

Sabine Girg

***Camelamos naquerar* (1976): Vom Typus zum Akteur – filmische Strategien der Repräsentationskritik und des Empowerments**

— ※ —

Abstract This article examines *Camelamos naquerar* (1976), an iconic film document and reference point for the civil rights movement of the Spanish Roma (*Gitanos*). The hybrid combination of flamenco dance theatre and cinematic documentary indicts in two ways: by combining flamenco dance and musical elements with scenes of the life of contemporary *Gitanos*, *Camelamos naquerar* addresses not only the long history of discrimination and persecution of this Spanish minority but also the structural impossibility for self-representation and aesthetic emancipation. By focusing on exemplary film scenes and on a collection of contemporary epitexts such as press reviews, the article considers the formal-aesthetic and narrative strategies that contribute to the development of aesthetic counterbalances to the prevalent antigypsyism in film. Furthermore, *Camelamos naquerar* is placed in the historical context of the *transición* and thus viewed as artistic testimony to the upheaval and awakening of Spanish society as a whole.

Zusammenfassung Mit *Camelamos naquerar* (1976) steht ein ikonisches Filmdokument der Bürgerrechtsbewegung der spanischen Roma (*Gitanos*) im Zentrum dieses Artikels. Die hybride Kombination aus Flamenco-Tanztheater und Dokumentation klagt auf doppelte Weise an: Durch die Kombination tänzerisch-musikalischer Bühnenszenen sowie dokumentarischer Alltagsaufnahmen wird nicht nur die staatliche und institutionelle Diskriminierung der Minderheit thematisiert, sondern auch die ressourcenbedingte und strukturelle Unmöglichkeit der Selbstrepräsentation. Durch exemplarische Szenenanalysen sowie unter Einbeziehung zeitgenössischer Epitexte wie Presserezeptionen soll im Folgenden herausgearbeitet werden, welche formal-ästhetischen und narrativen Mittel in dem Werk dazu beitragen, ein ästhetisches Gegengewicht zu den etablierten (filmischen) Bildwelten des spanischen „Zigeuners“

aufzubauen. Darüber hinaus wird *Camelamos naquerar* in den zeithistorischen Kontext der *transición* eingeordnet und somit als künstlerisches Zeugnis eines gesamtspanischen Um- und Aufbruchs in den Blick genommen.

Wir wollen sprechen! Der im Original auf Caló, der Sprache der spanischen Roma, formulierte Titel der Dokumentation *Camelamos naquerar* (1976) steht programmatisch für den emanzipatorischen Anspruch des Films.¹ Das primär von Roma-Akteur*innen konzipierte Werk setzt sich künstlerisch mit der jahrhundertelangen Diskriminierungs- und Verfolgungsgeschichte der *Gitanos* auseinander.² Auf der iberischen Halbinsel avancierte die filmische Adaption eines gleichnamigen Flamenco-Theaterstücks bereits Ende der 1970er-Jahre zu einem identitätsstiftenden Referenzpunkt der Bürgerrechtsbewegung der Minderheit. Heute kann *Camelamos naquerar* überdies als kreatives Zeugnis eines gesamtspanischen Um- und Aufbruchs bezeichnet werden. Das avantgardistische Theaterstück und die Filmfassung entstanden zum Auftakt der *transición* – dem Übergang des autoritären Franco-Regimes hin zur parlamentarischen Monarchie. Dieser schleichende Demokratisierungsprozess erleichterte die Gründung zivilgesellschaftlicher Zusammenschlüsse und schuf dadurch auch den Nährboden für die Formierung eines landesweit agierenden *Gitano*-Dachverbands sowie verschiedener regional organisierter Gruppen.³ Über Fragen der politischen Selbstbestimmung hinaus, wurden in diesem Klima des Umbruchs zudem erste wichtige Impulse zur ästhetischen Emanzipation und Selbstrepräsentation der

1 Das Caló ist vor allem grammatikalisch – teilweise zudem in der Lexik – stark vom Spanischen (*castellano*) geprägt. Auch in familiären Kontexten wird es heute nahezu nicht mehr verwendet, die Sprecherzahl sinkt kontinuierlich. Lediglich vereinzelte Ausdrücke werden noch aktiv benutzt. Zur aktuellen Situation des Caló vgl. Gamella et al.: *La agonía*, o. S.

2 Bei dem Begriff *gitano* handelt es sich um eine Fremdbezeichnung, die als gesellschaftliches Konstrukt und historisch erzeugtes Fremdbild zu verstehen ist. Verbunden mit dem Desiderat, Deutungsmacht über das Wort zurückzuerlangen, wird der Ausdruck seit den 1970er-Jahren von Seiten der Minderheit jedoch auch gezielt als Endonym verwendet. Daher erscheint die Bezeichnung hier nicht in Anführungszeichen gesetzt. Die Groß- bzw. Kleinschreibung des Wortes soll, in Anlehnung an Galletti, im Folgenden die Differenzierung zwischen dem phantasmatischen Konstrukt *gitano* und der Selbstbezeichnung *Gitano* sichtbar machen, vgl. Galletti: *La diferencia*, S. 15.

3 Bereits 1972 gründete sich die *Asociación Nacional Presencia Gitana*, offiziell eingetragen wurde diese erst 1979. Nach verschiedenen Umstrukturierungen und Umbenennungen heißt der Dachverband, mit Hauptsitz in Madrid, heute *Fundación Secretariado Gitano*. Zur Geschichte der Bürgerrechtsbewegung der spanischen Roma vgl. Mirga-Kruszelnicka: *A History*.

spanischen Roma gesetzt.⁴ So zeigt auch *Camelamos naquerar* – wie der vorliegende Artikel skizzieren möchte – filmische Strategien und künstlerische Perspektiven auf, die der *longue durée* antiziganistischer und exkludierender Diskurse – auf und jenseits der Leinwand – entgegengesetzt werden können.⁵

Vom „Normalzustand“ des filmischen Antiziganismus⁶

Verschiedene Studien konnten bereits herausarbeiten, welche zentrale Rolle dem Medium Film bei der Genese und massenhaften Verbreitung antiziganistischer Bilder zukommt.⁷ So bezeichnet die Literatur- und Filmwissenschaftlerin Radmila Mladenova die Existenz antiziganistischer Bildwelten auf der großen Leinwand als traurigen „state of normality“.⁸ Gewissermaßen war dieser Normalzustand bereits Ausgangssituation des frühen Kinos. Wie sich mit Blick auf Filme wie das unter Regie Ernst Lubitschs entstandene Stummfilmdrama *Carmen* (1918) schnell konstatieren lässt, lehnten sich Ikonografie, Handlungsgerüst und Settings der Filmpioniere zumeist an die bereits fest im kulturellen Gedächtnis verankerten Elemente des europäischen „Zigeuner“-Diskurses an.⁹ Im Fall des erwähnten Filmdramas war die für den „imaginären Raum der europäischen Kulturgeschichte“ äußerst wirkmächtige Narration um die Männer ins Unglück stürzende, spanische

4 Unter dem Titel *Persecución* (dt. *Verfolgung*) erschien 1976 das Flamenco-Album des populären Sängers *El Lebrijano*, welches unter Rückgriff auf Texte Félix Grandes ebenfalls die Diskriminierungsgeschichte der Minderheit zum Leitthema hat.

5 Zur Debatte um den Begriff *Antiziganismus* vgl. End: *Antiziganismus*, S. 54–72.

6 Mladenova: *Introduction*, S. 1.

7 Vgl. für Untersuchungen zum Themen- und Problemfeld des filmischen Antiziganismus bspw. Mladenova et al.: *Antigypsyism*; Iordanova: *Images*, S. 1–8; für den spanischen Raum vgl. u. a. Labanyi: *Musical Battles*; Santaolalla: *Los „Otros“*; Garrido: *Minorías en el cine*.

8 Mladenova: *Introduction*, S. 1.

9 Bei dem Begriff „Zigeuner“ handelt es sich um eine rassistische Fremdbezeichnung, die mit der Geschichte von Exklusion und nationalsozialistischem Völkermord belastet ist. Die Bezeichnung ist als gesellschaftliches Konstrukt zu verstehen, das mit „ein[em] Grundbestand an Wissen, Bildern, Motiven, Handlungsmustern und Legenden“ verbunden ist (Bogdal: *Europa*, S. 15). In der historischen Perspektive, die dieser Artikel einnimmt, welche darauf abzielt, der diskursiven Funktion filmisch tradierter heterostereotyper Fremdbilder nachzugehen, kann auf die Nennung der Bezeichnung nicht gänzlich verzichtet werden.

