

Rassismus als diskursive Praxis und gesellschaftliches System in der filmischen Darstellung: MARIAN (1996) und HOREM PÁDEM (2004)

GESINE DREWS-SYLLA

Studien zum Rassismus in der postsozialistischen Tschechischen Republik sehen weder auf der staatlich-politischen Ebene noch in den (rechts)extremistischen Subkulturen den größten Handlungsbedarf im Kampf gegen Rassismen, obwohl es in den 1990er Jahren eine parlamentarisch erfolgreiche radikale Rechte gab, deren Anhänger nach dem Ende dieses Erfolges eine gewaltbereite, aber gesamtgesellschaftlich marginalisierte Subkultur bildeten.

Sowohl eine Untersuchung von Ondřej Čákl und Karel Wollmann (2005) von der Prager Stiftung für Toleranz und Zivilgesellschaft, die sich vor allem mit der Entwicklung der rechtsextremen Szene beschäftigen, als auch Věra Sokolova (2008), die die Diskurse über Romvölker¹ in der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik (ČSSR) und deren Kontinuitäten in der postsozialistischen Zeit

-
- 1 In meiner Terminologie schließe ich mich dem Beitrag von Barbara Tiefenbacher in diesem Band an, d. h. ich verwende das aus dem Englischen entlehnte »Romani« als Adjektiv. Darüber hinausgehend verwende ich im Anschluss an Bogdal (2011: 15) als umfassende Bezeichnung den Begriff »Romvölker«. Der Ausdruck »Zigeuner« verweist auf ein gesellschaftliches Konstrukt, »dem ein Grundbestand an Wissen, Bildern, Motiven, Handlungsmustern und Legenden zugrunde liegt, durch die ihnen im Reden über sie kollektive Merkmale erst zugeschrieben werden.« (Ebd.) Da mein Analysegegenstand (im Gegensatz zu Bogdal) aber nicht die Analyse dieser Konstruktion ist, sondern die Formierung und Repräsentation von Angehörigen der Romvölker als »Zigeuner«, verwende ich den Begriff konsequent in Anführungszeichen.

untersucht, kommen zu dem Schluss, dass die Gesellschaft, obwohl sie Rassismus nicht als Problem sehe, »latent xenophob« (Sokolova 2008: 255) sei, dass es in ihr einen deutlichen unterschweligen Rassismus (Čačí/Wollmann 2005: 49/50) gebe, der am stärksten in der Diskriminierung der Romvölker zum Ausdruck komme.

Neben einer besseren Implementierung und Anwendung staatlicher Instrumente fordern beide Studien daher vor allem die handlungsleitenden rassistischen Stereotypen dekonstruierende Aufklärungsarbeit. Es müsse ein nachhaltiger Dialogprozess initiiert werden, um an einer Veränderung des Diskurses zu arbeiten, innerhalb dessen, so lässt sich schließen, anerkannt werden muss, dass Rassismen nicht nur an den extremistischen Rändern der Gesellschaft, sondern in ihrer Mitte zu finden sind, ebenso wie daran gearbeitet werden müsse, die Funktionsweisen rassistisch diskriminierender Praktiken offenzulegen.

Damit schließen sie an Positionen in der Rassismusforschung an, die Rassismus nicht als »eine dumpfe, irrationale Ideologie in den Köpfen unverbesserlicher Menschenhasser [...], sondern [...] [als] eine in der politischen Rationalität der Neuzeit verankerte Möglichkeit der extremen und exzessiven Selbstfindungs-, Abgrenzungs- und Weltverbesserungspolitik« (Geulen 2007: 117) beschreiben, die zutiefst die europäische Moderne prägt (Ebd.: 117/118), und die daher im geteilten Europa dies- und jenseits des Eisernen Vorhangs ähnliche Handlungsmuster hervorgebracht hat (Law 2012: 65; 147/48).

Ian Law plädiert dafür, im Hinblick auf die sozialistischen Gesellschaften von einem »Rassismus ohne Rassismus« (Ebd.: 156) zu sprechen, um darauf hinzuweisen, dass die dort ausgeprägten Rassismusvarianten sich in einem staatlichen Umfeld befanden, das eine Auseinandersetzung mit Rassismen in der eigenen Gesellschaft grundsätzlich verbot, diesen aber zum Teil in den Praktiken der eigenen Institutionen sowie unbenannt in den eigenen Diskursen zementierte. Diese Denkfigur ließe sich insofern aufgreifen, als in den postsozialistischen Gesellschaften erst ein Diskurs angestoßen werden musste, der das Problem des Rassismus als ein die eigene Gesellschaft betreffendes begreifen konnte, auf das mit aktuellen Positionen der Rassismusforschung Zugriff gewonnen werden kann. Die Denkfigur des »Rassismus ohne Rassismus«, wie aber auch beispielsweise jene der »Banalität des Rassismus« (Terkessidis 2004), stellt – unabhängig vom Sozialismus – heraus, dass Rassismen einer hochwirksamen diskursiven und systemischen Logik unterliegen, die zutiefst in der Funktionsweise von sich als grundlegend nicht-rassistisch definierenden Gesellschaftsformen und in ihren staatlich-institutionellen Organisationsformen ebenso wie in ihren Diskurspraktiken verankert sind.

Die Manifestationsformen dieses Schemas sind dabei starken lokalen Prägungen unterworfen. Im tschechischen Raum sind, wie auch Law (2012: 64) übereinstimmend mit Sokolova und Čákl/Wollmann festhält, die Romvölker die Bevölkerungsgruppe, die seit Jahrhunderten am stärksten durch rassistische Diskriminierungspraktiken betroffen ist, weshalb sich auch die bisherige Forschung zu Rassismen in der Tschechischen Republik auf sie konzentriert (vgl. z. B. Law 2012).

Dieser Befund lässt sich auf den tschechischen und slowakischen Film übertragen, der sich seit dem Ende der ČSSR verstärkt mit dem Thema Rassismus auseinandersetzt und dabei sowohl auf die postsozialistische Gegenwart als auch auf den vergangenen Sozialismus referiert.² Die meisten Filme konzentrieren sich dabei auf die Situation der Romvölker.³ Im Folgenden sollen zwei Filme diskutiert werden, die sich mit dem Problem des Rassismus in der ČSSR und der Tschechischen Republik beschäftigen. In beiden Filmen geht es um die Systemhaftigkeit rassistischer Praktiken und um ihre Verwurzelung in der gesellschaftlichen Norm, deren diskursive Macht und institutionelle Verfestigung, die den einzelnen mit ihren jeweiligen Logiken gefangen nehmen.

MARIAN (1996, Regie: Petr Václav) legt offen, wie sprachliche Praktiken sich in staatlichem Handeln niederschlagen und dazu führen, dass aus einem Jungen als Angehörigem eines Romvolkes ein dem stereotypen Konstrukt entsprechender »Zigeuner« als das Andere der Gesellschaft formiert wird. Vorge-

2 Vgl. zu dieser Tendenz auch den polnischen Film, auf den Renata Makarska in ihrem Beitrag zu diesem Buch eingeht.

3 Der erste tschechoslowakische Film, der sich noch unter den Bedingungen des Sozialismus mit der Situation der Romvölker auseinandersetzte, ist RUŽOVÉ SNY (1976, dt. Titel: *Rosige Träume*). In den 1990er Jahren folgten ČERVENÝ CIGÁN (1992) und MARIAN (1996). Seit der Jahrtausendwende ist die Zahl der Filme sprunghaft angestiegen: SMRADI (2002, dt. TV-Titel: *Rotzbengel*), HOREM PÁDEM (2004, int. Titel: *Up and Down*), SHUTKA – STADT DER ROMA (2005), ROMING (2007), CIGÁN (2011, dt. TV-Titel: *Zigeuner*), MŮJ PES KILLER (2013, int. Titel: *My Dog Killer*), CESTA VEN (2014). Die Sujets und die ästhetischen Verfahren der jeweiligen Filme differieren sehr stark und reichen von Themen wie Adoption über filmästhetische Fragen der Selbst- und Fremdrepräsentation bis hin zu (quasi-) dokumentarischen Ansätzen. Am Rande erwähnenswert ist, dass Emir Kusturica, der mit Filmen wie ДОМ ЗА ВЕШАЊЕ/DOM ZA VEŠANJE (1989, dt. Titel: *Die Zeit der Zigeuner*) und CRNA MAČKA, BELI MAČOR (1998, dt. Titel: *Schwarze Katze, weißer Kater*) die filmische Repräsentation der jugoslawischen Romvölker in den 1990er Jahren international prägte, in den 1970er Jahren an der Prager Filmhochschule (FAMU) studierte.

führt wird, wie sich die Macht des rassistischen Diskurses buchstäblich in seinen Körper einschreibt und diesen gestaltet. Dieser in der europäischen Moderne als »Zivilisierung« kodierter Prozess lässt sich als eine Foucaultsche Disziplinierung des Körpers interpretieren, der nicht zur Integration der Romvölker in die europäische Moderne, sondern zu deren Stigmatisierung und Ausschluss führt. An diesem Film lässt sich daher aufzeigen, wie sehr auch der tschechische Diskurs über Romvölker zutiefst in dem für die europäische Moderne konstitutiven Rassismusparadigma verwurzelt ist.

