellung der ‚Zigeuner‘-Kultur berühmt, einige gelten sogar als veritable ethnographische Dokumente. Einige dieser Filme haben zur Zeit ihrer Veröffentlichung enorme Popularität erlangt, viele davon wurden mit renommierten (inter-)nationalen Preisen ausgezeichnet und genießen immer noch Lob und Anerkennung in professionellen Kreisen und in der populären Kultur. Außerdem werden, was von besonderer Bedeutung ist, viele der hier erwähnten ‚Zigeuner‘-Spielfilme immer noch auf Festivals als Beitrag zur Kultur der Sinti und Roma gezeigt und sie gehören nach wie vor zum Kanon der ‚Zigeuner‘-Filme, die als originär und künstlerisch besonders überzeugend gelten. Als solche haben sie bis heute einen starken Einfluss sowohl auf die Selbst-Wahrnehmung der Sinti und Roma als auch auf die aktuelle Arbeit von zeitgenössischen Filmemachern_innen.

Die dritte und letzte und tatsächlich zahlenmäßig größte Gruppe von Spielfilmen ist im Kontext meiner Analyse peripher und umfasst Werke, die die ‚Zigeuner‘-Figur lediglich in Nebenrollen einsetzen und die die mit ihnen assoziierte mythologische Welt in relativ kurzen Sequenzen beschwören, ohne dass diese Welt weiter in den Fokus der Darstellung gerät. Daher werden diese Filme von mir nicht als ‚Zigeuner‘-Filme im engeren Sinne gewertet und sind deshalb im Korpus am wenigsten repräsentiert. Gleichwohl würde die ‚Zigeuner‘-Figur in den Nebenrollen eine eigene Untersuchung verdienen.

Jánošík. Tschechoslowakei, 1935

Chocolat – Ein kleiner Biss genügt/ Chocolat. Vereinigtes Königreich | USA, 2000

Snatch – Schweine und Diamanten/ Snatch. Vereinigtes Königreich | USA, 2000

Borat – Kulturelle Lernung von Amerika, um Benefiz für glorreiche Nation von Kasachstan zu machen/ Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan. Vereinigtes Königreich | USA, 2006

5 Die dominante ästhetische Tendenz aufgezeigt als Technologie zur Herstellung von Wahrheit

Die im Filmkorpus aufgeführten Titel wurden anhand eines Fragenkatalogs¹¹ untersucht, der die Techniken der Wahrheitsproduktion bei der Inszenierung der ‚Zigeuner‘-Maske offenlegt. Die Fragen kristallisierten sich während der Phase der Filmidentifikation und -bewertung heraus und können die Grundlage für eine Methodik zur Analyse und Bewertung von ‚Zigeuner‘-Filmen bilden. Der Algorithmus der Fragen hebt fünf wichtige Ebenen der Analyse hervor:

- 1) Produktionsbedingungen,
- 2) Inhalt der ‚Zigeuner‘-Maske – Charakterdarstellung und Handlung,
- 3) Form der ‚Zigeuner‘-Maske – filmische Mittel und Konventionen wie Beleuchtung und Gestaltung, Mise-en-Scène, Farbe, Kostüme, Casting, Musik, kinematografischer Stil,
- 4) Anspruch auf Wahrheit – visuelle Ästhetik, Genre und Selbstdarstellung der Filme in Paratexten,
- 5) Funktionen der ‚Zigeuner‘-Maske im gegebenen historischen Kontext.

Ein Beispiel für eine detaillierte Filmanalyse, die diesem fünfstufigen Ansatz folgt, findet sich in meinem Artikel „The Figure of the Imaginary Gypsy in Film: *I Even Met Happy Gypsies* (1967)“.¹² Es folgt eine Reihe von Fragen zu jeder der fünf Analyseebenen. Die Befunde werden zusammengefasst, sie gelten allgemein für die in Unterkapitel 4 aufgeführten ‚Zigeuner‘-Filme. Das heißt nicht, dass alle, wohl aber die meisten der hier beschriebenen Eigenschaften in diesen Filmen zu beobachten sind.