„Zigeunerin“ Carmen vorbildgebend.¹⁰ Die siebte Kunst konnte dabei aus einem lange tradierten Reservoir an Motiven und Markierungskonventionen schöpfen, welches durch Literatur, Malerei und später auch Fotografie „visuell und narrativ schon eingeführt [worden war]“.¹¹ Nach „filmspezifischen Mechanismen und Interessen geformt“, entwickelten sich aus diesem Bestand exotisierender Elemente „filmische [...] Konventionen und ästhetische [...] Stereotype“, die sowohl in imaginären, von Schauspieler*innen verkörperten „Zigeuner“-Figuren fiktionaler Werke, als auch im Dokumentarfilm bis heute reproduziert und dadurch in Zirkulation gebracht werden.¹² So sollte auch Lubitschs Adaption der *novela* Prosper Mérimées nur ein frühes Beispiel innerhalb der langen Geschichte filmischer Umsetzungen des Carmen-Mythos darstellen.¹³ In der literarischen Vorlage des französischen Autors und auch in Georges Bizets gefeierter Opernfassung zieht die durch rücksichtslosen Freiheitsdrang und ungezügelter Sexualität charakterisierte Carmen – als „Prototyp der ‚Femme Fatale‘“ – ihr männliches Umfeld durch betörenden (Flamenco-)Tanz in den Bann.¹⁴ Lubitsch besetzte die Rolle der Carmen mit der für ihre ausdrucksstarke Mimik und theatrale Gestik gefeierten Tänzerin und Schauspielerin Pola Negri (**Abb. 1**). Die flamencohaften Performances des Stummfilmstars steigern den Unterhaltungswert der Filmszenen und markieren die von ihr verkörperte Carmen als äußerlich zwar anziehende, doch manipulative, dämonenhafte „Zigeuner“-Figur.¹⁵ Nicht zuletzt der Popularität des Carmen-Stoffes war und ist es geschuldet, dass das Motiv der Flamenco tanzenden *gitana* ein zentrales – und auch auf der Silberleinwand stetig reproduziertes – Element des europäischen *gitano*-Diskurses darstellt.¹⁶

10 Mladenova et al.: Inszenierte Fremdheit, S. 146.

11 Hadziavdic et al.: Filmischer Antiziganismus, S. 51.

12 Ebd., S. 49.

13 Vgl. von Hagen: Inszenierte Alterität, S. 146; Mit weit mehr als 80 Bearbeitungen gehört der Carmen-Mythos laut Florian Kappeler zu einem der meistverfilmten literarischen Stoffe. Lubitschs Adaption gingen vermutlich bereits gut 20 Carmen-Filme voraus, vgl. Kappeler: Klasse, S. 62; Davies et al.: *Carmen on Screen*.

14 Mladenova et al.: Inszenierte Fremdheit, S. 145.

15 Vgl. Bogdal: Europa, S. 250. In den meisten Filmadaptionen des Carmen-Stoffes wird (Flamenco-)Tanz als zentrales dramaturgisches Element eingesetzt. Bspw. auch in der Filmadaption *Carmen, la de Triana* (1938), die während des Spanischen Bürgerkriegs als dt.-span. Koproduktion in Berlin gedreht wurde. Regisseur Florián Rey besetzte die Hauptrolle mit Imperio Argentina, einer professionellen argentinisch-spanischen Tänzerin und Sängerin.

16 Vgl. Sierra Alonso: 1845 Carmen, S. 568 f.



Abb. 1. Screenshot aus *Carmen* (1918). Don José Navarro (Harry Liedtke) verfällt der attraktiven Carmen (Pola Negri) hoffnungslos.

Das „Machtgefälle des Sehens“ einebnen¹⁷ –
zum subversiven Potenzial von Selbstdarstellungen

Die Dominanz stigmatisierender Bildwelten und das Fehlen von Pluralität in filmischen Repräsentationen der Minderheit ist eng mit dem strukturellen und ressourcenbedingten Mangel an Selbstdarstellungen der Sinti und Roma verknüpft. Beim Blick in Filmarchive und einschlägige Sammlungen wird daher schnell klar: Im Bereich des Spielfilms und auch bei nicht-fiktionalen Genres fehlt es an Artefakten, die nicht nur über die Minderheit erzählen, sondern auch von ihr konzipiert und umgesetzt wurden.¹⁸ Analog zu dem, was der Historiker Anton Holzer bezüglich fotografischer Bilder von Sinti und Roma herausgearbeitet hat, sind auch filmische Repräsentationen bis heute weitestgehend durch ein „Machtgefälle des Sehens“ gekennzeichnet.¹⁹ Dabei handelt es sich um eine auf gesellschaftlichen Machtstrukturen gründende Demarkierung, die entscheidet, wer vor und wer hinter der Kamera Position bezieht. Einhergehend mit dieser asymmetrischen – für Vertreter*innen der Minderheit folgenreichen – Grenzziehung ist die Hoheit über das Bild.²⁰

Im Rahmen dieses Artikels wird nun ein filmisches Dokument in den Blick genommen, das ein ästhetisches Gegengewicht zu den skizzierten Bildwelten aufbaut. Eine Reihe von Leitfragen kann den folgenden Analysen vorangestellt werden: Welche formal-ästhetischen und erzählerischen Mittel tragen in *Camelamos naquerar* dazu bei, etablierte Darstellungsweisen der Minderheit zu dekonstruieren und Gegennarrative zu entwickeln? Wie verhalten sich Erzählperspektive und die sloganartige Forderung, die eigene Stimme zu erheben, im erzählpolitischen Genrekontext des Werks zueinander? Gleichzeitig soll kritisch beleuchtet werden, an welchen Punkten sich *Camelamos naquerar* – aus heutiger Perspektive – nicht gänzlich von alterisierenden Repräsentationskonventionen lösen kann. Wodurch wird folglich das visuelle *Othering*, die Gruppenmarkierung der spanischen Roma als *Andere*, zum Teil nicht aufgebrochen, sondern reproduziert? Diesen Fragen soll sowohl anhand exemplarischer Szenenanalysen als auch durch eine Auswahl an Epitexten wie zeitgenössischen Rezensionen

17 Holzer: „Zigeuner“ sehen, S. 402.

18 Vgl. Mladenova: Über ‚Zigeuner‘-Filme, S. 39.

19 Holzer: „Zigeuner“ sehen, S. 402.

20 Vgl. ebd.

sowie schriftlichen Darstellungen und Interviews der an *Camelamos naquerar* beteiligten Akteur*innen nachgegangen werden.

Flamenco – zur kulturellen Funktionalisierung und Kommodifizierung einer Musikkultur

Das zentrale Ausdrucksmittel, mit welchem die *Subalternen* – im Sinne Gayatri Spivaks – in *Camelamos naquerar* versuchen zu sprechen und (an)zuklagen, ist der Flamenco.²¹ Folglich erobert sich das avantgardistische Tanztheater – und damit auch das filmische Artefakt – eben jene künstlerische Ausdrucksform zurück, die unter einem „national-romantischen“ Flamenco-Konzept seit 1900 das Hauptelement der kulturellen Vereinnahmung des *gitanos* für regionale wie nationale Identitätskonstruktionen darstellt.²² „[A]ls mündlich tradierte Geschichte und Kultur Andalusiens“ rückte der Flamenco durch das Interesse spanischer Intellektueller Mitte des 19. Jahrhunderts verstärkt in den Fokus der Mehrheitsgesellschaft.²³ Insbesondere der *cante jondo*, der sogenannte tief-innere Gesang, der als jahrtausendealte Stimme Andalusiens und ursprünglichstes Liedgut der spanischen Roma galt, stand dabei im Mittelpunkt der romantischen Projektionen. Die aus den Elementen *cante*, *baile* und *toque* – Gesang, Tanz und Instrumentalspiel (Gitarre) – bestehende künstlerische Ausdrucksform wurde innerhalb der Bestrebungen um Nationenbildung zu einem Stück authentischer Volkskultur mit vorgeblich gesamtspanischer Symbolkraft erklärt.²⁴ Die Begeisterung für den Flamenco war dabei keinesfalls auf die Iberische Halbinsel begrenzt. Insbesondere im Frankreich der 1850er- bis späten 1860er-Jahre rückten im Zuge der ausgeprägten Orientalismus-Mode der Zeit die *bailes españoles* als Kulturgut eines *verfügbaren, nahen Orients* in den Fokus des Pariser Publikums.²⁵ Gleichzeitig avancierte Spanien, vor allem Andalusien, „zu [einem] Projektionsort [...] romantischer Zigeunervorstellungen, [der] von mythemischen Zu- und Fest-schreibungen geprägt war“.²⁶

21 Vgl. Spivak: Can the Subaltern Speak?, S. 271 f.

22 Krüger: Die Musikkultur, S. 112.

23 Bogdal: Europa, S. 366.

24 Vgl. ebd.

25 Vgl. Washabaugh: Flamenco Music, S. 38.

26 Von Hagen, Kirsten: Inszenierte Alterität, S. 126.



Abb. 2. Enrique Linares, Kolorierte Bildpostkarte *Granada – Gitanos*, um 1910.