HOREM PÁDEM (2004, Regie: Jan Hřebejk) legt den Fokus hingegen auf den latenten Rassismus in der Mitte der Gesellschaft. Er führt wie die Studie von Ondřej Čákl und Karel Wollmann vor, dass der rassistische Diskurs kein ausschließliches Problem der extremen Rechten oder des vergangenen Sozialismus, sondern eine die gesamte Gesellschaft in der Gegenwart formierende Kraft ist, die situativ selbst dann das Handeln einzelner leiten kann, wenn diese sich nicht offen zu rassistischem Denken bekennen oder sich gar in anderen Handlungsfeldern im Kampf gegen Rassismus engagieren. Zugleich weitert dieser Film den Blick auf andere von rassistischen Diskriminierungen betroffene Bevölkerungsgruppen aus, vor allem Migrant/innen.⁴

In beiden Filmen geht es damit um einen »Rassismus ohne Rassismus«, der durch seine Unausweichlichkeit das Leben des/der Einzelnen strukturiert, also um das Aufzeigen des latenten, den gesellschaftlichen Strukturen trotz ihrer konträren Selbstdefinition inhärenten systemischen Rassismus, der zutiefst in der europäischen Moderne verwurzelt ist, die sozialistische Phase prägte und in der Gegenwart fortwirkt. Beide Filme plädieren daher bei aller Unterschiedlichkeit für die von Mark Terkessidis geforderte Anerkennung des Rassismus als gesellschaftliche Kraft, bei der es »nicht um ›Feindlichkeit‹ gegenüber ›Fremden‹, sondern vielmehr um einen gesellschaftlichen ›Apparat‹ [geht], in dem Menschen überhaupt erst zu Fremden gemacht werden.« (Terkessidis 2010: 88) Dieser Apparat ist letztlich unabhängig vom politischen System, wird aber im einzelnen zutiefst durch dessen jeweilige Dispositive und Herrschaftsstrukturen geprägt.

4 Vgl. zur Migrationsentwicklung in der Tschechischen Republik beispielsweise die in Kooperation mit der Bundeszentrale für politische Bildung gestaltete Website des Netzwerks Migration in Europa e.V. (Hennig 2004).

RASSISMUS GEGEN ROMA ALS EFFEKT DER DISZIPLINARGESELLSCHAFT DER EUROPÄISCHEN MODERNE

Das 19. Jahrhundert entwickelte, so Klaus-Michael Bogdal, drei paradigmatische Strategien, die den Umgang der europäischen Dominanzgesellschaften mit den unter ihnen lebenden Romvölkern kennzeichnete: eine universalistische, eine emanzipatorische und eine kulturalistische. (Bogdal 2011: 178-180) Anhand der Umsetzung dieser drei Strategien in der ČSSR lässt sich aufzeigen, dass und auf welche Weise der tschechische Diskurs über Romvölker und damit die Funktionsweise von Rassismen im tschechischen Kulturraum lokale Varianten eines die europäische Moderne kennzeichnenden Paradigmas sind.

Alle drei Strategien partizipierten an und nährten sich auf je unterschiedliche Art und Weise von den seit Jahrhunderten den Romvölkern zugeschriebenen Stereotypen und Klischees (sowohl in der romantisierenden als auch der stigmatisierenden Variante). Diese sollen daher zunächst kurz in Anlehnung an Klaus-Michael Bogdals Studie *Europa erfindet die Zigeuner* (2011) charakterisiert werden. Anschließend muss kurz skizziert werden, auf welche Weise der tschechische Sozialismus entsprechende Machtdispositive schuf.

Die (a) kulturalistische Strategie, die sich, so Bogdal, auf die (ethnologische) Suche nach Zeugnissen und Praktiken der »Zigeuner« begab, positionierte diese in einem Bereich der Ursprünglichkeit und partizipierte so einerseits an der Romantisierung der kulturellen Eigenheiten der Romvölker, andererseits aber auch an rassistischen Strategien der Primitivisierung.

Die (b) emanzipatorische Strategie beschreibt Bogdal in Parallelität zum Paradigma der Assimilation der Juden im 19. Jahrhundert. Er bezeichnet damit die freiwillige Integration des einzelnen in die Dominanzkultur unter Aufgabe der eigenen kulturellen Zugehörigkeit durch eine Art Metamorphose, die aber kein Versprechen auf Gelingen enthält. Denn erreicht wird diese Integration durch einen Leistungszwang, der – bei einem Versagen – den Wiederausschluss aus der normsetzenden Dominanzkultur als Drohung enthält. Der (kultur)rassistische Aspekt liegt auch in der Ignoranz, ja Auslöschung der kulturellen Eigenheiten der Romvölker als Preis für die individuelle Emanzipation.

Die (c) universalistische Strategie schließlich hat, so Bogdal, die Integration der Romvölker in die Disziplinargesellschaft der Moderne zum Ziel. Auch wenn in dieser Strategie sogar Diskurse der Rechtsgleichheit vorkommen, so bedeutet sie doch ebenfalls eine Politik, die auf die Eliminierung der Kulturen der Romvölker abzielt. Ziel ist eine bedingungslose Unterordnung unter die Funktionszusammenhänge der Gesellschaften der europäischen Moderne.

Bei allen drei Strategien handelt es sich im Kern um unterschiedliche Ausprägungen von kulturellen Rassismen. Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert wurde dieser kulturelle Rassismus durch biologistische Rassismen angereichert. Verbrechen wurde beispielsweise pathologisiert und als angeborene sowie durch bestimmte Milieus bedingte Geisteskrankheit klassifiziert. Dies führte dazu, dass Angehörige der Romvölker mehr und mehr als »geborene[] Verbrecher und »Gemeinschaftsunfähige«, als »arbeitsscheue Müßiggänger« betrachtet wurden (Bogdal 2011: 312), die entsprechenden medizinisch kodifizierten Verbesserungsmaßnahmen unterworfen werden mussten. Ihr Lebensstil wurde in sozialbiologistisch argumentierenden Diskursmustern als »Degeneration« gebrandmarkt.

Eingeführt wurde damit das Argument der Devianz, mit dem historisch unterschiedlich umgegangen wurde und das – auch auf dem Gebiet Tschechiens – in dem nationalsozialistischen Projekt der nicht nur kulturellen, sondern auch physischen Auslöschung gipfelte (vgl. auch Law 2012: 44), aber auch andere Ausprägungen annehmen konnte, beispielsweise »kurative« Ansätze in Besserungsanstalten. In jedem Fall findet sich eine Vermischung von negativen Vorurteilen, die auch die kulturellen Rassismen leiten, mit biologistischen Argumenten. Kriminalität, Alkoholismus, Unterernährung oder schlechte Hygiene werden wahlweise als einer bestimmten Kultur und ihren Praktiken zugeordnet oder gleich als »Rasseneigenschaft« interpretiert.

In der ČSSR prägte das Zusammenspiel all dieser Strategien den gesellschaftlichen Umgang mit den dort lebenden Romvölkern, wie Věra Sokolova zeigt. Ian Law identifiziert dafür eine Reihe von Schlüsselmomenten, die zu einer Perpetuierung der Diskriminierungspraktiken führte:

»Key progressive moments have been identified between 1945 and 1989, from the ending of Nazi genocide, symbolic political commitments to equality, attempts to improve housing and education opportunities, creation of space for Roma mobilisation and recognition of various rights. These progressive opportunities have, in the main, been squandered and overall the outcomes of both racial proletarianisation and subsequent racial neoliberalism have had sustained but differing detrimental consequences for these families and communities, most notably in the labour market where outcomes have varied broadly from segregation in unskilled work to mass unemployment.« (Law 2012: 64)

Krausnick/Strauß (2008: 80/1) weisen darauf hin, dass in vielen mittel- und osteuropäischen Staaten, so eben auch in der ČSSR, mit der Intention der Integration eine Strategie der Zwangsassimilation praktiziert wurde. Die gesellschaftlichen Maßnahmen und Praktiken der Mehrheitsgesellschaft folgten damit den

Prinzipien der universalistischen Strategie, deren Ziel der Unterordnung der Romvölker unter die Funktionszusammenhänge der Moderne Bogdal ausführlich folgendermaßen beschreibt:

»[Die universalistische Strategie] sieht in [den Romvölkern] eine nützliche, bisher unausgeschöpfte Ressource, sofern sie von ihrem unproduktiven Wirtschaften abgebracht und dem schädlichen Kreislauf der Armut entzogen werden können. Dem Heranwachsen eines Homo oeconomicus inmitten eines Milieus der Verelendung, der seinen Lebensunterhalt nicht mehr parasitär durch Betteln und Verbrechen bestreitet, sondern an wirtschaftlichen Tauschprozessen teilnimmt, steht die unkontrollierbare nomadische Lebensweise entgegen. Der Erfolg hängt davon ab, sie in eine übersichtliche soziale Ordnung einzufügen und einer lückenlosen Kontrolle ihres Verhaltens und ihrer Gesinnungen zu unterwerfen: von der Kindererziehung über die Arbeit bis zur Alltagsgestaltung. Es sollen Bedingungen geschaffen werden, die den Normalverlauf eines durchschnittlichen Lebens gewährleisten. Zu ihnen zählt an erster Stelle neben der Beheimatung die Rechtsgleichheit. Vermeiden und verhindern möchte man ein in den Wäldern oder im Untergrund der großen Städte sich verbergendes ›Reich‹ der Ausgegrenzten, durch das die als gesund angesehene Gesellschaft ständig geschwächt und in ihrer Dynamik behindert wird.« (Bogdal 2011: 178)

Der Sozialismus als Projekt der europäischen Moderne ersetzte den Homo oeconomicus durch den »Neuen Menschen« der sozialistischen Gesellschaft. Im tschechoslowakischen Fall setzte die sozialistische Politik alle Mittel daran, aus den Angehörigen der Romvölker sozialistische Bürger zu formen, die dem universalistischen Ziel der sozialistischen Variante der Moderne untergeordnet wurden. Mittel hierzu war die erwähnte Zwangsassimilation, die sich von der emanzipatorischen Strategie durch eine grundsätzliche Unfreiwilligkeit unterscheidet. In der ČSSR beginnt dieses Projekt mit einem Verbot nomadischer Lebensstile in einem Gesetz von 1958. (Sokolova 2008: 91-102) Es folgten vor allem in den 1970er Jahren Maßnahmen zur möglichst umfassenden Kontrolle der Romvölker und ihres Lebensstils, insbesondere in den Bereichen Familie und Erziehung. (Ebd.: 177-207)

In dem diese Felder formierenden sozialwissenschaftlichen Diskurs wurde kulturelle Differenz in soziale Devianz umkodiert. (Ebd.: 179) Der Diskurs integrierte dabei auch biologistische Argumente insofern, als beispielsweise Jugendkriminalität von Angehörigen der Romvölker als ein Ergebnis elterlichen Versagens und eines devianten, d. h. schädlichen familiären Umfelds interpretiert wurde. Diese Devianz der Familie, die die soziale Devianz des einzelnen Kindes und Jugendlichen hervorbrachte, wurde kausal mit einer »natürlichen« Prädisposition für asoziales Verhalten bei Romvölkern in Verbindung gebracht.