11 Die hier vorgeschlagene Analyse vermittelt die Ideen und Perspektiven, die von Shohat und Stam in ihrer Arbeit *Unthinking Eurocentrism* entwickelt wurden. Die Autoren betonen die Notwendigkeit einer nuancierten und mehrstufigen Analyse von subalternen Darstellungen im Film und diskutieren eine beeindruckende Anzahl von Werken mit Repräsentationen von Minderheiten aus der ganzen Welt; vgl. Shohat, Ella/Stam, Robert: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London 1994, S. 178–219. Doch interessanterweise gibt es in ihrem umfangreichen Buch keine ‚Zigeuner‘-Filme, ein symptomatisches Zeichen dafür, dass das ‚Zigeuner‘-Phantasma ein blinder Fleck nicht nur bei europäischen Studien, sondern auch bei postkolonialen Studien ist.

12 Mladenova, Radmila: The Figure of the Imaginary Gypsy in Film. *I Even Met Happy Gypsies* (1967), in: *Romani Studies* 26.1 (2016), S. 1–30.

5.1 Produktionsbedingungen

Fragen zur Produktion: Wer hat die Macht, die Wahrheit über ‚Zigeuner‘ zu definieren? Wer entscheidet, wie Aussehen, Verhalten und Lebensstil dargestellt werden soll; an welchen Geschichten sollen sie teilnehmen und welche Eigenschaften sollen sie als Menschen aufweisen? Wer ist für das Drehbuch zuständig? Basiert das Drehbuch auf früheren Texten oder Artefakten oder ist es von solchen beeinflusst? Wer führt die Regie? Wer sitzt hinter der Kamera? Wer wählt die Schauspieler aus? Wer besetzt die Hauptrollen? Wer besetzt die Nebenrollen?

Zusammenfassung der Ergebnisse: Die Analyse des Produktionsaufbaus bringt die Asymmetrie der Repräsentationsmacht ans Licht. Bei der Produktion der ‚Zigeuner‘-Filme werden alle Entscheidungen über Drehbuch, Regie, Kameraarbeit, Kostüme und Requisiten, Montage, Musik usw. von ‚weißen‘¹³ Fachleuten getroffen. Das Drehbuch basiert oft auf einem Roman, der wiederum von einem ‚weißen‘ Schriftsteller geschrieben wurde. Oft sind ‚Zigeuner‘-Filme Autorenfilme, in denen der Regisseur mehrere Aspekte der Filmarbeit bestimmt, wie beispielsweise Drehbuch, Montage, Musik, usw. Die Hauptrollen werden durch nationale oder internationale ‚weiße‘ (Hollywood-)Prominente besetzt, was die Ähnlichkeit der Filme zu *blackface minstrel shows* etabliert. Gleichzeitig werden in ‚Zigeuner‘-Filmen Roma oft als Kompars_innen eingesetzt, eine verbreitete Authentifikationsstrategie, die diese Filme mit der Zur-Schau-Stellung von Menschen in den damaligen Völkerschauen verbindet.¹⁴ Kurz gesagt, die ‚Zigeuner‘-Filme werden durch ‚Weiße‘ für die Unterhaltung des ‚weißen‘ Publikums produziert, mit ‚weißen‘ Schauspielern in den Hauptrollen, die oftmals – zwecks Authentizität – von Roma-Komparsen unterstützt werden.