Auch wenn (bis heute) in Fachkreisen und unter *aficionados* polemische Debatten über Beitrag und Rolle der Minderheit bei der Entwicklung dieser Musikkultur geführt werden, entwickelte sich der Motivkomplex des Flamenco in bildkünstlerischen wie literarischen – später auch filmischen Repräsentationen – zum zentralen Marker spanischer *gitano*-Figuren.²⁷ Befördert durch literarische Reiseberichte und pittoreske Genreszenen französischer und britischer Kunstschaffender war die Verbindung zwischen der Minderheit und dem Flamenco bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts so stark im kulturellen Gedächtnis Europas verankert, dass Zitate einzelner Elemente ausreichend waren, um bei Rezipierenden entsprechende Assoziationsketten anzustoßen.²⁸ Exemplarisch kann dies anhand einer um 1910 in Granada aufgenommenen fotografischen Genreszene aufgezeigt werden (Abb. 2).

Die Kastagnetten, Flamenco-Volantkleider und charakteristischen Posen, wie der beim Tanz erhobene Arm oder das begleitende Händeklatschen – die sogenannten *palmas* – kennzeichnen die Dargestellten in Kombination mit den im Hintergrund auszumachenden Höhlenwohnungen des Sacromonte zweifelsfrei als Vertreter*innen der Minderheit. Durch die Verknüpfung von typisierendem Titel („Granada – Gitanos“)

27 Eine Zusammenfassung dieser Debatten und verschiedenen (wissenschaftlichen) Positionen finde sich bei Holguín: *Flamenco Nation*, S. 9–11.

28 Vgl. Charnon-Deutsch: *The Spanish Gypsy*, S. 47 ff.

und stereotyper Motivik übten visuelle Repräsentationen wie diese Bildpostkarte aus dem granadinischen *Estudio Linares* das (Wieder-)Erkennen des spanischen *gitanos* bei den Betrachtenden ein. Käuferschaft und Rezipient*innen solcher ausgiebig von andalusischem Lokalkolorit gefärbter Szenen stammten insbesondere aus einem touristischen Kontext. Die in zahlreichen Auflagen publizierten exotischen Bildwelten wurden von Tourist*innen aus dem In- und Ausland folglich auch rege in Zirkulation gebracht.²⁹ Ein Aspekt des Motivs soll an dieser Stelle hervorgehoben werden: Schauplatz der Darbietung ist keine Bühne oder ein anderweitig künstlerisch-professioneller Kontext. Der Betrachter kann die Szene stattdessen auf dem Vorplatz einer Höhlenwohnung des Sacromonte verorten. Durch die visuelle Verbindung mit der Alltagswelt der Minderheit haftet der Szene etwas vermeintlich Halbspontanes an. Die *gitanos* werden – entgegen ihrer marginalisierten Gesellschaftsposition – als unbeschwertes, ständig musizierendes oder feierndes Volk gekennzeichnet.³⁰

Wie durch das Bildbeispiel bereits angeklungen ist, bot der Flamenco zu verschiedenen Phasen der spanischen Landesgeschichte nicht nur eine anschlussfähige Projektionsfläche für Definitionen der *Hispanidad*, sondern war zudem – insbesondere im Bereich des Tourismus und der Filmindustrie – einer extensiven Kommodifizierung unterworfen. Einen Höhepunkt sollte die Instrumentalisierung des kulturellen Kapitals Flamenco – und der *Gitanos*, als seiner vermeintlichen Schöpfer – innerhalb der franquistischen Tourismuspolitik im *boom turístico* der 1960er-Jahre erfahren.³¹ Die Vermarktung der Musikkultur fand nicht nur in Bildpostkarten, Werbebroschüren oder Fotobüchern sondern auch im Spielfilm einen reichen visuellen Niederschlag.³²

Während des (Früh-)Franquismus erschien der Flamenco nach systemkonformer und volkstümlicher Umgestaltung – insbesondere während der 1940er- bis 1960er-Jahre – vor allem innerhalb der populären *españoladas* auf der großen Leinwand. In diesem Musikfilmgenre wird flamencohafter Tanz meist von einer attraktiven *gitana*-Protagonistin zur amourösen Verführung eines männlichen, gesellschaftlich

29 Zur Rolle der Bildpostkarte bei Zirkulation und massenhafter Reproduktion anti-ziganistischer Motive vgl. Reuter: Der Bann, S. 318–322.

30 Vgl. Brittnacher: Leben, S. 286 ff.

31 Vgl. Holguín: Flamenco Nation, S. 210 f., S. 221–226.

32 Zur Merkantilisierung des Flamencos im Tourismus vgl. Fuentes Vega: Bienvenido, S. 272 ff.

deutlich höhergestellten Nicht-*gitano*-Gegenparts genutzt.³³ Besetzt wurden die weiblichen Hauptrollen dabei nahezu immer von erfolgreichen Schauspielerinnen der Zeit, die nicht der Minderheit angehörten, aber mit entsprechender Kostümierung als *gitanas* gekennzeichnet wurden.³⁴ Zur Erzeugung vermeintlicher Authentizität waren *Gitanos* beispielsweise in *Violetas imperiales* (1952) oder *Un caballero andaluz* (1954) jedoch als Kompar*s*innen bei Filmproduktionen beteiligt. Filme wie *Canelita en Rama* (1942), *La bella de Cádiz* (1953) oder *La gitana y el charro* (1964) wurden, in Paraphrase dessen, was Radmila Mladenova als Konstante für „Zigeuner“-Filme“ herausgearbeitet hat, durch Vertreter*innen der Mehrheitsgesellschaft, mit Nicht-*Gitano*-Schauspieler*innen in den Hauptrollen und zur Unterhaltung eines mehrheitsgesellschaftlichen Publikums gedreht.³⁵ Wie gezeigt werden soll, durchbricht *Camelamos naquerar* diese Konstante und begünstigt eine empowernde Neubesetzung der künstlerischen Ausdrucksform Flamenco.

Zu Entstehung und Uraufführung des Werks

Camelamos naquerar liegt ein Flamenco-Dramenwerk zugrunde, das in Zusammenarbeit des *Gitano*-Autors José Heredia Maya (Text) sowie des ebenfalls der Minderheit angehörenden, zu seiner Zeit sehr erfolgreichen Flamenco-Tänzers Mario Maya (Regie/Choreografie) entstanden ist.³⁶ Um „die Problematik der Diskriminierung“ jederzeit und ortsunabhängig „sichtbar machen und zur Diskussion stellen zu können“, wählten die beiden in Granada lebenden Kunstschaffenden eine Form

33 Vgl. Labanyi: *Miscegenation*, S. 57, Wie Labanyi herausarbeitet, gelingt es den *gitanas* der *españoladas* nach überstandenen Liebeswirren zwar, das Herz des männlichen Protagonisten zu erobern, die Handlung endet jedoch stets abrupt, kurz bevor es zu einer Hochzeit kommt, ebd.: „The resolution of difference thus remains a promise unrealized on screen.“

34 Zum weiblichen Dreigestirn der *españoladas* gehören die Schauspielerinnen Carmen Sevilla, Lola Flores sowie Paquita Rico. Alle drei verfügten über eine professionelle Tanz- und Gesangsausbildung.