»The ›gypsy family‹ and the ›gypsy deviance‹ were inextricably linked together in scientific discourse. Gypsy juvenile delinquency and adult criminality were seen as the result of poor parenting and a deviant family environment, while the deviant family was seen as the result of the Roma's inherent predisposition toward asocial behavior and their ›natural‹ lack of parenting ability and social responsibility.« (Sokolova 2008: 187)

Dieser Diskurs gipfelte in der Praxis von Zwangssterilisationen von Romnija.⁵ (Ebd.: 234-246) Der Sprachduktus offizieller Dokumente vermied dabei aus ideologischen Gründen die offene Benennung der ethnischen Zugehörigkeit der Zielgruppe jener Maßnahmen und kleidete seine Argumente stattdessen in den Diskursen, die der Begründung der Maßnahmen dienten, in Muster der staatlichen Fürsorge, der Hygiene und der Medizin. Die Romvölker wurden so gerade aufgrund der vermeintlich nicht-rassistischen Ausdrucksweise im offiziellen Diskurs Opfer einer völligen, da selbst sprachlichen Eliminierung ihrer ethnischen Identität.

In Redepraktiken jenseits der offiziellen Sprachregelungen trat jedoch, so Sokolova, der rassistische Diskurs sowohl in seiner biologischen als auch in seiner kulturalistischen Ausprägung, schon immer deutlich hervor. (Ebd.: 91, 201) In der postsozialistischen Zeit entlud sich die Tatsache, dass rassistische Diskurse nicht dekonstruiert, sondern unterdrückt worden waren, in einem Aufblenden von Gewalt gegenüber ethnisch Anderen.⁶

Die Verschränkung der Diskurse um soziale Devianz und Delinquenz mit medizinischen Diskursen zeigt sich besonders auffällig in der Form, in der die Politik das Verhalten und insbesondere die Erziehung der Romvölker zu kontrollieren suchte. Kindesentziehung und zwangsweise Unterbringung in Waisenhäusern oder Sonderschulen zum Zwecke der »Umerziehung« war ein besonders weit verbreitetes Mittel, das den Lebensalltag der Familien substantiell prägte.

5 Spätestens in dem Moment, in dem Romnija im Rahmen dieses um Hygiene, Gesundheit und Erziehung kreisenden Diskurses Opfer von Zwangssterilisierungen wurden, kulminierte der universalistisch-kulturalistische Diskurs ähnlich der Logik des gesamteuropäischen Diskurses fatal in biologischen Rassismen. Dieser, so Sokolova, war in den wenigen Fenstern, die der offizielle Diskurs öffnete, jenseits der Zensur ohnehin immer vorhanden. (Sokolova 2008: 91, 201)

6 »This ›elimination of naming‹ points to a problematic transformation of the ethnic discourse in Czechoslovakia during the communist regime into a discourse of social deviancy and sexuality that ultimately would lead to the radicalization of ethnic violence in the post-1989 period.« (Sokolova 2008: 94)

Sokolova zitiert Lebenserinnerungen, in denen Kindheit als durchtränkt mit der Angst vor staatlichem Kindesentzug erinnert wird. (Ebd.: 193)

Der sowohl im wissenschaftlichen wie auch im populären Diskurs gebräuchliche Terminus »převýchova«, der mit »Umerziehung« nur sehr mangelhaft wiedergegeben ist, war dabei ein Begriff, der durch seine primären Bedeutungen infantilisierende oder kriminalisierende Konnotationen hatte. Einerseits bezeichnet er die Fürsorge für einen Säugling und seine Sozialisierung innerhalb in der Familie oder aber die Korrektur kriminellen Verhaltens bei Inhaftierten. (Ebd.: 198) In der sozialen Praxis wurden bis zu 80 Prozent der Romani Kinder (Ebd.: 110) Opfer derartiger »Umerziehungsmaßnahmen«, zumeist durch ihre Isolation in Sonderschulen, die damit langfristig deren soziale Chancenlosigkeit und Absonderung zementierten statt auflösten.⁷

DISZIPLINIERUNG ZUM ANDEREN: *MARIAN* (1996)

Der Film *MARIAN* zeigt diesen negativen Effekt, die Katastrophe der Zwangsassimilation am Schicksal eines jungen Rom, Marian Kováč, auf und veranschaulicht zudem die Mechanismen des in Paradigmen der staatlichen Fürsorge gekleideten »Rassismus ohne Rassismus« auf. Er führt exemplarisch vor, wie die aus dem oben aufgezeigten Diskurs resultierenden gesellschaftlichen Dynamiken und Praktiken aus einem Romani Kind einen »Zigeuner« formieren, der in der Gegenwart des 1996 entstandenen Films, der nicht mehr sozialistischen Tschechischen Republik als kriminell gewordener Ausgestoßener der Gesellschaft enden wird.

7 Die ČSSR war in den 1970er Jahren nicht allein mit derartigen Maßnahmen. Auch in der Bundesrepublik Deutschland wurden bis in die 1970er Jahre die Kinder der Sinti und Roma fast ausschließlich in Sonderschulen (Hilfsschulen, Förderschulen) beschult. Zudem wirkten die Ermordung einer ganzen Generation und die Traumatisierung durch Deportationen in der NS-Zeit sowie der systematische Ausschluss von Sinti und Roma aus dem Bildungswesen in der NS- und der unmittelbaren Nachkriegszeit erheblich nach mit der Folge eines Bildungsdefizits, dem erst in den jüngeren Jahrzehnten Versuche des Defizitabbaus entgegengesetzt wurden. (Krausnick/Strauß 2008: 108/9) Wie auch in der tschechoslowakischen Situation kommt hinzu, dass die Kultur der Sinti und Roma in der Schule nicht bzw. nur diskriminierend in Schulbüchern und -lektüre behandelt wird (Krausnick/Strauß 2008: 17/18; Sokolova 2008: 108-111), was zu einem zusätzlichen, kulturellen Ausschluss aus dem System Schule führt.

Marian Kováč wird nur insofern ein Funktionsglied der Disziplinargesellschaft der europäischen Moderne als es von ihr aktiv zu ihrem Anderen, zu einem Fremden gemacht wird. Dieser fatale Mechanismus ist zwar letztlich unabhängig vom politischen System und bedingt durch das diskursive Feld der europäischen Moderne. Aber es sind die gesellschaftlichen Praktiken, die konkreten Machtdispositive der ČSSR für ihren Umgang mit ihren Romvölkern, die für die Zerstörung Marians und die Formung eines »Zigeuners« aus den Trümmern seiner Persönlichkeit verantwortlich gemacht werden.

MARIAN führt vor, wie die universalistische Strategie und die sie prägenden Diskurse mit ihren in der ČSSR ausgebildeten Machtdispositiven das Bild des »Zigeuners« (re)produzieren statt eliminieren – auf Kosten des Lebens der so Bezeichneten. Weder durch Assimilation noch durch Aufbegehren gibt es, so der Film, einen Ausweg aus dieser universalistischen Umklammerung. In dem Moment, in dem das Objekt sich zum Subjekt macht und selbst handelt, tut es dieses geformt, d. h. diszipliniert durch den ihn umgebenden rassistischen Diskurs. Aus dem Opfer wird ein Täter, der die Vorurteile, die ihn formten, bestätigt. Der Film gewinnt zudem über die Fiktionalität des exemplarischen Einzelschicksals hinausweisende Brisanz insofern, als die Darsteller Laienschauspieler mit einem ähnlichen Schicksal wie der Protagonist sind.⁸

Mit Marians Leben wird die Geschichte eines Rom erzählt, der als Kleinkind seiner Mutter entrissen wird und in Institutionen der staatlichen Fürsorge aufwächst, der also der staatlichen »převýchova« ausgesetzt wird. Der Film zerfällt in mehrere Teile, die die Stationen von Marians Heim- und Institutionenkarriere zeigen. Er beginnt mit der Gegenwart, die Marian im Gefängnis zeigt, körperlich gezeichnet durch seine psychischen Demütigungen. Eine Frauenstimme rapportiert den »Fall Kováč« und nennt die Gründe für dessen Heimunterbringung: Der Vater ist an Alkoholismus verstorben, die ständig abwesende Mutter könne die Kinder nicht erziehen, die Kinder gingen nicht in die Schule und werden nicht zum Kinderarzt gebracht, die Unterkunft sei unbewohnbar, da sie weder Sanitäreinrichtungen noch fließendes Wasser habe.

Es werden damit all jene Gründe genannt, die das Eingreifen des Staates in die Erziehungshoheit von Eltern diskursiv in den 1970er Jahren, in denen auch Marian (Jahrgang 1972, wie die rapportierende Stimme aus dem Off bestätigt) dieses Schicksal widerfährt, begründeten. Die Familie, so die sozialistische Schlüsselbegriffe formulierende Offstimme, gehöre zu den »Zigeunern« (»rodina cikánského původu«) und der Staat müsse die Kinder durch die Unterbrin-

8 In CESTA VEN (2014) führte Petr Václav diese Arbeit mit Laienschauspielern fort. Der Darsteller Marians, Milan Cifra, erhielt wieder eine Rolle.

gung in einer Anstalt (»umístěné do ústavní výchovy«) und die Pflege im Kollektiv (»kolektivní péče«) die tschechische Sprache und Arbeitsmoral lehren (»naučit se češtině, pracovním návykům«) und somit »zivilisieren« (»zcivilizován«). Mit der Zivilisierungsformel wird die – sogar direkt benannte – ethnische Motivation des Fürsorgediskurses explizit unterstrichen, wird doch der »Zigeuner« von jeher in den Zivilisationsdiskursen der Disziplinargesellschaften der europäischen Moderne als deren Anderes konstruiert (vgl. zu dieser diskursiven Zuordnung z. B. Bogdal 2011: 148-154).