5.2 Inhaltliche Analyse der ‚Zigeuner‘-Maske: Charakterdarstellung und Handlung

Fragen zur Charakterdarstellung: Wie ist die ‚Zigeuner‘-Maske im Film kodiert? Ist sie explizit oder implizit der ‚weißen‘ Maske gegenübergestellt? Welche Eigenschaften werden ihr direkt (durch Sprechakte) oder indirekt (durch Handlungen

13 An dieser Stelle verwende ich im Rahmen der Organisation der Filmproduktion den Begriff ‚weiß‘, um im Gegensatz zur ‚weißen‘ Maske real existierende Personen in einer Machtposition zu bezeichnen, d.h. Personen, die Nicht-Roma und in der Regel Vertreter einer nationalen Mehrheit sind.

14 Völkerschauen waren als anthropologisch-zoologische Schauen in Deutschland bis ins frühe 20. Jahrhundert populär und wurden vorzugsweise in zoologischen Gärten gezeigt; sie orientierten sich an der damaligen Form der Rassenkunde.

und Zustände) zugeschrieben? Welche Aspekte der menschlichen Existenz reflektieren diese Eigenschaften (persönliche Integrität, soziale und berufliche Integration, Elternschaft, Sexualität, religiöser Glaube, Sprachbeherrschung und Bildung, Ernährung, Gesundheit und persönliche Hygiene usw.)? Welche Art von Cluster bilden diese Eigenschaften? Ist die ‚Zigeuner‘-Figur individualisiert? Hat sie einen Namen und wie ist sie durch ihren Namen gekennzeichnet? Wie ist sie in Bezug auf Zeit (Tag gegen Nacht/linear gegen zyklisch) und Raum (Licht gegen Schatten/Stadt gegen Wald/Natur) aufgestellt?

Fragen zur Handlung: In welcher Art von Handlung wird die ‚Zigeuner‘-Figur eingesetzt? Ist die ‚Zigeuner‘-Figur der Held oder die Heldin in der Geschichte und falls ja, besteht für ihn / sie die Möglichkeit, die Reise des Helden zu vervollständigen, seine / ihre begrenzten Umstände zu transzendieren und ein höheres Maß an Individuation zu erreichen? Wenn die Handlung die Beziehung zwischen einer ‚Zigeuner‘-Figur und einer ‚weißen‘ Figur, ein Mitglied der nationalen Mehrheit, verhandelt, wird die Möglichkeit der Koexistenz (eine Liebesbeziehung oder Ehe) für realistisch und tragfähig gehalten?

Zusammenfassung der Ergebnisse: Jeder Film konstruiert seine eigene ‚Zigeuner‘-Welt und fertigt seine eigene ‚Zigeuner‘-Maske in expliziter oder impliziter Opposition gegen die ‚weiße‘ Maske. Um dieses Element der künstlerischen Besonderheit zu erhalten und herauszustellen, wird meiner Analyse von einer taxonomischen Auflistung von ‚Zigeuner‘-Stereotypen¹⁵ absehen. Es wird vielmehr darauf abgezielt, die Eigenschaften und Werte der ‚Zigeuner‘-Maske exemplarisch in einer Reihe von Filmen in Form von Schlüsselbegriffen zu abstrahieren. So werden wir zeigen, dass die ‚Zigeuner‘-Maske mehrere Bedeutungsschichten aufweist, die sich gegenseitig verstärken und en bloc aktivieren: ihre mythologische, sozial-kulturelle, religiöse, ‚ethnisch-rassische‘, etc. Ebene. Dieser Ansatz wirft ein Licht auf die Plastizität und Künstlichkeit der ‚Zigeuner‘-Maske und bietet eine Erklärung, warum ihr nahezu alles Deviante zugeschrieben werden kann. Gleichzeitig zeigt dieser Ansatz ihre Universalität, ihre einfache Grammatik: ‚Zigeuner‘ bedeutet entweder Abwesenheit oder Unzulänglichkeit eines normgebenden Wertes (zum Beispiel ist die ‚weiße‘ Maske mit dem Wert der „Sauberkeit“ kodiert, die bei der ‚Zigeuner‘-Maske fehlt, diese wird im Gegenteil mit dem Unwert des „Schmutzes“ kodiert) oder seine falsche Anwendung (zum Beispiel ist die ‚weiße‘ Maske mit dem Wert „richtige Verwendung der Sprache / gute Beherrschung der Sprache“ kodiert, während die ‚Zigeuner‘-Maske