35 Mladenova: Über ‚Zigeuner‘-Filme, S. 39.

36 Reduzierende Kategorien und Zuschreibungen wie Roma-Autor*in oder *Gitano*-Künstler*in sind – vor allem wenn sie von außen kommen – kritisch zu hinterfragen. Der Hinweis scheint hier jedoch notwendig, um sichtbar zu machen, dass es sich bei der Filmfassung von *Camelamos naquerar* – zumindest partiell – um eine Selbstrepräsentation handelt.



Abb. 3. Miguel Gracia, Bühnenfotografie des Flamenco-Theaterstücks *Camelamos naquerar*, 1976. Im Vordergrund v. l. n. r. Antonio Cuevas, Mario Maya, Antonio Gómez.

der Inszenierung, die ohne Requisiten und Bühnenbild arbeitet.³⁷ Publiziert unter dem Titel *Camelamos naquerar – Propuesta para una danza de arcángeles morenos* orientierte sich die Besetzung des Theaterstücks an einer Flamenco-Darbietung (**Abb. 3**).³⁸

Nach einer von Publikum und Fachpresse gefeierten Premiere am 20. Februar 1976 in der *Aula Magna* der Universität Granada tourte *Camelamos naquerar* bis Ende des Jahres durch kleine und große Theater des Landes. Im Rahmen der von der UNESCO organisierten *Jornadas de Granada* präsentierte das Ensemble um Regisseur Mario

37 „[V]isibilizar la problemática concreta de la opresión del pueblo gitano en cualquier lugar y poder debatirla“ (José Heredia Maya, zit. nach Campos Fernández: Mario Maya. *Camelamos Naquerar*, S. 6); Übersetzungen aus dem Spanischen hier und im Folgenden: S. Girg.

38 Der Untertitel (dt. *Vorschlag für einen Tanz der dunkelgebräunten Erzengel*) kann als intertextueller Verweis auf Federico García Lorcas *Romancero Gitano* (1928) verstanden werden. In dem vielrezipierten Gedichtband gehören Erzengel (*arcángeles*) ebenso wie die Sterne und der Mond sowie Pferde zu stetig wiederkehrenden Leitmotiven, die García Lorca chiffrenartig mit den (andalusischen) *gitanos* verknüpft (García Lorca: *Romancero*).

Maya das Werk im Februar und April 1977 zudem in Paris.³⁹ Zeitgenössische Rezensionen hoben nicht nur die „künstlerisch kaum zu überbietende“ Performance, sondern auch den „historischen wie sozialen Wert“ des Stückes hervor.⁴⁰ Als „vehemente Stimme, die im Namen einer ethnischen Minderheit erklingt, die seit Jahrhunderten diskriminiert, verfolgt und marginalisiert wird“, handelte es sich laut Antonio Ramos bei *Camelamos naquerar* nicht um „ein Schauspiel im klassischen Sinn, sondern um eine Botschaft, die in eine künstlerische Darbietung verwandelt worden ist“.⁴¹ Durch die rege Rezeption in lokaler und nationaler Presse sowie in Fachkreisen wurde Regisseur Miguel Alcobendas auf das avantgardistische Theaterstück aufmerksam.⁴² Nach kurzen Dreharbeiten und einem schnellen Prozess der Postproduktion erschien *Camelamos naquerar* im Oktober 1976 bei dem kleinen, auf sozialkritische Dokumentationen spezialisierten Nischen-Label *Mino Films*.⁴³

Aufbau und Struktur des Werks

Ausgangspunkt des experimentellen Theaterstücks – und damit auch der Filmfassung – ist die Kombination volkstümlicher Flamenco-Verse, denen hochsprachliche Gedichte Heredia Mayas an die Seite gestellt werden.⁴⁴ Letztere stammen größtenteils aus dem 1974 publizierten Lyrikband *Penar Ocono* und thematisieren ebenso wie die Liedtexte aus der Tradition des Flamenco Geschichte und Verfolgung der *Gitanos*.⁴⁵

39 Stationen waren u. a.: Granada, Málaga, Zaragoza, Santander, Bilbao, Valencia, Sevilla, Madrid, Barcelona, Córdoba, Paris, vgl. Tourneepplan, zusammengestellt von Quintanilla Azzarelli: *Impacto*, S. 139–140.

40 „Una obra difícilmente superable en contenido artístico [...] su significación histórica y social.“ (Ramos: *Impresionante*, S. 11).

41 Ebd.: „No es exactamente un espectáculo a la clásica, sino un mensaje hecho espectáculo.“

42 Utrera Vinuesa: *Historia*, S. 18 ff.

43 O. A.: *Presentación de cortometrajes*, ABC (Edición de Andalucía), 31.10.1976, S. 37.

44 Vgl. Hertrampf: *Camelamos*, S. 177. Abgesehen von dem Titel und einer Reihe einzelner Begriffe ist *Camelamos naquerar* auf Spanisch (*castellano*) verfasst, vgl. Eder: *Geboren*, S. 35.

45 Heredia Maya: *Penar Ocono*; Die Forderung des Stimme Erhebens wird auch in der Titelvahl dieses ersten Lyrikbandes deutlich. *Penar Ocono*, ebenfalls auf Caló formuliert, entspricht im Spanischen *hablar claro* (dt. Klartext reden), vgl. Hertrampf: *España*, S. 77, FN 18.

Diesen beiden von Oralität geprägten Textsorten steht in *Camelamos naquerar* eine Auswahl antiziganistischer Dekrete aus vier Jahrhunderten gegenüber. Das Nebeneinander der divergenten Elemente – der Kontrast von expressiv-emotionaler (An-)Klage und sachlichen Gesetzestexten, von Innen- und Außenperspektive – wird durch Flamenco-Gesang und -Tanz performativ interpretiert, beantwortet oder aufgelöst.⁴⁶ Während der zugrunde liegende Dramentext auch heute verfügbar ist, existieren keine Aufnahmen der Gesamtchoreografie und -inszenierung. Umso bedeutender erscheint daher die Rolle des hier analysierten Filmdokuments, welches zumindest ausgewählte Fragmente einer Interpretation dieses ephemeren Bühnenwerks konservieren konnte.⁴⁷

In Alcobendas' filmischer Adaption werden ausgewählte Szenen des avantgardistischen Tanztheaters collagenartig mit Aufnahmen aus fünf andalusischen Städten und Dörfern kombiniert. Alternierend wechseln sich dokumentarische Sequenzen aus *Gitano*-Siedlungen in Granada, Guadix, Purullena, Benalúa und Iznalloz mit performativen Flamenco-Szenen ab. Die Tanztheater-Elemente können dabei gewissermaßen als Reaktion auf die innerhalb der dokumentarischen Szenen vorgebrachten Dekrete verstanden werden. Durch dieses Nebeneinander verschiedener Repräsentationsmodi lässt sich die Genrezugehörigkeit des Films nicht eindeutig zuschreiben. In Anlehnung an Bill Nichols' Kategorisierungsschema scheint sich daher die Bezeichnung *hybride Dokumentation* anzubieten.⁴⁸ Wie im Folgenden erläutert werden wird, eröffnet die Hybridität – die Kombination von *dokumentarischer* Ästhetik auf der einen und *künstlerischer Performance* auf der anderen Seite – nicht nur die Möglichkeit zur bedeutungsoffenen Lektüre des Werks, sondern auch zur Konstruktion eines emanzipatorischen Narrativs.

46 Vgl. Hertrampf: *Camelamos*, S. 177.

47 Neben Miguel Alcobendas Adaption existiert noch eine weitere Filmdokumentation, die Teile des Werks zeigt. Diese entstand für *Radiotelevisione Italiana (RAI)* unter der Regie von Ramón Parejas ebenfalls 1976. Auf Basis dieser beiden Filme und durch Interviews mit dem einstigen Cast hat die zeitgenössische Flamenco-Tänzerin Leonor Leal versucht, die Gesamtchoreografie nachzustellen. Das Ergebnis dieser kreativen Rekonstruktionsarbeit bringt sie seit 2016 in einem szenischen Vortrag unter dem Titel *¡Ahora bailo yo!* (dt. *Jetzt tanze ich!*) auf die Bühne.

48 Vgl. Nichols: *Introduction*, S. 31 ff.



Abb. 4. Screenshot der Anfangsszene von *Camelamos naquerar* (1976) [00:00:01].