Sokolova (2008: 54 ff./234 ff.) verweist darauf, dass dem Diskurs eine erhebliche Genderkomponente innewohnte, die auch in MARIAN zutage tritt. Die Verantwortung für die vermeintliche oder tatsächliche Verwahrlosung wurde den Frauen auferlegt, im offiziellen Diskurs wie auch analog hierzu im Film. MARIAN greift weitere Klischees auf: Das tagelange Verschwinden der Mutter bedient das Stereotyp des »Wandertriebs« der »Zigeuner«, die sieben Geschwister Marians das des schädlichen Kinderreichtums, in der offensichtlichen Armut der Familie schwingt der Vorwurf einer die Kinder gefährdenden freiwilligen Besitzlosigkeit mit.

Kontrastiert wird die Stimme des offiziellen Diskurses mit den schemenhaften Erinnerungen des Kleinkindes Marian, das aus ihm unerfindlichen Gründen schmerzhaft der Familie entrissen wird. Auslöser dieser Erinnerungsbilder ist ein Zusammentreffen Marians mit einem jungen Mann im Gefängnis, der möglicherweise sein Bruder ist. Dies wird jedoch erst durch die Namensgleichheit und die zufällige Bekanntgabe einiger biographischer Details erahnbar. Der erwachsene Marian erkennt seinen Bruder nicht mehr, eine Kontaktaufnahme ist aufgrund der Entfremdung unmöglich geworden, die Familie unwiederbringlich zerstört.⁹

Die Erinnerungsbilder, filmisch zusätzlich durch Unschärfe und eine im Vergleich zu den sonst durch kalte Farben gestalteten Filmbildern blässere, jedoch auch wärmere Farbgebung gekennzeichnet, begleiten und quälen Marian hingegen ein Leben lang, die Mutter und die Familie als Ort emotionaler Nähe sind auf immer ins Nebulöse und den Bereich der Sehnsucht entrückt. Mehr als die Erinnerung an einen Fuß in einem Schuh (Abb. 1), eine abgewandte Frau oder andere verzerrte Details werden nicht den Weg in die Lebensrealität Marians finden.

9 Die Unsicherheit im Erkennen des eigenen Bruders lässt sich auch als kulturelle Entwurzelung lesen, die symbolisch für die systematische Entfremdung der Romvölker von ihrer eigenen Tradition steht. Ich danke Nicole Hirschfelder für diesen Hinweis.



Abbildung 1: Erinnerungsbild Marians (Filmstill MARIAN)

Der Film erzählt beginnend mit der darauf folgenden Szene in einer großen Rückblende chronologisch die Kindheit Marians im Kinderheim bis zu seiner Gefängnisunterbringung, die den Film einleitet. Von dem Moment, in dem sich filmische Zeit und gefilmte Zeit treffen, wird das weitere Schicksal Marians innerhalb weniger Tage in der Gegenwart bis zu einem offenen Ende erzählt.

Bereits in den ersten Szenen im Kinderheim wird die Dialektik von Diskurs und seinen Opfern herausgestellt. Der von der Stimme des offiziellen Diskurses genannte Grund für die Heimeinweisung ist eine Verwahrlosung des Kindes. Marian ist tatsächlich physisch vernachlässigt, im Windelbereich völlig wund, so dass die für ihn verantwortliche Erzieherin sich angeekelt abwendet. Die Fürsorge, die sie ihm zukommen lässt, ist jedoch nicht weniger grausam. Sie duscht das schreiende Kind brutal und mitleidslos ab. Mit dieser Dusche beginnt die existentielle Einsamkeit Marians, die ihn schließlich zerstören und aus ihm den die Gesellschaft bedrohenden »Zigeuner« erst formieren wird. Die Erzieherin wendet sich stellvertretend für die Institution von ihm als Person ab. Die staatliche Fürsorge ist so durch existentielle Mängel gekennzeichnet. Diskursiv als Schutz bemäntelt, handelt es sich doch um die von Sokolova aufgezeigte rassistisch motivierte »převýchova«, deren Erziehungsziel mit für das sozialistische Heimwesen typischen Schlagworten und Parolen definiert wird.

Die Tragik des Films, seine Zirkularität und eine Unausweichlichkeit des rassistischen Diskurses wird offensichtlich, wenn durch den Film vorgeführt wird, dass auch Marian als Opfer dieses staatlichen verursachten Mangels an Fürsorge nicht zu einem guten Vater werden können. Letztlich ist daher auch nicht die Mutter Marians, sondern einzig das rassistische System, in dem sie lebt, für dessen körperliche Verwahrlosung verantwortlich zu machen, die wiederum zu einer Perpetuierung seelischer und körperlicher Gewalt führt.

Der erwachsene Marian bedient schließlich die Angst der Gesellschaft vor den »Zigeunern«, indem er, ebenso wie seine Herkunftsfamilie, die diskriminier-

renden Stereotypen perfekt verkörpert. Er löst Probleme mit Gewalt, ist kriminell, emotional unkontrolliert, verhält sich Frauen gegenüber eifersüchtig, possessiv und patriarchalisch-kontrollierend und fällt in jeglicher Hinsicht aus der Gesellschaft raus. Die Gesellschaft vertraut ihm nicht, konfrontiert ihn auf Schritt und Tritt mit den Vorurteilen, die sie »Zigeunern« gegenüber hat.

So kann Marian nicht in Ruhe an einem Stand eine Sonnenbrille auswählen und kaufen, sondern wird vom Verkäufer verjagt. Die Ehefrau eines Sozialarbeiters, bei der er klingelt, verrammelt die Tür aus Angst vor »Zigeunern«. Marian ist, so führt die im Gefängnis rapportierende Stimme des offiziellen Diskurses aus, die auch den zweiten Teil des Films einleitet, unfähig, eigenständig in der Gesellschaft außerhalb von Institutionen – in der Kindheit im Heim, später im Strafvollzug – zu leben (»mimo ústavní péči nedokáže žít«). Er habe sich die dafür notwendigen Verhaltensmodelle nicht angeeignet (»modely chování nebyly osvojeny«).

Diese »Unfähigkeit« zu einem normgerechten Leben außerhalb von Heim und Strafvollzug ist jedoch, so der Film, die logische Konsequenz eben dieser institutionellen Unterbringung, der staatlichen »převýchova«. Die Institution als Mikrokosmos wird von den gleichen die Romvölkern exkludierenden Mechanismen gesteuert wie die gesamte Gesellschaft. Sie »erzieht« Marian zu einem Erwachsenen, der außerhalb der Normen agiert und perpetuiert so die Exklusion, die sie selbst erschafft. Der Film erzählt Schritt für Schritt, wie Marian diese Exklusionsstrategien erduldet und entsprechende psychische und physische Überlebens-techniken entwickelt, die ihn immer weiter ausschließen werden. Marian passt sich schlicht an das ihn umgebende, staatlich geschaffene Umfeld an. Die Gesellschaft schafft sich in ihrem universalistischen »Zivilisierungsprojekt« auch in der sozialistischen Variante so ihr Anderes.

Die Welt des Heimes, in dem Marian aufwächst, zeigt der Film mitten in einer Einöde gelegen und völlig von der Gesellschaft isoliert. Er reproduziert damit die gesellschaftliche Realität vieler derartiger Heime und Schulen, wie Sokolova ausführt. Argumentiert wurde, dass die Kinder durch ihre familiäre Prägung derart benachteiligt seien, dass ihre Separierung von »normalen« Kindern zunächst notwendig sei, damit sie zum Rest der Gesellschaft aufschließen können, die Differenz sei zu groß. (Sokolova 2008: 204) Der Film zeigt, dass diese als temporär definierte Separierung jedoch zu einer dauerhaften führt, dass der Mikrokosmos des Heimes die postulierte Differenz zu einer unüberbrückbaren macht.

Das »in den Wäldern oder im Untergrund der großen Städte sich verbergende[s] ›Reich‹ der Ausgegrenzten«, das, so Bogdal (2011: 178), die universalistische Strategie vermeiden will, wird durch die angewandten Maßnahmen erst ge-

schaffen – im Film sogar buchstäblich zunächst im Wald, wo das aus der Zeit fallende Heim liegt, dann in den großen Städten, wohin Marian als junger Erwachsener geht und wo er nur in der Kriminalität überleben kann.

Damit wird auch das Klischee der Naturverbundenheit der »Zigeuner« dekonstruiert. Nicht Marians »Wesen«, sondern seine institutionelle Unterbringung im Kinderheim, abstrakter, die Ausgrenzungsmechanismen der Gesellschaft, verbannen ihn in die Natur und anschließend in den Untergrund der Stadt. Auch an diesem Punkt führt der Film deutlich vor, dass der Kultur oder dem Wesen der Roma zugeschriebene Attribute wie Nicht-Sesshaftigkeit oder das Leben in der Natur sowie eine Nicht-Kongruenz von Raum- und Zeitwahrnehmung mit den Normen der europäischen Moderne nicht dem »Wesen« der Romvölker oder ihrer Kulturen entspringen, sondern Effekte der Verbannung aus der Gesellschaft und ihren Normen sind.

Auch die Kriminalität Marians ist ein Resultat der ihm zugefügten physischen wie psychischen Exklusion, die Überlebensstrategie eines gezeichneten Kindes. Am deutlichsten wird dies in den Episoden, die die Annäherung Marians an eine seiner Erzieherinnen schildern. Diese wählt Marian als ihren Favoriten aus und beglückt ihn, das besitzlose Kind (auch dies ein Klischee: die Romantisierung der Besitzlosigkeit, bei der es sich lediglich um euphemisierte Armut handelt) mit kleinen Geschenken: Aufmerksamkeit, Zärtlichkeit, Leckereien und einer eigenen Hose. Es handelt sich dabei um kleinste Gesten, ein leichtes Streicheln, eine Erkundigung nach einer blutenden Nase oder ein Stück Kuchen. Marian öffnet sich; er bindet sich emotional an die Erzieherin, bei der er sich mit Aufmerksamkeit, Lächeln und eigenen kleinen Geschenken revanchiert. Durch die Zuwendung erwachen in ihm Selbstbewusstsein und ein starkes Gerechtigkeitsgefühl, dessen Enttäuschung ihn aggressiv werden lässt.