15 Für eine ausführliche Untersuchung von ‚Zigeuner‘-Motiven in der Literatur, siehe Brittnacher, Hans Richard: *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*, Göttingen 2012; in der Fotografie, siehe Reuter, Frank: *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“*, Göttingen 2014.

mit „unsachgemäßer Benutzung der Sprache / minderwertige Beherrschung der eigenen Sprache“ kodiert ist). Alles in allem wird die ‚Zigeuner‘-Maske verwendet, um ein Amalgam von heterogenen Werten darzustellen, das in direkter Opposition zu den Werten und Normen der ‚weißen‘ Mehrheit steht.

In Bewegung gesetzt führt die ‚Zigeuner‘-Maske den Mythos¹⁶ der menschlichen Selbstzerstörung auf. Sie stellt den Antihelden dar, der nicht in der Lage ist, die Reise des Helden zu vollenden und der, weil er seine Natur nicht kontrollieren kann, sich selbst ins Verderben führt. Dergestalt ist die ‚Zigeuner‘-Maske der individualisierten Figur des ‚weißen‘ Helden dienlich, ihr Ziel ist es, eine Warnung zu geben, indem sie das Spektakel der Strafe inszeniert. Wenn sie wie in den ‚Zigeuner‘-Filmen eine Hauptrolle spielt, steht die ‚Zigeuner‘-Maske im Gegensatz zu ihrem üblichen Gebrauch. Um diesen Widerspruch aufzulösen, neigen die Filmemacher dazu, den Haupt-‚Zigeuner‘-Helden zu de-individualisieren und damit zu de-zentrieren, indem sie den Helden als einen Vertreter der gesamte Gruppe fungieren lassen. Dem ‚Zigeuner‘-Held oder der ‚Zigeuner‘-Heldin fehlt oft eine komplexe Individualität sowohl auf der Ebene der Charakterdarstellung als auch auf der Ebene der Handlung. So wie im Film noir ist dieser Antiheld nicht in der Lage, seine / ihre Natur / ‚Blut‘, Lebensstil oder Umwelt zu transzendieren und wählt für sich selbst die Niederlage und einen vorhersehbaren, nicht-tragischen Tod. Filme über eine ‚weiße‘ und eine ‚Zigeuner‘-Figur erklären eine Beziehung zwischen beiden als unmöglich, erniedrigend oder sogar tödlich; diese Filme dienen oft als Warnungsgeschichten, in denen die ‚Zigeuner‘-Figur als eine (tödliche) Gefahrenquelle dargestellt wird.

5.3 Formale Analyse der ‚Zigeuner‘-Maske

Fragen zu filmischen Mitteln: Wie ist die ‚Zigeuner‘-Maske visuell charakterisiert im Verhältnis zu Beleuchtung, Gestaltung, Farbe, Make-up, Haarpflege, Kostümen und Requisiten? Welche Eigenschaften werden ihr zugeschrieben?

16 Hier verwende ich den Begriff „Mythos“ im Lotman’schen Sinne: Es handelt sich um einen texterzeugenden Mechanismus, der im Rahmen einer zyklischen Zeit organisiert ist, und dessen Aufgabe es ist, „ein Bild der Welt“ zu schaffen. Mythologische Texte erzählen von Ereignissen, die „out of time, endlessly repeated, and in this sense, unchangeable“ sind und damit Informationen über die für die Welt immanenten Gesetze liefern. In ihrer Struktur können Mythen auf die folgende grundlegende Folge von Ereignissen reduziert werden: „entry into a closed space – exit from it“. Lotmans schematische Wiedergabe von Mythos-Plots entspricht Campbells Beschreibung der Monomyth, in dem die Heldenreise in sechs Stufen aufgeteilt wird, die aber um die gleiche zweistufige Bewegung herum organisiert ist: Eintritt in einen geschlossenen, dunklen Raum und Rückkehr zu einem offenen, beleuchteten Raum; Lotman, Yuri M.: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Indianapolis 1990, S. 152, S. 158 und S. 28–29.