Evident wird der sozialkritische Impetus des Films bereits in der Eingangsszene. *Camelamos naquerar* beginnt mit einer Sequenz aus Aufnahmen der andalusischen Kleinstadt Guadix (**Abb. 4**). Während verschiedene Long-Shot-Einstellungen – von Panorama bis Halbtotale – eine visuelle Inventur der Siedlung liefern, eröffnet ein männlicher Off-Sprecher den Film durch ein Statement zum politischen Anspruch des darauf Folgenden: „*Camelamos naquerar* ist ein Werk, das es sich zum Ziel gesetzt hat, eine bestimmte Situation der Ungerechtigkeit anzuprangern. Die Form des Rassismus, welche die *Gitanos* trifft, seitdem die Katholischen Könige Ende des 15. Jahrhunderts in Medina del Campo ein grausames Dekret unterzeichneten, das auf Auslöschung aller *Gitanos* abzielte.“⁴⁹ Da die Diskriminierungsgeschichte der iberischen Roma bis dato weder in gesellschaftlichen noch wissenschaftlichen Diskursen breitere Beachtung gefunden hatte, erscheint die damit für den Rezipierenden vorgegebene Lesart des Werks durchaus progressiv.⁵⁰

49 „*Camelamos naquerar* es una obra que tiene como objetivo exponer una situación de injusticia determinada. La peculiar forma de racismo que se practica en España contra los gitanos desde que finalizando el siglo XV, los Reyes Católicos firmaron, en Medina del Campo, una pragmática cruel e inhumana, tendente al exterminio de la raza gitana.“ (*Camelamos naquerar* [1976], [00:00:04–00:00:25]).

50 Vgl. Eder: *Camelamos*, S. 36.

Flamenco – Medium der Selbstdarstellung und Anklage

Wie bereits mehrfach angeklungen, kommt dem Flamenco in *Camelamos naquerar* eine zentrale Rolle zu. In dem Werk fungiert die künstlerische Ausdrucksform als Medium der Anklage und Sichtbarmachung von Diskriminierungserfahrungen. Choreograf und Tänzer Mario Maya, Tänzerin Concha Vargas sowie die Sänger Antonio Cuevas („El Piki“) und Antonio Gómez – beide sind auch choreografisch in die Sequenzen eingebunden – werden nicht als exotisches Beiwerk in Szene gesetzt, sondern *sprechen* durch ihre künstlerische Performance gewissermaßen für sich beziehungsweise stellvertretend für eine marginalisierte Gesellschaftsgruppe. Die Dreharbeiten zu den Theaterszenen fanden im Spätsommer 1976 im *Teatro Barceló* in Madrid statt.⁵¹ Markantes, die Dramaturgie unterstützendes Element dieser Sequenzen ist die Beleuchtung. Durch Ausrichtung der Scheinwerfer liegt der Bühnenraum größtenteils in diffussem Halbschatten und bleibt gerade noch als Aktionsraum erkennbar.

Schlagschatten werden in Doppelung der Tänzer*innen bewusst zur Gestaltung des Szenenbildes eingesetzt. Darüber hinaus lenkt die Lichtregie durch gezielte Ausleuchtung mittels Spotlights oder durch Licht-Schatten-Spiele die Aufmerksamkeit des Betrachtenden auf die expressive Mimik und Gestik der Darsteller*innen (**Abb. 5**). Den vermeintlich typischen (historischen) Schauplätzen der Flamenco-Spektakel – den *tablaos flamencos* und touristischen Darbietungen in den Höhlen des Sacromonte – enthoben, wird die Performance in einen explizit künstlerischen und gewissermaßen auch überzeitlichen Kontext versetzt. Nicht nur ritualisierter Rahmen und Schauplatz der Darbietung sind von folkloristischem Pomp befreit, auch hinsichtlich der beteiligten Künstler*innen fällt auf, dass sie eher schlichte Alltagskleidung tragen. Vor allem bei Concha Vargas wird der Kontrast zu den mit opulenten Kleidern ausgestaffierten *gitana*-Figuren der *españoladas* deutlich (**Abb. 6**).

51 Vgl. Antrag auf Veröffentlichung von *Camelamos naquerar*, gestellt von Miguel Alcobendas am 13. September 1976 bei der *Subdirección General de Cinematografía Española* (*Ministerio de Información y Turismo*), Archivo General de la Administración, AGA 36/05232, Nr. 84704.



Abb. 5. Screenshot einer Tanztheater-Sequenz. Die Lichtregie unterstreicht die expressive Gestik des Flamenco-Sängers Antonio Gómez [00:04:52].



Abb. 6. Screenshot. Tänzerin Concha Vargas [00:05:55].

(Historisch) Verfolgten ein Gesicht geben

Den Tanztheater-Szenen werden, wie bereits beschrieben, Alltagsaufnahmen aus fünf andalusischen *Gitano*-Siedlungen alternierend gegenübergestellt. Die Sequenzen verorten die durch das Zusammenspiel von Gesang, Tanz und Lyrik ausgedrückte Anklage in der Aktualität des Betrachters. Anstelle eines Voiceover-Erzählers, wie er bei Dokumentationen gerne eingesetzt wird, um das Gezeigte auf ein bestimmtes Argument hin auszudeuten, verliert ein Sprecher aus dem Off die antiziganistischen Verordnungen. Hierdurch wird die in den dokumentarischen Aufnahmen präsente Armut sowie räumliche und gesellschaftliche Randständigkeit nicht als selbst verschuldeter oder selbst gewählter Wesenszug der Minderheit präsentiert, sondern als Konsequenz der Jahrhunderte andauernden mehrheitsgesellschaftlichen Politik der Verfolgung und Ausgrenzung. Akustisch werden die Dekrete durch verschiedene extradiegetische Signale angekündigt. Es erklingt beispielsweise eine Fanfare oder anschwellender Trommelwirbel, bevor die Verordnungen vorgetragen werden. Die chronologisch aufeinanderfolgende Auswahl der Gesetzestexte spannt einen Bogen vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Durch Montage am Anfang, in der Mitte und gegen Ende des Werks verdeutlichen die Dekrete die Kontinuität der Diskriminierungs- und Verfolgungsgeschichte der Minderheit.⁵² Ausgangspunkt bildet die 1499 von Isabel I. und Ferdinand II. erlassene *Pragmática* von Medina del Campo, auf die bereits in der Eingangsszene verwiesen wurde. Das Edikt ordnete eine Zwangsansiedlung, Vertreibung oder Versklavung der *Gitanos* an und stellt einen harten Einschnitt der bis zu diesem Zeitpunkt praktizierten Duldungspolitik dar.⁵³ Im weiteren Verlauf werden eine Verordnung Felipe IV., datiert auf das Jahr 1633, sowie ein Dekret Felipe V. (1745) zitiert.⁵⁴

Die Kombination der historischen Gesetze mit zeitgenössischen Aufnahmen begünstigt eine direktere und emotionalisierte Ansprache der Rezipierenden. Während die Dekrete verlesen werden, greifen verschiedenen Nah- und Detailaufnahmen einzelne Personen heraus. Diese blicken teilweise direkt in die Kamera und damit zum Betrachtenden (**Abb. 7** und **Abb. 8**).

52 Vgl. Eder: Geboren, S. 94.

53 David Martín Sánchez bezeichnet die Zeit zwischen erster schriftlich verbürgter Erscheinung der *gitanos* in Spanien (1425) bis hin zur ersten *Prágmatica* der Katholischen Könige als „período idílico“ (Martín Sánchez: Historia, S. 20).

54 Vgl. Alcobendas Tirado: Camelamos, S. 4.



Abb. 7. Den Blick erwidern. Screenshot einer *dokumentarischen* Sequenz aus der Gemeinde Iznalloz [00:06:29].



Abb. 8. Dem marginalisierten Kollektiv ein Gesicht geben [00:06:37].



Abb. 9. „Soy un pueblo inocente“ – „Ich gehöre einem unschuldigen Volk an“ [00:05:58].