Die Situation kulminiert, als Marian seinerseits beginnt, Mitgefühl zu zeigen und sich in einer besonders demütigenden Situation, in der eine Aufseherin den Kindern willkürlich Toilettenpapier verweigert, für einen anderen Jungen einsetzt. Als die Situation sich nicht auflöst, sondern verschärft, wird Marian tätlich und verletzt versehentlich die Aufseherin. In diesem Moment kommt die ihn favorisierende Erzieherin in den Raum und verlangt ohne Kenntnis der Gesamtsituation eine Entschuldigung von Marian. Als er diese verweigert, wird er hart bestraft. Auf unmittelbare Schläge folgt die Isolation in einer Einzelzelle, kahlgeschoren und nackt bis auf die Unterhose (Abb. 2), und schließlich – als subjektiv härteste aller Strafen – der Entzug der Aufmerksamkeit, das erneute Untergehen in der Masse der Rechtlosen und Ignorierten. Marians Verweigerung in der auslösenden Situation ist jedoch kein Aufbegehren, sondern liegt in der Logik der Anstalt, die den einzelnen diszipliniert und zum Verstummen bringt. Marian

ist schlicht nicht mehr in der Lage sein Unrechtsbewusstsein zu verbalisieren, kann nur noch körperlich und in seinen Handlungen reagieren. Das postulierte Bildungsziel der besseren tschechischen Sprachkenntnisse beraubt ihn schließlich jeglicher verbalen Sprache. Der Film zeigt zudem deutlich auf, dass der Emanzipation, auf die sich Marian einlässt, im Moment des Ungehorsams – der aus einer Einforderung von Gleichberechtigung resultiert – tatsächlich der willkürliche Entzug und Wiederausschluss aus der Dominanzgesellschaft folgt.



Abbildung 2: Bestrafung durch Ausschluss und Isolation (Filmstill MARIAN)

Wie sehr die Disziplinargesellschaft selbst seinen Körper unterwirft und zeichnet, wie sehr sich der Rassismus in den Körper eingraviert und diesen prägt, wird in den Narben und Tätowierungen, die Marian akkumuliert, verdeutlicht. Bezeichnenderweise sind dies keine Narben, die ihm die Institution aktiv durch Schläge beibringt, sondern Spuren der Foucaultschen Disziplinierung des Körpers, der sich Marian zunehmend unterwerfen muss. Sie beginnt mit dem wunden Windelbereich des Kleinkindes, setzt sich fort in seinem Wunsch nach einer Tätowierung und kulminiert in Praktiken der Selbstverletzung. In der Isolation nach der Demütigung ritzt sich Marian mit einer Glasscherbe die Unterarme auf. Die Narben (Abb. 3), die Marian davonträgt, zeigt der Film in einer Nahaufnahme als der Narration vorgeschaltete allererste Einstellung. Die Narben fungieren als Motto von MARIAN und sind Symbol des Lebens des zum »Zigeuner« formierten jungen Mannes: Die »Zivilisierung des Zigeuners« besteht letztlich in seiner Disziplinierung zum Anderen der Gesellschaft.

Ein derartiges autoaggressives Verhalten wie das Aufschlitzen der Unterarme ohne Selbsttötungsabsicht ist ein psychisches Symptom, dessen Ursachen unter anderem im Entzug von Zuwendung, in Vernachlässigung und Missbrauchserfahrungen liegen können. Bei Marian ist all dies gegeben. Die Episode der entzogenen Aufmerksamkeit durch die Erzieherin reaktiviert auf Protagonistenebe-

ne und symbolisiert auf der Ebene des Films das Trauma des Verlusts der Mutter und die daraus resultierende Deprivation.

In der Logik der Disziplinargesellschaft wird Marian durch diesen Akt der Selbstbehauptung jedoch zusätzlich deviant, er wird psychisch auffällig und erfüllt somit ein weiteres Stereotyp des offiziellen Diskurses. Sokolova (2008: 203) zitiert tschechoslowakische Studien aus den 1970er Jahren, die zeigen, dass bei Romani Kindern und Jugendlichen häufig Krisen und eine Sinnentleerung des Lebens zu beobachten seien, dass sie primitive Gefühlsausbrüche hätten, impulsiver wären und mehr Angst hätten, dass sie stärker zu Depressionen neigten und dass in ihnen antisoziale Tendenzen stärker ausgeprägt seien.



Abbildung 3: Marians gezeichneter Körper (Filmstill MARIAN)

MARIAN führt diese psychischen Auffälligkeiten an seinem Protagonisten alle vor und präsentiert sie als Reaktion auf die institutionelle Disziplinierung – wohingegen die von Sokolova vorgestellten Studien als Rechtfertigung der Maßnahmen dienen und somit der entgegengesetzten Logik folgen. Die Grausamkeit dieser Logik wird im Film deutlich gemacht, als Marian als Strafe für das selbstverletzende Verhalten schier gefoltert wird. Unter dem Vorwurf der Undankbarkeit streut die ihn verbindende Sanitäterin – nicht nur sprichwörtlich – Salz in seine Wunden, statt ihm zu helfen.

Aus dieser Situation rettet ihn ein älterer Junge, dem sich Marian nun in einer Ersatzgemeinschaft bedingungslos anschließt. Damit ist er in einem gewissen Sinne an den Ausgangspunkt seiner Heimunterbringung zurückgekehrt, die systemische Zirkularität der Effekte des rassistischen Diskurses und seiner Dispositive wird offensichtlich. An die Stelle der Geborgenheit unter den Geschwistern tritt die Gruppe der Gleichaltrigen. Sie ist in letzter Instanz das Kollektiv, in das Marian eingegliedert wird, erst jetzt findet er den Weg in die Parallelgesellschaft, deren Entstehung die Disziplinierungsmaßnahmen der universalistischen

Strategie eigentlich vermeiden wollen. Aus dieser Gemeinschaft wird Marian der Weg direkt in die Kriminalität führen. Als junger Erwachsener wird er nach nur wenigen Monaten des Lebens außerhalb von Institutionen erstmals wegen Diebstahl verurteilt (»stihání za krádeže«).

Er wird von nun an auch nicht vor Körperverletzung zurückschrecken, eine Strategie, die er ebenfalls im Heim entwickelt. Die Gruppe Jugendlicher, der sich Marian angeschlossen hat, begeht kleinere Diebstähle. Eines Tages benutzt einer der pubertierenden Jungen ein Rasierwasser aus diesen Diebstählen, was der Erzieherin auffällt, aus deren Gunst Marian gefallen ist. Sie stellt die Gruppe zur Rede und verlangt Aufklärung. Die Gruppe reagiert auf diese Bedrohung von außen geschlossen solidarisch. Marian bietet an, die Erzieherin zu töten, mit der Begründung, er sei zu jung und könne dafür noch nicht bestraft werden. Aus der Situation erwächst eine Art Mutprobe, die Marian besteht.

Mit einem ihm von einem älteren Jungen ausgehändigten Messer überfällt Marian trotz aller Skrupel die Erzieherin als diese die Zelle seiner Isolationsstrafe und damit den Ort seiner tiefsten psychischen und physischen Demütigung und seines endgültigen Ausschlusses aus der Gesellschaft betritt. Die Erzieherin überlebt, wie später klar wird, aber Marian hat die Grenze zu Kriminalität und Körperverletzung überschritten. Seine Bereitschaft zum Überschreiten dieser Grenze resultiert aus einer Vermischung aus Solidarität für die Gruppe und dem Wunsch nach persönlicher Rache, Marian macht sich schuldig und ist doch Opfer der Mechanismen, die ihn bis zu diesem Punkt gebracht haben. Ab diesem Zeitpunkt ist Marian eine Bedrohung, das negative Andere der Disziplingesellschaft, in die er durch die staatliche Fürsorge integriert werden sollte.

Die so eröffnete Spirale dreht sich immer weiter bis zum offenen Ende des Films, das Marian an einem grauen Flussufer stehend findet. Zuvor ist er bei einem Arbeitseinsatz aus dem Gefängnis geflüchtet, um seine Freundin wiederzusehen, die ihn jedoch – hochschwanger – zurückweist, nachdem sie ihn auch zuvor schon wegen seiner krankhaften Eifersucht und seinem daraus resultierenden aggressiven Verhalten ihr gegenüber verlassen hatte. Marian irrt ort-, zeit- und ziellos durch Stadt und Land, kurzfristig unterstützt von einem ehemaligen Erzieher, der ihm ein wenig Geld gibt, aber – wie auch schon während seiner Zeit im Heim – nicht wirklich helfen kann, da er ebenfalls dem System unterworfen ist.

An einem Bahnhof spricht ihn ein Ausländer an, der ihn für eine Filmrolle rekrutieren möchte. Marian sieht seine Chance gekommen, nicht jedoch in der Form, in der sie sich ihm bietet, da er den Englisch sprechenden Ausländer gar nicht versteht. Er schlägt ihn nieder und entführt ihn in dessen Auto – obwohl er bereits ein Zugticket gekauft hatte. Ein Grund für diese Kompromisslosigkeit

Marians liegt in seiner Vorerfahrung. Ein Fluchtversuch aus dem Kinderheim, zu Zeiten, als Marian noch Hoffnung hatte, endete bei einem Pädophilen, den er oral befriedigen muss. Der Film lässt offen, ob die Absichten des sichtlich wohlhabenden Ausländers positive oder negative sind. Einerseits könnte es sich tatsächlich um ein Angebot handeln, wie es der Film *MARIAN* seinen Laiendarstellern gemacht hat: ein Angebot, das zumindest Linderung verspricht und im Rahmen der Möglichkeiten eines Films auf die Situation aufmerksam macht und der die schauspielerische Leistung mit Geld ehrlich entlohnt. Andererseits aber könnte es sich auch um ein unlauteres Angebot handeln, dem Hilfsangebot die (sexuelle) Ausbeutung folgen, so wie es Marian bereits erfahren hat. Die Unsicherheit wird durch den Film narrativ nicht aufgelöst, der Rezipient ist ihr ebenso ausgeliefert wie der Protagonist, aus dessen Perspektive erzählt wird. Dem Filmrezipienten bleibt nichts weiter übrig, als dem negativen Fortgang von Marians Leben, seiner zunehmenden Exklusion mit allen spannungsgeladenen Ambivalenzen zu folgen.