Stellt der Film ausdrücklich einen Unterschied auf der Ebene der Hautfarbe her? Welche ästhetischen Strategien verfolgt der Film, um dieses Ziel zu erreichen? Wie ist die ‚Zigeuner‘-Maske auf der Ebene der Filmsprache, insbesondere der Schnitttechnik, kodiert?

Zusammenfassung der Ergebnisse: Die allgemeine Tendenz besteht darin, ‚Zigeuner‘-Protagonisten als metaphorisch oder buchstäblich ‚nicht-weiß‘ / ‚schwarz‘ in einem realistischen Modus darzustellen, der oft Anleihen bei der Autorität ethnographischer Dokumentation macht, indem er die zentralen ‚Zigeuner‘-Helden auf bloße Stellvertreter-Figuren reduziert, denen eine komplexe Individualität verweigert wird. Aber nochmals sei wiederholt: Die cineastischen Instrumente sind so vielfältig, dass eine detaillierte Untersuchung ihrer Anwendung in einzelnen Filmen unabdingbar ist.

5.4 Anspruch auf Wahrheit und Authentifizierungsstrategien

Fragen zu Genre und Selbstdarstellung: Wie präsentieren sich der Film und seine Beziehung zur historischen Welt? Erhebt der Film einen Anspruch auf Authentizität? Wenn ja, welche ästhetischen Strategien benutzt der Film, um seine Wahrhaftigkeit zu beglaubigen? Welche Paratexte werden zur Unterstützung der Wahrheitsansprüche des Films verbreitet?

Zusammenfassung der Ergebnisse: Das annoncierte Ziel der ‚Zigeuner‘-Filme ist es, die Wahrheit über ‚Zigeuner‘ überhaupt zu enthüllen. Dabei wird der kulturellen Erwartung entsprochen, dass diese Minderheit in Europa intrinsisch, radikal und unwiderruflich anders ist. Diese Spielfilme machen die ‚zigeunerische‘ Lebensweise zu ihrem zentralen Anziehungspunkt, indem sie die Authentizität durch einen strategischen Einsatz von Roma-Komparsen, traditioneller Roma-Sprache, Musik, Kostüme usw. inszenieren. Bei ‚Zigeuner‘-Filmen wird in Realismus als Effekt investiert, um Wahrheitsansprüche zu unterstützen, indem sie Themen, Motive, stilistische Mittel und ästhetische Techniken als Anleihe aus ethnographischen Dokumentarfilmen übernehmen. Der Anspruch, dass diese Filme die ansonsten unzugängliche Wahrheit über ‚Zigeuner‘ enthüllen, wird auch durch verschiedene Paratexte erhoben: von DVD-Klappentexten und Werbeplakaten bis hin zu Making-ofs und Interviews mit den Filmemachern.

5.5 Funktionsanalyse der ‚Zigeuner‘-Maske

Fragen zum historischen Kontext und zur Rezeption: Was ist der unausgesprochene Zweck der im Film inszenierten ‚Zigeuner‘-Maske? Wie wird der Film rezipiert? Wer wird berühmt und profitiert direkt von seinem Erfolg?