Die dokumentarischen Sequenzen zeigen darüber hinaus überwiegend jene Personengruppen, die mit besonderer Schutzlosigkeit in Verbindung gebracht werden: (Klein-)Kinder, Jugendliche, betagte Menschen sowie Mütter mit Säuglingen. Betroffen von den in teilweise sehr großer zeitlicher Ferne zum Betrachter erlassenen Gesetze ist folglich nicht ein anonymes Kollektiv, sondern eine Auswahl konkreter Personen. Die (historisch) verfolgte Minderheitengruppe bekommt im wahrsten Sinne des Wortes ein Gesicht. Die Unbedarftheit und Unschuld der gezeigten Personen – Kinder toben herum, Mütter wiegen ihre Säuglinge – steht dabei im scharfen Kontrast zu den Gesetzen (**Abb. 9**). Die Position der *Gitanos* als schuldlos Verfolgte wird gegen Mitte des Werks durch Sänger Antonio Gomez auch direkt verbalisiert: „Soy un pueblo inocente“ – „Ich gehöre einem unschuldigen Volk an“, lautet die Verszeile einer *romance*, die der *cantaor* mit wehklagendem Timbre anstimmt.⁵⁵

Der selektive Einblick in Jahrhunderte der *Gitano*-feindlichen Gesetzgebung wird durch Artikel 4 der 1942 erlassenen Verordnung der *Guardia Civil* abgeschlossen. Dieser forderte die Mitglieder der spanischen Gendarmerie dazu auf, „[d]ie *Gitanos* peinlichst genau zu überwachen, alle mitgeführten Dokumente penibel zu prüfen“ und darüber hinaus präventiv „in Erfahrung zu bringen, wo sie sich aufhalten

⁵⁵ *Camelamos naquerar* (1976), [00:05:34].

und zu welchem Zweck sie reisen.“⁵⁶ Zum Entstehungs- und Erscheinungszeitpunkt von *Camelamos naquerar* war diese Anordnung zur polizeilichen Sondererfassung noch in Kraft.⁵⁷ Aufgehoben wurde die Verordnung – nach vehementem Einsatz des Parlamentsabgeordneten Juan de Dios Ramírez Heredia – erst im Jahr 1978.⁵⁸ Besonderer Fokus der polizeilichen Praxis des *racial profiling* lag – wie Artikel 5 des Regelkatalogs weiter vorschrieb – auf dem Gewerbe des Vieh- und Pferdehandels. Aus zeitgenössischer Perspektive erschienen die filmischen Aufnahmen eines Marktes folglich das naheliegende Setting für den Vortrag des letzten diskriminierenden Textes zu sein. Während die Kamera in den übrigen dokumentarischen Sequenzen Personen durch Nahaufnahmen herausgreift, um eine emotionale Ansprache der Betrachtenden zu erzeugen, begünstigen Kamerabewegung und Zoom in diesen Szenen andere Deutungs- und Wirkungsmöglichkeiten. Die Betrachter*innen können den Schauplatz der Sequenz durch die Aufnahmen von Pferden, Ziegen und Eseln schnell als Marktszene einordnen. Ein Sirenenton kündigt das Verlesen des Regelwerks an. Wie in *Imitation* der darin angeordneten permanenten Überwachung und besonderen Kontrolle der Minderheit durch die *Guardia Civil* werden in der Sequenz Detailaufnahmen verschiedener Personen(gruppen) in vergleichsweise rascher Abfolge aneinandergeschnitten. In den übrigen Szenen erfolgt der Wechsel zwischen verschiedenen Kameraperspektiven und Bildausschnitten deutlich langsamer. Im Rhythmus der verlesenen Satzstruktur wandert das Kamerabild nach jedem Teilsatz der polizeilichen Verordnung zu einer anderen Menschengruppe beziehungsweise weiter zur nächsten Person. Gewissermaßen werden die Betrachter*innen zu Kompliz*innen oder Ausführenden der Überwachung und Kontrolle.

56 Regelwerk der *Guardia Civil*, erlassen am 13. Mai 1943, Artikel 4: „Se vigilará escrupulosamente a los gitanos, cuidando de reconocer los documentos que tengan, confrontar sus señas particulares, observar sus trajes, averiguar su modo de vida y cuanto conduzca a formar una idea exacta de sus movimientos y ocupaciones, indagando el punto en que se dirigen en sus viajes y el objeto de ellos“, zitiert nach García Sanz: *Disciplinando*, S. 129.

57 Vgl. ebd.

58 Vgl. Martín Sánchez: *Historia*, S. 104. Auf Antrag des damaligen UCD-Abgeordneten Ramírez Heredia wurde die Verordnung unter großer Einigkeit des Parlaments außer Kraft gesetzt (285 Stimmen für die Abschaffung, eine Enthaltung, eine Gegenstimme).

Visuelle Exklusion im dokumentarischen Blick

An dieser Stelle sollen jene Aspekte des Werks Erwähnung finden, die aus heutiger Perspektive nur bedingt dazu beitragen, alterisierende Repräsentationsmodi zu unterwandern, beziehungsweise etablierte Stereotype vielmehr perpetuieren. Grundsätzlich kann das wenig plurale Bild hinterfragt werden, das innerhalb der dokumentarischen Ausschnitte von der Minderheit gezeichnet wird. Der 16-minütige Film enthält fünf dokumentarische Sequenzen aus Andalusien. Vier davon zeigen Siedlungen, die sich sichtlich in der Peripherie der verschiedenen Dörfer und Städte befinden. Keine der Sequenzen verzichtet auf jene stigmatisierenden Bilder der Armut und Randständigkeit, die in der Geschichte der filmischen und visuellen Repräsentation der Minderheit schon massenhaft reproduziert worden sind und an die historische Trope „Zigeuner“-Lager anknüpfen.⁵⁹ Zu den etablierten Codes gehören Scharen herumtollender, teilweise halb bekleideter und schmutziger Kinder, ein ausschließlicher Fokus auf Aufnahmen, die vor oder bei den Wohnungen – nie jedoch im Interieur – aufgenommen wurden sowie mehr oder weniger tatenlos (auf dem Erdboden) herumsitzende Menschen. Die teils trostlosen Bilder zeigen Personen, die passiv leiden und, scheinbar in diesem Opferstatus fixiert, keine Chance der Selbstermächtigung suchen oder wahrnehmen. Auch wenn die Intention des Werks konträr gelagert ist und gerade die gezeigte Marginalisierung angeprangert werden soll, festigen die Bilder bestehende Stereotype, indem sie „das Reservoir meist stigmatisierenden historischen Wissens auf[rufen] und aktualisier[en].“⁶⁰

Wie Habiba Hadziavdic und Hilde Hoffmann herausgearbeitet haben, handelt es sich bei Dokumentationen – vor allem bei jenen, die zu einem *ethnografischen* Blick einladen – um „in einer hierarchischen Tradition stehende Bildtypen“, die „neben Empathie immer auch Distanz zwischen der Dominanzgesellschaft und den ‚Roma‘“ herstellen.⁶¹ Bei *Camelamos naquerar* wird dies bereits in der Eingangssequenz deutlich, wenn verschiedene Long-Shot-Einstellungen aus *sicherer Entfernung* einen ersten Eindruck von der Siedlung in Guadix geben. Distanz zwischen dem Wir des Betrachtenden und den *Gitanos* als den *Anderen* wird folglich gleich zu Beginn visuell erzeugt. Eine ähnlich

59 Vgl. Hadziavdic et al.: Filmischer Antiziganismus, S. 57, 60.

60 Ebd., S. 63.

61 Ebd.



Abb. 10. Kameraperspektive und hierarchisierender Blick [00:09:57].

hierarchisierende Wirkung entfalten die in Aufsicht gezeigten Bilder einzelner (Klein-)Kinder (**Abb. 10**) Die Kameraperspektive verstärkt den Eindruck von Hilflosigkeit und Unschuld, der ohnehin mit Kindern in Verbindung gebracht wird. Zwar begünstigt die Perspektive das Aufkommen von Mitgefühl beim Rezipierenden, jedoch blickt dieser gleichzeitig aus der „privilegierten Position“ eines *ethnographic gaze* auf die Vertreter*innen der Minderheit herab und macht „diese im Prozess des Othering erst zum Objekt und ‚Fremden‘“.⁶²