Abbildung 4: Marian am Flussufer (Filmstill MARIAN)

Mit dem gestohlenen Auto fährt Marian auf diesem Weg ziellos mit dem gefesselten und geknebelten Mann durch die triste Landschaft, bis er einen Unfall hat. Ob der Entführte den Unfall überlebt oder Marian nun sogar die letzte Grenze überschritten und tatsächlich einen Menschen getötet hat, bleibt unklar. Er flüchtet zum Flussufer, wo ihn die letzte Einstellung zeigt. Vor einem riesigen Flusslauf mit unzähligen Strudeln steht die Silhouette eines winzigen Menschen (Abb. 4), von dem die Kamera wegschwenkt bis der graue Fluss die gesamte Leinwand einnimmt.

Der Film wird so gerahmt von der Großeinstellung von Marians durch die Autoaggression vernarbtem Unterarm und diesem Fluss. Die Bilder sind auch ästhetisch parallelisiert. In beiden dominiert der Farbton grau, eine visuelle Metapher für den emotionalen Grundton von Marians Leben. Den Narben auf Mari-

ans Arm entsprechen die Strudel im Fluss. Erstere lassen sich als negatives Symbol für die Disziplinierung des Körpers lesen, für die Formierung Marians zum Anderen der Gesellschaft der europäischen Moderne, die Vernichtung seiner Person in seiner Konstruktion als ein diese Bedrohung verkörpernder »Zigeuner« unter den Bedingungen des tschechoslowakischen Sozialismus und der unmittelbar postsozialistischen Zeit. Der graue Fluss mit seinen Strudeln lässt sich als Fluss des Lebens lesen, der das Kind Marian mitgerissen hat und in seiner Formierung zum »Zigeuner« verschluckt. Denn egal, ob Marian nun in diesem Fluss Selbstmord begehen oder weiter leben wird, eine positive Integration in die Gesellschaft, ein positiver Ausgang seiner Geschichte ist aufgrund des in sie und den Körper Marians eingravierten Rassismus undenkbar geworden.

RASSISMUS ALS PROBLEM DER MITTE DER GESELLSCHAFT: *HOREM PÁDEM* (2004)

Der Film *MARIAN* verfolgt im Jahr 1996 anhand eines Einzelschicksals die diskursiven Praktiken, die die Situation der Romvölker in der unmittelbar postsozialistischen Gesellschaft der Tschechischen Republik bestimmen. Seine Perspektive ist die des Opfers, seine Narration zeigt auf wie sprachliche Praktiken diejenigen der Gesellschaft bestimmen, deren Opfer der oder die einzelne schließlich wird. Rassismus wird als ein Problem gezeigt, das sich in zirkulären Strukturen immer wieder neu stabilisiert aufgrund des Bedürfnisses der Gesellschaft sich ihr Anderes immer wieder neu zu erschaffen. *MARIAN* beschäftigt sich auch mit der Frage, wie das Opfer zum Täter werden kann und verbleibt dabei strikt in der Perspektive des/der durch Rassismus Ausgegrenzten. Rassistische Gewalt wird als sprachlich-institutionelle Gewalt gezeigt, die sich in den Strategien manifestiert, die der sozialistische Staat entwickelt, die aber in der postsozialistischen Zeit nichts von ihrer Gültigkeit verlieren.

Die gesellschaftliche Realität der tätlichen Übergriffe gegen Angehörige der Romvölker wird komplett ausgespart. Gezeigt wird stattdessen, dass Marian durch die ihm angetane sprachlich-institutionelle Gewalt selbst gewalttätig werden muss. Der Film wirbt für ein Verständnis mit dem Opfer rassistischer Gewalt, das gleichwohl zum Täter wird. Er kehrt damit ein Paradigma um, auf das Ondřej Čákl und Karel Wollmann aufmerksam machen. Denn während rechts-extreme Parteien und rassistisches Gedankengut auf offizieller Ebene geächtet waren, fand sich auf der diskursiven Ebene ein Muster, das die Ursachen für ethnische motivierte Gewalt in der vermeintlichen Devianz der Opfer sah. Gewaltausbrüche von Extremisten wurden daher nicht als Verstoß gegen basale demo-

kratische Rechte gewertet. (Čákl/Wollmann 2005: 49/50) Vielmehr brachte man den rassistisch motivierten Tätern (und keinesfalls deren Opfern) als desorientierten, nach Regeln suchenden jungen Menschen ein gewisses Grundverständnis entgegen.¹⁰

Beginnend ab dem Jahr 1997, in der ein sudanesischer Student ermordet wurde, intensiver jedoch erst seit der Jahrtausendwende, erfuhr der Kampf gegen Rassismus in der Tschechischen Republik eine erhöhte Aufmerksamkeit – was sich auch im sprunghaften Anstieg an thematisch entsprechend ausgerichteten Filmen widerspiegelt.¹¹ So haben beispielsweise Menschenrechtsorganisationen ihre Arbeit in diesem Bereich aufgenommen. Deren Ziel besteht weniger in einem direkten Kampf gegen offenen Rassismus als in der Schaffung einer Umgebung, die Minoritäten einlädt und akzeptiert. Ein Beispiel für ihre Arbeit, das Čákl/Wollmann (2005: 51) nennen, ist die Aktion *Be kind to your local Nazi* (2001) der NGO People in Need, die weithin sichtbar war. Sie machte Rechts-extreme lächerlich, aber gleichzeitig auch auf sie aufmerksam. Beheimatet ist People in Need eigentlich in der humanitären Hilfe in Katastrophengebieten. Das Engagement einer derartigen Organisation im Antirassismus in Tschechien macht indirekt auch auf eine neue Dimension aufmerksam. Nicht nur Angehörige der Romvölker sind von Rechtsextremismus und Alltagsrassismen betroffen, sondern auch Migranten, die legal oder illegal in die Tschechische Republik einwandern.

Der Film *HOREM PÁDEM* (2004) nähert sich dem Problem des Rassismus vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund in Form einer Tragikomödie an. Er zeigt anhand von zwei miteinander verknüpften Handlungssträngen ein gesellschaftliches Panorama auf, in dem er vorführt, dass Rassismen nicht am gesellschaftlichen Rand zu suchen sind, sondern die Praktiken in ihrer Mitte determiniert. Seine Perspektive ist dabei nicht die der Opfer. Alltagsrassismen und Diskriminierungspraktiken, ein Gesteuertwerden durch Vorurteile und Stereotypen finden sich sogar bei jenen, die sich als die vermeintlich ›Guten‹ der Gesellschaft gegen

10 In der ersten Hälfte der 1990er Jahre hatte sich in der Tschechischen Republik eine vor allem in der Hooliganszene beheimatete und im Vergleich zur Gesamtbevölkerung proportional sehr starke rechtsextremistische, nationalistische und rassistische Gedankengut vertretende Bewegung herausbilden können. (Čákl/Wollmann 2005: 42) Eine zentrale Rolle spielt hier die White Power Musikszene, die sich auch deshalb so stark etablieren konnte, weil die Tschechische Republik in Europa sehr zentral gelegen ist und somit zu einem attraktiven Standort für die internationale Szene werden konnte. (Čákl/Wollmann 2005: 42)

11 Vgl. Fußnote 3.

Rassismus engagieren. Es handelt sich hier also um eine andere Form des »Rassismus ohne Rassismus«. Ebenso lassen sich, so die Darstellung des Films soziale Randgruppen, die per se des Rassismus verdächtig scheinen, nicht einfach in ein Raster einordnen.

Von *MARIAN* unterscheidet sich der Film nicht durch das andere Genre, sondern vor allem auch durch diesen Perspektivwechsel. Nicht mehr die Formierung der Opfer durch rassistisch strukturierte Diskurse steht im Mittelpunkt, sondern die Allgegenwärtigkeit von Rassismen im Alltag. Mit *MARIAN* teilt er ein Aussparen der Darstellung extremistisch motivierter Gewalttaten zugunsten einer Auseinandersetzung mit der Determiniertheit des rassistischen Diskurses, der auch in *HOREM PÁDEM* zu einer Zirkularität der Unausweichlichkeit führt.

Ziel ist eine Dekonstruktion der Selbstkonzeption der tschechischen Gesellschaft (der Mitte) als rassismusfrei, wie sie die 1990er Jahre bis in die Gegenwart des Films hinein prägt(e) (Čákl/Wollmann 2005: 47, 50), und eine Offenlegung der ihren Umgang mit Anderen bestimmenden »latent xenophoben« Strukturen (Sokolova 2008: 255) auf allen gesellschaftlichen Ebenen – also eine Aufdeckung dieser Variationsform des »Rassismus ohne Rassismus«. Hinterfragt werden die Mechanismen der Stereotypenbildung ebenso wie an einer Dekonstruktion für rassistisches Denken typischer dichotomer Argumentationsmuster (Ebd.: 100) gearbeitet wird. Eingebettet wird dies in eine Perspektive, in der nicht die lokale Minorität der in Tschechien lebenden Romvölker im Zentrum steht. Stattdessen wird auf die globale und historische Dimension des Problems aufmerksam gemacht, in der jede/r aus der Mitte der Gesellschaft an den Rand gedrängt oder als Minderheit oder Flüchtling in die Migration gezwungen werden kann. Als Ursachen des Rassismus benennt der Film neben dem Diskurs vor allem soziale Probleme in der Gesellschaft.

Umgesetzt wird dies durch mehrere komplex ineinander verschachtelte Handlungsstränge, die sich alle mit der Moral des menschlichen Zusammenlebens beschäftigen, um deren Missachtung es bei Rassismus in im Sinne der von Hund Wulf formulierten »negativen Vergesellschaftung« (Wulf 2007: 123) geht. Kombiniert wird das Thema Rassismus daher symbolträchtig mit dem Thema Familie.