Zusammenfassung der Ergebnisse: Die Inszenierung der ‚Zigeuner‘-Maske teilt die Funktionen, die für die *blackface minstrel shows* relevant sind: Sie

kann von Filmemachern benutzt werden, um die normgebende ‚weiße‘ Maske zu stabilisieren, indem Abweichungen bestraft wird (Disziplinierungsfunktion); um aufgestauten Gefühlen freien Lauf zu lassen und tabuisierte Themen anzusprechen (Karnevalsfunktion); um die ‚weiße‘ Maske zu kritisieren und Alternativen für den sozialen Zusammenhalt vorzuschlagen (subversive Funktion). Schließlich kann die Performance in der ‚Zigeuner‘-Maske, wie bei *blackface minstrel shows*, einen starken positiven Einfluss auf den beruflichen Erfolg und die Integration der ‚weißen‘ Filmemacher-Crew, insbesondere des Filmregisseurs und der Hauptdarsteller haben (sozial integrative Funktion).

Der Panorama-Überblick über ‚Zigeuner‘-Filme hier liefert genügend Belege für die Behauptung, dass sie hochkomplexe Artefakte mit einer spezifischen inneren Struktur darstellen, die sie von anderen Filmgruppen unterscheidet und ihnen eine spezifische Rolle in der Dynamik nationaler Kulturen zumisst. In Anlehnung an die zusammenfassende Beschreibung von ‚Zigeuner‘-Filmen können wir dem Leser auch einige ironisch unterlegte Leitlinien anbieten, um den Rassen-Essentialismus, der sich hinter diesem ästhetischen Phänomen verbirgt, noch einmal und in verdichteter Form aufzuzeigen.

6 Wie man einen ‚Zigeuner‘-Film in fünf Schritten produziert

Schritt No. 1: Holen Sie sich ein Team von ‚weißen‘ Filmemachern, um einen Film über ‚Zigeuner‘ zu produzieren – das Drehbuch dafür zu schreiben, Regie zu führen und die Kameraarbeit zu übernehmen. Laden Sie ‚weiße‘ Promi-Schauspieler für die Hauptrollen ein und, wenn nötig, holen Sie noch ein paar Roma-Komparsen.

Schritt No. 2: Drehen Sie eine unterhaltsame und gleichzeitig lehrreiche Geschichte, die Tod und Bestrafung eines ‚Zigeuner‘-Helden erzählt. Vermeiden Sie es, diesen Anti-Helden in einem tragischen Licht darzustellen, machen Sie stattdessen deutlich, dass ‚Zigeuner‘-Blut und ‚Zigeuner‘-Lebensweise an seinem Verderben schuld sind. Verknüpfen Sie ihn mit der seitenverkehrten mythologischen Welt (Nachtzeit, Schatten, zyklische Zeit und Wald), um den Effekt des radikalen Othering zu erreichen. Wenn ein ‚weißer‘ Charakter unklug genug ist, um sich mit dem ‚Zigeuner‘-Helden gemein zu machen, zeigen Sie deren gemeinsamen Untergang. Individualisieren Sie den ‚Zigeuner‘-Helden nur teilweise, und betonen Sie stattdessen, dass er/sie eine repräsentative Figur ist.

Schritt No. 3: Visualisieren Sie die ‚Zigeuner‘-Maske als Verkörperung der Dunkelheit (= Abwesenheit von Licht). Zementieren Sie diese archetypische Wahrnehmung, indem Sie die ‚Zigeuner‘-Figur in Verbindung mit Schatten, Nacht, bunten und/oder schwarzen (Kostüm-)Farben und ‚nicht-weißer‘/ ‚schwarzer‘ Hautfarbe bringen.

Schritt No. 4: Halten Sie sich an Realismus als Effekt und mobilisieren Sie Beleuchtung, Schminke, Kostüme, Requisiten, Roma Komparsen sowie Romani-Musik und -Sprache. Fügen Sie unabhängig vom Filmgenre Sequenzen ein, die Sie so gedreht haben, als ob Sie ein Ethnograph wären, der die Lebenszyklus-Rituale (Taufe, Heirat, Beerdigung) und Details aus dem täglichen Leben dokumentiert.