Zuvorderst muss zudem kritisch angemerkt werden, dass die in den dokumentarischen Szenen gezeigten Menschen nicht zu Wort kommen. Zwar ermöglichen *close-ups* eine genaue Lektüre ihrer Gesichter – in gewisser Weise werden sie als Individuen sichtbar – bekommen jedoch nicht die Möglichkeit, beispielsweise durch kurze Statements oder *on-screen Interviews*, dem eigentlichen Postulat des Films, dem *Wir wollen sprechen* nachzukommen. Von ihrer Seite aus erfolgt keine unmittelbare Reaktion auf die vorgetragenen Dekrete. Erst die darauffolgenden Tanztheater-Elemente können als (widerstände) Antwort auf die anhaltende Situation der Diskriminierung verstanden werden. Eine besondere Stärke der künstlerischen Sequenzen liegt dabei in der Dekontextualisierung durch den Bühnenraum. Künstlerisch-abstrakt thematisieren Tanz, Poesie und Gesang den Zustand der Marginalisierung und

62 Ebd., S. 62.

Ausgrenzung, agieren in ihrer Anklage jedoch frei von jenen alterisierenden Bildwelten und Schauplätzen, welche oftmals dazu verleiten, die repräsentierten Sinti und Roma auf die gezeigten Lebensumstände zu reduzieren.⁶³

Sich freitanzen – Vom Typus zum Akteur

Eine Szene aus *Camelamos naquerar* symbolisiert besonders eindrucksvoll den Wunsch nach Selbstermächtigung und die Möglichkeit der Veränderung. Es handelt sich um die performative Antwort auf das begleitend zu dokumentarischen Aufnahmen aus Iznalloz verlesene Edikt Felipe IV., welches die Justiz seines Reiches 1633 zur Ermordung aller *Gitanos* aufforderte. Choreografisch wird die darauffolgende Theaterszene folgendermaßen gestaltet: Mario Maya steht an der Spitze einer Dreiecksformation, seine Handgelenke werden von den links und rechts hinter ihm stehenden Sängern festgehalten. Im Tanz versucht Maya die hinter dem Rücken fixierten Arme zu lösen. Nach einem zweiminütigen tänzerischen Befreiungskampf, bei dem Maya in verschiedene Richtungen auszubrechen versucht, sackt der Tänzer scheinbar besiegt zu Boden, während seine Arme unnachgiebig von Cuevas und Gómez festgehalten werden (**Abb. 11** und **Abb. 12**).⁶⁴

Doch bleibt es nicht bei der Resignation. Kniend setzt der Tänzer einen Fuß nach vorne, beginnt mit dem für den Flamencotanz charakteristischen Absatzklacken und erhebt sich aus der knienden Position. Durch energische Bewegungen gelingt es ihm schließlich, den Griff um seine Hände zu brechen. Das Aufbegehren gegen bestehende Repressalien und der Glaube an Selbstermächtigung bekommen in dem *Sich freitanzen* ein konkretes Bild (**Abb. 13**). Eine choreografisch ähnliche Sequenz verwendete Maya in seinem zwei Jahre später entstandenen Flamencodrama *¡Ay!*, welches ebenfalls die Verfolgungsgeschichte der

63 Den Begriff der Dekontextualisierung verwende ich in Anlehnung an Klaus-Michael Bogdals Analysen der Fotografien Irina Rupperts. In einer Bildserie über Cortorari aus Pretai lichtete Ruppert Roma vor einer blau-grünen Leinwand ab, die sie durch das rumänische Dorf spannte, um den Betrachtenden dadurch von dem zu trennen, „was er zu kennen meint: von Elend, Schmutz, Chaos, die stets auf Fotos von Roma zu sehen sind“ (Bogdal: Vor-Bilder, S. 165).

64 Durch den nach unten sackenden Kopf und die zu beiden Seiten ausgestreckten Arme eröffnet die Körperhaltung Mayas gewisse religiöse Assoziationen zur Kreuzpassion.



Abb. 11. Screenshot aus *Camelamos naquerar* (1976). Mario Mayas tänzerischer *Befreiungskampf* [00:05:08].



Abb. 12. Tänzer Mario Maya scheint *besiegt* und regungslos in der Resignation zu verharren [00:07:50].



Abb. 13. *Sich freitanzen* [00:08:23].

Minderheit thematisiert. Im erneuten Aufgreifen der bereits durch *Camelamos naquerar* geprägten Pose wird das Antanzen gegen Fesseln pathosformelartig zum Sinnbild für die rassistische Diskriminierung der *Gitanos*, aber auch für die Hoffnung auf das Zugeständnis gleicher Bürgerrechte.⁶⁵

Insbesondere die *siguiriya* der Abschlusszene kann ebenfalls als „Aufruf zu Aufbruch und aktivem Widerstand“ interpretiert werden.⁶⁶ Während Maya, Vargas, Gómez und Cuevas den Betrachtenden sowohl flehend als auch widerständig die Hände entgegenstrecken, stimmen die vier Darsteller*innen gemeinsam den folgenden Vers an:

Pero ya no aguanto
Que no aguanto más –
Porque hasta las fieras del monte luchan
Por su libertad.

65 Campos Fernández: Mario Maya. *Camelamos*, S. 13; An dieser Stelle sei auch auf Mario Mayas ausdrucksstarkes Mitwirken in Tony Gatlifs *Canta, gitano* (1982) verwiesen. Das Erstlingswerk des französischen Regisseurs thematisiert den Holocaust an den Sinti und Roma. Durch eine fiktive Tanzszene, die im Setting eines Internierungslagers stattfindet, wird darin mit künstlerischen Mitteln versucht, das Nichtdarstellbare abzubilden.

66 *Camelamos naquerar* (1976), [00:13:26–33]; Hertrampf: *Camelamos*, S. 179.

Doch halte ich es nicht aus,
Ich halte es nicht mehr aus –
Denn sogar die wilden Tiere der Berge
Kämpfen für ihre Freiheit.

Ein Statement zur Selbstrepräsentation und der damit verbundenen Selbstermächtigung findet sich auch durch Gestaltung und Reihenfolge der Credits im Abspann. Der Film endet abrupt nach Erklingen der zitierten Textzeilen mit einem *freeze frame*. Über dem Hintergrund des eingefrorenen Bildes erscheint zusammen mit dem Titel *Camelamos naquerar* die Referenz „de José Heredia y Mario Maya“.⁶⁷ Folglich nimmt der Film auch im Paratext unmittelbar auf das zugrundeliegende Theaterstück und seine Urheber Bezug. Danach werden die Namen der Flamencotanz-Interpret*innen, der Sänger sowie – obwohl diese in der Filmfassung nicht zu sehen sind – der zwei Gitarristen genannt. Erst nach den Sprechern (Voiceover) folgt „Drehbuch: Miguel Alcobendas“ sowie die Namen weiterer an der Filmproduktion Beteiligter.

Camelamos naquerar – der Slogan eines Um- und Aufbruchs

Ein Blick auf zeitgenössische Pressestimmen legt offen, dass sowohl Theaterstück als auch Film eine Diskussion über den gesellschaftlichen Umgang mit den *Gitano*s und die spanische Minderheitenpolitik anregten.⁶⁸ Im Zuge dessen avancierte *Camelamos naquerar* zu einem Leitspruch der spanischen Pro-*Gitano*-Bewegung. Die enge Verbindung zwischen Werkstitel und Emanzipationsbestrebungen der Minderheit kann exemplarisch anhand eines Artikels verdeutlicht werden, der unter dem Titel *Apuntes Parlamentarios: Camelamos naquerar* im Juni 1978 in der Zeitschrift *Triunfo* erschien.⁶⁹ Drei Fotografien Ramón Rodríguez' zeigen den bereits erwähnten Ramírez Heredia, der 1977 als erster *Gitano* zum Parlamentsabgeordneten gewählt worden war (**Abb. 14**).

Die Bildunterschrift verweist auf seine – nicht nur für die Minderheitengeschichte bedeutenden – Rede, in der er sich erfolgreich für die

67 *Camelamos naquerar* (1976), [00:13:34].

68 Als kleine Auswahl zeitgenössischer Pressestimmen vgl.: Lacárcel: *Camelamos*, o.S.; Monleón: *Camelamos*, S. 66–67; Vilchez: *Los gitanos*, S. 31; o. A: *Presentación*, S. 37.