Der erste Handlungsstrang erzählt die Geschichte eines jungen ungewollt kinderlosen Paares, Mila und František. (Abb. 5) Sie kann keine Kinder bekommen, er ist vorbestrafter Fußballhooligan, weswegen auch eine Adoption unmöglich ist. Mila droht an ihrer Kinderlosigkeit zu verzweifeln und kauft schließlich von Menschenhändlern illegal ein Kind. Das Baby wurde bei einem Menschen-smuggel in einem LKW vergessen und ist dunkelhäutig. František hat erwar-

tungsgemäß Schwierigkeiten mit diesem Kind, akzeptiert und liebt es jedoch und entzweit sich seinetwegen sogar mit seinen Hooligankameraden.



Abbildung 5: František und Mila (Filmstill HOREM PÁDEM)

Der Film endet für František und Mila tragisch. Denn obwohl František alles tut, um ein gewaltfreies, ehrliches Leben zu führen, wird er Opfer seiner sozialen Zugehörigkeit und seiner Vorstrafen und findet sich schließlich wieder im Schoß der Hooliganfamilie. Das Kind kehrt zu seiner richtigen Mutter zurück. Mila wird wohl, so die Andeutungen des Films, an ihrer Kinderlosigkeit psychisch zugrunde gehen. František und Mila werden als liebevoll umeinander bemühtes, sehr naives Paar dargestellt, das Opfer der eigenen sozialen Situation ist, aus der sie keinen Ausweg finden. Milas Ausweg wäre ein Kind, Františeks ein Job bei der Polizei, beides bleibt beiden verwehrt.

Ihre Situation ist zirkulär angelegt, wie eine Szene verdeutlicht, die relativ am Anfang des Films spielt. Mila bringt darin ihren verzweiferten Kinderwunsch zum Ausdruck, František erklärt, warum sein Leben so ausweglos ist, wie es ist. Es kommt auch die durch seine Milieuzugehörigkeit geprägte, erwartbare rassistische Grundhaltung zum Ausdruck. Rassistische Vorurteile sind es auch, die Mila später dazu bringen werden, in ihrem eigenen Handeln, dem Kauf eines seiner Mutter entrissenen Kindes, nichts moralisch Verwerfliches zu sehen. Sie hätte ihm alles gegeben, die richtige Mutter des Kindes, so weint sie verzweifelt, würde ihm ja nur Schlaftabletten geben, um am Bahnhof zu betteln.¹² Sie projiziert also auf die Mutter all jene Rassismen, die auch in MARIAN als grundlegend für den staatlichen Kindesentzug dargestellt wurden.

12 »A já bych mu dala všechno. Všecko by mu dala. Prášky na spaní, až bude žebrať na Hlavním nádraží.«

Das dunkelhäutige Kind erfüllt im Falle Františeks und Milas eine symbolische Funktion: Gelänge ihnen der Ausbruch aus ihrer ausweglosen, zirkulär determinierten Situation, so hätten sie auch keine Grundlage mehr für ein Handeln nach rassistischen Stereotypen. Dieser Ausstieg wird jedoch als unmöglich dargestellt. Er scheitert allerdings nicht an der Brutalität der Subkultur, sondern an der Gesellschaft. In diesem Handlungsstrang argumentiert der Film daher recht nah an jenen Mustern, die Tätern aus Milieus der extremistischen Subkulturen latentes Verständnis entgegenbringen.

Ganz so einfach, wie es aufgrund dieses Handlungsstrangs den Anschein hat, macht es sich HOREM PÁDEM allerdings nicht. Rassismus ist, so die Darstellung des Films, eben nicht nur ein Phänomen der Unterprivilegierten und Benachteiligten, die keinen anderen Ausweg kennen und es nicht besser wissen, sondern ein Phänomen, das die gesamte Gesellschaft betrifft. Die Rassismen der Hooliganszene, der František angehört, sind nicht nur auf einer Ebene zu sehen mit den Begründungsmustern, die Mila anwendet, als sie – ähnlich wie der universalistische Diskurs – mit dem Kindeswohl argumentiert. Hinzu kommt die Ebene der Alltagsrassismen, die selbst das Handeln derer prägen, die auf der vermeintlich anderen Seite stehen und gegen Extremismus sowie für eine Öffnung der Gesellschaft für Minderheiten kämpfen. HOREM PÁDEM bemüht sich, die Gesellschaft als eine zu zeigen, die von rassistisch geprägten Handlungsmustern durchsetzt ist, die, um noch einmal die Formulierung Sokolovas zu verwenden, »latent xenophob« (Sokolova 2008: 255), oder in der, mit Mark Terkessidis, Rassismus als eine systemische Ressource immer dann in aller Banalität aktiviert wird, wenn es die jeweilige Situation ermöglicht. (Terkessidis 2004) Der »Rassismus ohne Rassismus«, von dem Law spricht, wird hier überdeutlich.

Verdeutlichen soll dies der zweite Handlungsstrang, der mit dem um František und Mila durch das dunkelhäutige Kind – das auch hier wieder Symbolfunktion hat – verknüpft ist. In diesem Handlungsstrang geht es um eine wohlstuierte Intellektuellenfamilie, der Vater, Otakar, ist Professor, der zum Thema Migration an der Universität lehrt. Die Mutter, Hana, arbeitet in einem ähnlichen Hilfswerk wie People in Need; die 18jährige Tochter, Lenka, ist eine begabte Tänzerin. Es handelt sich also um eine Familie, die sozial und strukturell am anderen Ende der Gesellschaft angesiedelt ist. (Abb. 6)

An Hanas Hilfsorganisation wendet sich die verzweifelte Mutter des von Mila gekauften Babys. Der Film verknüpft so seine beiden Erzählstränge sowohl narrativ als auch strukturell. Denn auch die Welt am oberen Ende der Gesellschaft, die Welt der vermeintlich »Guten« ist längst nicht so heil und moralisch überlegen wie es den Anschein hat – ebenso wie die Welt der vermeintlich »Schlechten« Františeks und Milas eher tragisch als böse gezeigt wird. Der Film

schließt so an Mark Terkessidis (2004) Forderung nach einer Analyse von Rassismen jenseits von moralischen Kategorien und nach einer Aufdeckung ihrer Systemhaftigkeiten innerhalb der Gesellschaft an.

Otakar bricht nach einem Drittel des Films während einer Vorlesung zusammen – er hat einen lebensbedrohlichen Tumor. Der Zusammenbruch ist auch ein symbolischer, er signifiziert den Zusammenbruch der Fassade der heilen, gutbürgerlichen, sich gegen Rassismus engagierenden Gesellschaft und verknüpft auch dieses Drama mit dem einer Familie. Der Film arbeitet hierzu narratologisch stark mit unterschiedlichen Paarkonstellationen, die, wie die Dichotomien des rassistischen Diskurses nach und nach dekonstruiert werden.



Abbildung 6: Lenka, Otakar und Hana (Filmstill *HOREM PÁDEM*)

Wie sich herausstellt, war Otakar bereits einmal verheiratet, die Ehe wurde noch nicht einmal geschieden. Aus dieser Ehe stammt ein Sohn, Martin, der jetzt in Australien lebt. Hana war einstmals die Freundin Martins, wollte ihm noch zu kommunistischen Zeiten in die Emigration folgen, blieb aber bei Martins Vater Otakar und bekam mit ihm ein Kind, Lenka. Martins Mutter Věra, eine Russisch-Übersetzerin, die in der neuen Gesellschaft zu den Verlierern zählt, hat diesen Verrat nie verziehen. Věra lebt in Žižkov, einem hauptsächlich von Romvölkern bewohnten Stadtteil, in dem aber auch František und Mila leben (die Věra jedoch nie begegnen). Sie ist im Gegensatz zu Mila und František gebildet, aber arm, muss ihre billigen Turnschuhe auf dem Vietnamesen-Markt kaufen.

Martin, der auf die Nachricht von der Erkrankung des Vaters zu einem erstmaligen Wiedersehen nach fast 20 Jahren nach Prag eilt, und Věra bilden zunächst (ähnlich wie Mila und František) eine Einheit gegenüber der bourgeoisen Professorenwelt in der Villa, die sich aber ebenfalls sehr schnell als Fassade herausstellt. Martin hat in Australien geheiratet und einen zwölfjährigen Sohn. Věra hat Martins Familie jedoch noch nie gesehen, noch nicht einmal auf einem Photo. Aus gutem Grund, wie sich herausstellt: Seine Frau Peggy ist dunkelhäutig,

für Věra, die desillusionierte Vertreterin des sozialistischen Traums und seiner antirassistischen Ideologie, wäre das ein Problem.

Die Problematik der Familie verdichtet sich wie bei František und Mila bei einer Essensszene, wodurch die strukturelle Identität des diskursiven Musters über die narratologische Parallelkonstruktion in den beiden unterschiedlichen sozialen Milieus unterstrichen wird. Darin verstrickt sich zunächst Otakar, dann auch Věra in Argumentationen mit rassistischen Grundmustern. In beiden Fällen werden die jeweiligen Opfer des rassistischen Diskurses für eigene Zwecke eingesetzt. Otakar versucht, auf Kosten eines früheren afrikanischen Schülers Scherze zu machen und unterstellt ihm und dessen Familie indirekt primitives Denken, der gegenüber seine intellektuelle Brillanz glänzen soll. Věra steigert sich in Attacken gegenüber ihre Romani Nachbarn in Žižkov hinein und bringt so ihre Verbitterung zum Ausdruck. Vor allem Věras Attacken haben aber auch eine katalytische Funktion. Vor ihren Hasstiraden bemühen sich alle Beteiligten, den Anstand zu wahren, danach fallen die Masken, die Fassade bricht endgültig zusammen. Věra argumentiert dabei im Übrigen mit genau den Figuren der sozialen Devianz, die Sokolova aufzeigt und die MARIAN narrativ dekonstruiert.