Schritt No. 5: Und vergessen Sie nicht, dass Sie die ‚Zigeuner‘-Maske als eine Projektionsfläche verwenden, um wichtige (politische, ästhetische, ethische usw.) Fragen zu stellen, die für die nationale Mehrheit relevant sind, aber in der Öffentlichkeit nicht aufgeworfen werden können. Alle Kunst braucht Mut, und so auch das Filmemachen!

Filmographie

- Adventures of Dollie, The.** Regie: D. W. Griffith. Drehbuch: Stanner E. V. Taylor. USA: Biograph Company, 1908.
- Aferim!** Regie: Radu Jude. Drehbuch: Radu Jude, und Florin Lazarescu. Rumänien: Studiokanal, 2015.
- And-Ek Ghes...** Regie: Philip Scheffner, und Colorado Velcu. Drehbuch: Colorado Velcu, Merle Kröger, und Philip Scheffner. Deutschland: Pong Film, 2016.
- Angelo, My Love.** Regie: Robert Duvall. Drehbuch: Robert Duvall. USA: Robert Duvall, 1983.
- Betta the Gypsy.** Regie: Raymond Charles. Großbritannien: Famous Pictures, 1918.
- Bohemian Girl, The.** Regie: James W. Horne, und Charley Rogers. Drehbuch: Frank Butler. USA: Hal Roach Studios, 1936.
- Black Cat, White Cat / Црна мачка, бели мачор / Crna mačka, beli mačor.** Regie: Emir Kusturica. Drehbuch: Emir Kusturica, Gordan Mihić, und Karl Baumgartner. Jugoslawien: Pandorafilm, 1998.
- Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan.** Regie: Larry Charles. Drehbuch: Sacha Baron Cohen, Anthony Hines, Peter Baynham, und Dan Mazer. USA: Twentieth Century Fox, 2006.
- Carmen / Gypsy Blood: A Love Tale of Old Spain.** Regie: Ernst Lubitsch. Drehbuch: Norbert Falk, und Hanns Kräly. Deutschland: PAGU, 1918.
- Chocolat.** Regie: Lasse Hallstroem. Drehbuch: Robert Nelson Jacobs. Großbritannien: Miramax, 2000.
- Das Falsche Wort: Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinti) in Deutschland?** Regie: Katrin Seybold. Drehbuch: Melanie Spitta. Deutschland: ZDF, 1987.
- Dui Roma.** Regie: Iovanka Gaspar. Österreich: Krizanits, 2013.
- Garbage Helicopter, The / Sophelikoptern.** Regie: Jonas Selberg Augustsén. Drehbuch: Jonas Selberg Augustsén. Schweden: TriArt Film, 2015.
- Gipsy Magic / Циганска Магуја.** Regie: Stole Popov. Drehbuch: Vladimir Blazhevski, und Stole Popov. Mazedonien: Vardar Film/Triangle, 1997.
- Gypsy and the Gentlemen, The.** Regie: Joseph Losey. Drehbuch: Janet Green. Großbritannien: Rank, 1957.
- Gypsy Charmer, The / Mustalaishurmaaja.** Regie: Valentin Vaala. Drehbuch: Valentin Vaala, und Teuvo Tulio. Finnland: Fennica, 1929.
- Gucha – Distant Trumpet / Gucha!** Regie: Dušan Milić. Drehbuch: Dušan Milić. Serbien: Pallas Film, 2006.
- Hot Blood.** Regie: Nicholas Ray. Drehbuch: Jean Evans, und Jesse Laske. USA: Columbia Pictures, 1956.
- Hunchback of Notre Dame, The.** Regie: William Dieterle. Drehbuch: Sonya Levien. USA: RKO Radio Pictures, 1939.
- Hunchback of Notre Dame, The.** Regie: Jean Delannoy. Drehbuch: Jean Aurenche, und Jacques Prevert. Frankreich: Paris Film Productions, 1956.
- Hunchback of Notre Dame, The.** Regie: Michael Tuchner. Drehbuch: John Gay. Großbritannien: Rosemont Productions, 1982.
- Hunchback of Notre Dame, The.** Regie: Gary Trousdale, und Kirk Wise. Drehbuch: Tab Murphy, Irene Mecchi, Bob

- Tzudiker, Noni White, und Jonathan Roberts. USA: Buena Vista Pictures, 1996.
- I Even Met Happy Gypsies / Skupljači perja.*** Regie: Aleksandar Petrović. Drehbuch: Aleksandar Petrović. Jugoslawien. Avala Film, 1967.
- Jánošík.*** Regie: Martin Frič. Drehbuch: Karel Hašler, Martin Frič, und Karel Plicka. Tschechoslowakei: Lloydfilm, 1935.
- King of the Gypsies.*** Regie: Frank Pierson. Drehbuch: Frank Pierson. USA: Dino De Laurentiis Company, 1978.
- Loves of Carmen, The.*** Regie: Charles Vidor. Drehbuch: Helen Deutsch. USA: Columbia Pictures, 1948.
- Madonna of the Seven Moons.*** Regie: Arthur Crabtree. Drehbuch: Roland Pertwee. Großbritannien: Gainsborough Pictures, 1945.
- Pink Dreams / Ružové sny.*** Regie: Dušan Hanák. Drehbuch: Dušan Hanák, und Dušan Dusek. Tschechoslowakei: Slovak Film, 1976.
- Papusza.*** Regie: Joanna Kos-Krauze, und Krzysztof Krauze. Drehbuch: Joanna Kos-Krauze, und Krzysztof Krauze. Polen: Agromedia Productions, 2013.
- Queen of the Gypsies / Табор уходит в небо.*** Regie: Emil Loteanu. Drehbuch: Emil Loteanu. UdSSR: Mosfilm, 1975.
- Revision.*** Regie: Philip Scheffner. Drehbuch: Merle Kröger, und Philip Scheffner. Deutschland: Pong Film, 2012.
- Romany Spy, A / Das Mädchen ohne Vaterland.*** Regie: Urban Gad. Drehbuch: Urban Gad. Deutschland: Deutsche Bioscop GmbH, 1912.
- Roof, A / Покрыш.*** Regie: Ivan Andonov. Drehbuch: Kancho Atanasov, und Boyan Papasov. Bulgarien: Studiya za igralni filmi „Boyana“, 1978.
- Snatch.*** Regie: Guy Ritchie. Drehbuch: Guy Ritchie. Großbritannien: Columbia Pictures, 2000.
- Stolen by Gypsies.*** Regie: Edwin S. Porter, und Wallace McCutcheon. Großbritannien: Edison Manufacturing Company, 1905.
- Sinful Apostels of Love / Грешные апостолы любви.*** Regie: Dufunya Vishnevsky, und Vladimir Dmitrievskiy. Drehbuch: Vladimir Dmitrievskiy, Viktor Merezhko, und Dufunya Vishnevsky. Russland: Tsyganskij Tsentr 'Romale', 1995.
- Taikon.*** Regie: Gellert Tamas, und Lawen Mohtadi. Drehbuch: Lawen Mohtadi, und Gellert Tamas. Schweden: Tri-ArtFilm AB, 2015.
- Time of the Gypsies / Дом за вешанье / Dom za vešanje.*** Regie: Emir Kusturica. Drehbuch: Emir Kusturica und Gordan Mihić. Jugoslawien: Forum Sarajevo, 1989.
- Vagabond's Waltz, The / Kulkurin valssi.*** Regie: T. J. Särkkä. Drehbuch: Mika Waltari. Finnland: Suomen Filmitelisuus, 1941.
- Zigeuner sein.*** Regie: Peter Nestler, und Zsóka Nestler. Drehbuch: Peter Nestler, und Zsóka Nestler. Deutschland: Absolut Medien, 1970.
- Zigeunerinnen Raphael.*** Regie: unbekannt. Drehbuch: Richard Lund. Dänemark: Filmfabrikken Danmark, 1914.