Die beiden alten Ehepartner sind beide Vertreter des Establishments des alten Systems, die nach ihrer Ehe und auch in der postsozialistischen Welt getrennt wurden. Vereint sind sie noch immer in ihrer (latenten) Fremdenfeindlichkeit, gemeinsam symbolisieren sie die dem Sozialismus (und seinem propagierten Antirassismus) inhärenten Rassismen. Ihnen wird nun vor allem ihr gemeinsamer Sohn gegenübergestellt. Er ist nicht nur mit einer dunkelhäutigen Australierin verheiratet, was ein familiäres Zusammenleben mit Věra verunmöglicht. Er hat seinem Sohn außerdem auch nach dem von Otakar zuvor am Beispiel seines afrikanischen Schülers verlachten Prinzip einen Namen ausgesucht und seinen Sohn nach einem »Surfguru« (»surfařskej guru«) benannt, was neben »Lenin«, dem Namen des jungen Afrikaners und dem darin implizierten ethischen und politischen Anspruch zusätzlich paradox anmutet.

Einzig Hana, Martin und Lenka sind also frei von rassistischen Denkweisen und Argumentationsstrukturen, so scheint es nach dieser Szene. Wieder ist eine Dichotomie, dieses Mal entlang der Linie alt/jung, erkennbar. Doch auch diese wird dekonstruiert. Genau wie die trotz ihrer Schichtzugehörigkeit während des gesamten Films des Rassismus zunächst unverdächtige Mila, die erst in ihrer Verzweiflung, als sie das unrechtmäßig gekaufte Kind wieder abgeben muss, in Rassismen argumentiert, sich vorher jedoch hingebungsvoll und ohne Vorbehalte um das Kind kümmert, verfällt auch Hana, bei der sogar der Berufsalltag, die Profession der Unterstützung von Flüchtlingen und sozial Benachteiligten gilt, letztlich in rassistische Argumentationsstrukturen. Begünstigt durch eine Verket-

tung von Umständen beschuldigt sie völlig grundlos einen etwas dunkelhäutigeren Mann des Diebstahls, wird sogar handgreiflich (Abb. 7) und reproduziert damit jene rassistischen Klischees, gegen die ihre Arbeit gerichtet ist.



Abb. 7: Hana bezichtigt einen Unschuldigen (Filmstill HOREM PÁDEM)

Kriminelle sind in *HOREM PÁDEM* jedoch nicht zwangsläufig Menschen mit dunklerer Hautfarbe. Vielmehr sind es größtenteils hellhäutige und damit nicht als ethnisch different markierte Figuren, die als Schleuser agieren und Mila schließlich das Baby verkaufen. (Abb. 8) Es bleibt Martin, der sich tatsächlich keiner rassistischen Ausfälle schuldig macht. Von Vorurteilen gesteuert handelt aber auch er, als er ausgerechnet František, der ihm als Wachmann und Zeuge helfen möchte, des Diebstahls bezichtigt und so die Ereignisse auslöst, die František und Mila ihrer letzten Hoffnung durch den Verlust des ehrlichen Jobs berauben – wobei andererseits dies das Kind wieder zu seiner Mutter zurückführen wird. Nicht nur eine andere Hautfarbe führt zu Ausgrenzung und Diskriminierung, so aber lässt sich der Film an dieser Stelle lesen, auch Angehörige anderer sozialer Randgruppen werden jeglicher Chance beraubt, wobei deren Handlungen eindeutig als kriminell gebrandmarkt werden. Es ist der Ausstieg aus einem Teufelskreislauf, den der Film als unmöglich darstellt.

Plötzlich finden sich der dem Hooligan-Milieu angehörige František und Marian in einer narrativen Parallelisierung, denn beide befinden sich in einem Teufelskreislauf der Kriminalisierung und gesellschaftlichen Ausgrenzung. Diese erinnert an das Ergebnis von Umfragen, auf die Čákl/Wollmann (2005: 53) hinweisen. Im Jahr 2005 gaben auf die Frage, welche Bevölkerungsgruppe man nicht als Nachbarn haben möchte, 79 Prozent aller Befragten die Romvölker an. Die Zahlen sind nur für Alkoholiker, Drogenabhängige und Vorbestrafte ähnlich hoch. Ausschlaggebendes Argument ist dabei immer die angenommene soziale Devianz der jeweiligen Gruppen, wobei – und hierin liegt der entscheidende Un-

terschied – dieses Argument allein bei der Gruppe der Romvölker mit dem Kriterium der ethnischen Zugehörigkeit vermischt wird.



Abbildung 8: Verkauf des geschmuggelten Babys (Filmstill HOREM PÁDEM)

Der Film nimmt noch eine weitere Gruppierung vor. Die beiden Halbgeschwister Lenka und Martin solidarisieren sich und stellen so etwas Ähnliches wie die Hoffnung des ansonsten in zirkulären Strukturen verweilenden Filmes dar. Im Gegensatz zu Věra kann Martin Hana ihren Verrat verzeihen und einen Versuch unternehmen, sich bei František – wenn auch indirekt und für diesen in den Folgen irrelevant – zu entschuldigen. Lenka schließlich bleibt tatsächlich eine Figur, die unabhängig von den Verstrickungen der Vergangenheit – sowohl im Sozialismus als auch in der familiären Konstellation – ist. Sie ist die einzige, die sich keine moralische Verfehlung zu Schulden kommen lässt und verkörpert damit eine Hoffnung für die Zukunft, in der sie gemeinsam mit dem kleinen ins Land geschmuggelten Baby in Tschechien – und nicht wie Martin in Australien – leben können, so wie sie bereits jetzt durch ihren Tanz in einer multiethnischen Umgebung ist.

SCHLUSSBEMERKUNG

Es bleibt zum Schluss noch eine Bemerkung zur indirekten historischen Dimension des Films zu machen. Die Rolle des Martin wird von Petr Forman, einem Sohn des international bekanntesten Filmemachers Tschechiens, Miloš Forman, gespielt. In der Sequenz, in der Martin nach Australien zurückkehrt, wird er von einem älteren Mann mit den Worten »Welcome home« begrüßt. Die Rolle hat keinen Namen, gespielt wird sie aber von Miloš Formans Bruder Pavel. Warum diese Bemerkung zu einem Umstand, der nicht zur filmischen Diegese zählt und auf den der Film gar nicht explizit hinweist? Es ist ein Verweis darauf, wie

schnell sich ein Mensch in der Position des Flüchtlings wiederfinden kann und wie häufig dies gerade in der tschechischen Geschichte der Fall war. Der Film spricht in der Diegese mehrfach deutlich aus, dass auch Martin ein Migrant und damit darauf angewiesen ist, von einer fremden Gesellschaft akzeptiert zu werden. Otakar weist in seiner Vorlesung unmittelbar vor seinem Zusammenbruch sogar darauf hin, dass jede/r seine/r Studierenden eine Familie mit mindestens einer/m Migrant/in kenne. Wie sehr gerade Tschechen in dieser Position waren, davon erzählt die Familiengeschichte der Formans. Die Eltern von Miloš und Pavel starben in Auschwitz und Buchenwald. Miloš wurde nach der Niederschlagung des Prager Frühlings zur Emigration gezwungen, Pavel emigrierte nach Australien.

Dieses Element der Autoreflexivität verbindet HOREM PÁDEM mit MARIAN, in dem die Episode mit dem englisch sprechenden Filmemacher und der Einsatz von Laienschauspielern eine ähnliche über die Filmdiegese hinausreichende Funktion hat. Es geht um eine im Kern angelegte, jedoch nicht explizit ausformulierte filmische Selbstreflexion, die immer auch eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Beobachtungsposition beinhaltet. Es geht um den Blick auf das Selbst, der wie Thomas Elsaesser und Malte Hagener herausarbeiten (2007: 95), Erkenntnis zur Selbsterkenntnis macht. Beide Filme, MARIAN und HOREM PÁDEM, zeugen von einer bewussten Auseinandersetzung mit Theoriebildungen zum Funktionieren rassistischer Strukturen. Durch ihr filmisches Erzählen visualisieren sie diese und bieten so einen Zugriff auf das eigene Verfangensein in den Systemhaftigkeiten, von denen sie erzählen. Keiner der Filme bietet eine Auflösung an. Alle Protagonisten finden sich am Ende der jeweiligen Erzählungen an der gleichen oder einer noch schlimmeren Situation als zu Beginn der Filme. Durch ihren expliziten Verweis auf die Welt außerhalb der Diegese artikulieren die Filme zudem deutlich aus, dass das System Rassismus nicht nur auf der Leinwand, sondern auch jenseits von ihr Täter wie Opfer mit einschließt – also auch den oder die Zuschauer/in, egal, in welcher Position des Systems er oder sie sich befindet. Die Grausamkeit und Unausweichlichkeit des Systems Rassismus wird so durch das Medium Film für diese erlebbar.

LITERATUR

- Bogdal, Klaus-Michael (2011): *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Bonn.
- Čákl, Ondřej/Wollmann, Karel (2005): »Czech Republic«. In: Cas Mudde (Hg.), *Racist Extremism in Central and Eastern Europe*. New York, 30-57.

- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg.
- Geulen, Christian (2007): *Geschichte des Rassismus*. Bonn.
- Hennig, Jana (2004): »Länderprofil: Tschechien«. In: <http://www.migration-info.de/artikel/2004-03-28/laenderprofil-tschechien> (Zugriff: 21.07.2014).
- Hund, Wulf D. (2007): *Rassismus*. Bielefeld.
- Krausnick, Michail/Strauß, Daniel (2008) (Hg.): *Von Antiziganismus bis Zigeunermärchen. Handbuch Sinti und Roma von A – Z*. Neckargemünd.
- Law, Ian (2012): *Red Racisms. Racism in Communist and Post-Communist Contexts*. Basingstoke/New York.
- Sokolova, Věra (2008): *Cultural Politics of Ethnicity. Discourses on Roma in Communist Czechoslovakia*. Stuttgart
- Terkessidis, Mark (2004): *Die Banalität des Rassismus*. Bielefeld.
- Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*. Bonn.

Filme

- HOREM PÁDEM (2004) (CZ; Regie: Jan Hřebejk)
- MARIAN (1996) (CZ/F; Regie: Petr Václav)