69 Vgl. Márquez Reviriego: *Apuntes*, S. 16–17. Vielen Dank an Triunfo Digital für die Bereitstellung des Artikels.

paternalistisch geführten Diskurses um rechtliche Gleichstellung und soziale Förderung der Minderheit verstanden werden. In *Camelamos naquerar*, einer künstlerischen „Synthese von Schmerz und Auflehnung“, werden die spanischen Roma nicht *repräsentiert*, um eine Funktion für die Mehrheitsgesellschaft zu erfüllen, sondern bedienen sich des Mediums Film in eigener Sache.⁷² Die positive zeitgenössische Rezeption wurde dabei sicherlich auch von der Tatsache begünstigt, dass der Wunsch ‚Wir wollen sprechen‘ nach fast 40 Jahren autoritärem Regime und einer wissenschaftlich wie gesellschaftlich weitestgehend fehlenden Aufarbeitung von Bürgerkrieg und Repressalien der Nachkriegszeit ein gesamtspanisches Desiderat mit hohem Identifikationsgrad darstellte.⁷³

Bildnachweis

- Abb. 1 Filmmuseum Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek.
Abb. 2 Centro Andaluz de Documentación del Flamenco, Jerez de la Frontera, © Enrique Linares.
Abb. 3 Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía, Sevilla, © Miguel Gracia.
Abb. 4–13 Screenshots aus *Camelamos naquerar* (1976), © Miguel Alcobendas, Mino Films, Filmoteca de Andalucía – Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico – Junta de Andalucía.
Abb. 14 © Ramón Rodríguez, Triunfo Digital.

Filme

La bella de Cádiz, Regie: Raymond Bernard, E 1953.

Un caballero andaluz, Regie: Luis Lucía, E 1954.

Camelamos naquerar, Regie: Miguel Alcobendas, E 1976.

Camelamos naquerar, Regie: Ramón Parejas, I 1976.

Canelita en Rama, Regie: Eduardo Maroto, E 1942.

Carmen, Regie: Ernst Lubitsch, D 1918.

⁷² Eder: *Camelamos*, S. 42.

⁷³ Das ebenfalls 1976 entstandene Lied *Habla, pueblo, habla* (dt. *Sprecht Leute, sprecht*) der Pop-Band *Vino Tinto*, welches heute oftmals als Hymne der *transición* bezeichnet wird, formulierte angesichts der ersten demokratischen Wahlen in Spanien einen ähnlichen Aufruf wie *Camelamos naquerar*.

Corre, gitano, Regie: Tony Gatlif, F 1982.

La gitana y el charro, Regie: Gilberto Martínez Solares, E-MEX-GTM
1964.

Literaturverzeichnis

Alcobendas Tirado, Miguel: *Camelamos naquerar* (Queremos hablar), Madrid 1976. [Anm. Kurzfassung des Drehbuchs].

Bogdal, Klaus-Michael: Vor-Bilder. Zum Nicht-Sehen-Wollen von Roma, in: Reuter, Frank / Gress, Daniela / Mladenova, Radmila: *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus* (Antiziganismusforschung interdisziplinär – Schriftenreihe der Forschungsstelle Antiziganismus Band 2), Heidelberg 2021, S. 151–173.

Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin 2011.

Brittnacher, Hans Richard: *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*, Göttingen 2012.

Campos Fernández, José Daniel: Mario Maya. *Camelamos Naquerar, ¡Ay! Jondo* (1976–1977). Gitanos, cuevas y polígonos de Vivienda, Homepage der Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos / Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, <http://archivo.pieflamenco.com/mario-maya-camelamos-naquerar-ay-jondo-1976-1977-gitanos-cuevas-y-poligonos-de-vivienda-a-la-calle-me-sali/>, [Zugriff: 14.2.2022].

Charnon-Deutsch, Lou: *The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession*, Pennsylvania 2004.

Davies, Ann / Powrie, Phil: *Carmen on Screen. An Annotated Filmography and Bibliography*, Woodridge 2006.

Eder, Beate: „Camelamos naquerar“ – Wir wollen sprechen. Eine Konstante in der Theaterarbeit und im literarischen Schaffen von Roma und Sinti, in: Baumann, Max Peter (Hg.): *Music, Language and Literature of Roma and Sinti*, Berlin 2000, S. 35–51.

Eder, Beate: *Geboren bin ich vor Jahrtausenden. Bilderwelten in der Literatur der Roma und Sinti*, Klagenfurt 1993.

End, Markus: Antiziganismus. Zur Verteidigung eines wissenschaftlichen Begriffes in kritischer Absicht, in: *Antiziganismus*.

- Soziale und historische Dimensionen von „Zigeuner“-Stereotypen, Heidelberg 2015, S. 54–72.
- Fuentes Vega, Alicia: *Bienvenidos, Mr. Turismo: cultura visual del boom en España*, Madrid 2017.
- Galletti, Patricia: *La diferencia colonial gitana. Normalización y resistencia subalterna en España*, Buenos Aires 2021.
- Gamella, Juan/Fernández, Cayetano/Nieto, Magdalena/Adiego, Ignasi-Xavier: *La agonía de una lengua. Lo que queda del caló en el habla de los gitanos. Parte I. Métodos, fuentes y resultados generales*, in: *Gazeta de Antropología* 27/2 (2011), Artikel 39, o. S., abrufbar unter: https://www.ugr.es/~pwlac/G27_39Juan_Gamella-y-otros.html, [Zugriff: 14.2.2022].
- García Lorca, Federico: *Romancero Gitano*, Madrid 1928.
- García Sanz, Carolina: „Disciplinando al gitano“ en el siglo XX. Regulación y parapenalidad en España desde una perspectiva europea, in: *Historia y política* 40 (2018), S. 115–146.
- Garrido, José Ángel: *Minorías en el cine: la etnia gitana en la pantalla*, Barcelona 2013.
- Hadziavdic, Habiba/Hoffmann, Hilde: *Filmischer Antiziganismus: zur Trope der Ortlosigkeit*, in: Mladenova, Radmila/von Borcke, Tobias/Brunssen, Pavel et al.: *Antigypsyism in Film*, Heidelberg 2020, S. 47–66.
- von Hagen, Kirsten: *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*, München 2009.
- Heredia Maya, José: *Camelamos naquerar. Propuesta para una danza de arcángeles morenos*. Granada 1976.
- Heredia Maya, José: *Penar Ocono*. Granada 1974.
- Hertrampf, Marina Ortrud: *Camelamos naquerar. Literarische Stimmen spanischer Roma-Autoren*, in: Blandfort, Julia/Hertrampf, Marina (Hg.): *Grenzerfahrungen: Roma-Literaturen in der Romania*, Berlin 2011, S. 169–188.
- Hertrampf, Marina Ortrud: „España también es gitana“ – *Literatur spanischer Roma*, in: *Hispanorama* 132 (2011), S. 66–77.
- Holguín, Sandie: *Flamenco Nation. The Construction of Spanish National Identity*, Madison 2019.
- Holzer, Anton: „Zigeuner“ sehen. *Fotografische Expeditionen am Rande Europas*, in: Uerlings, Herbert/Patrut, Iulia-Karin (Hg.): *Zigeuner und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion. Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 8, Frankfurt am Main 2008, S. 401–420.

- Jordanova, Dina: Images of Romanies in Cinema. A Rough Sketch, in: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44.2 (2003), S. 1–8.
- Kappeler, Florian: Klasse. Geschlecht. Inszenierungsweisen. Carmen in frühen Stummfilmen, (DeMille, Chaplin, Lubitsch), in: Möller, Kirsten/Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hg.): *Carmen. Ein Mythos in Literatur, Film und Kunst*, Köln 2011, S. 62–76.
- Krüger, Stefan: *Die Musikkultur Flamenco. Darstellung, Analyse und Diskurs*, Hamburg 2001.
- Lacárce, José Antonio: *Camelamos naquerar, tremendo grito gitano, Patria*, 21.02.1976, o.S.
- Labanyi, Jo: Musical Battles: Populism and Hegemony in Early Francoist Folkloric Film Musical, in: *dies.: Constructing Identity in Contemporary Spain*, Oxford 2002, S. 206–221.
- Labanyi, Jo: Miscegenation, nation formation and cross-racial identifications in the early Francoist folkloric film, in: Brah, Avtar/Coombes, Annie (Hg.): *Hybridity and its Discontents*, London 2000, S. 56–71.
- Márquez Reviriego, Víctor: *Apuntes Parlamentarios: Camelamos naquerar, Triunfo*, 803, 17.06.1978, S. 16–17.
- Martín Sánchez, David: *Historia del pueblo gitano en España*, Madrid 2018.
- Mirga-Kruszelnicka, Anna: *A History of the Roma Associative Movement in Spain*, RomArchive, <https://www.romarchive.eu/en/roma-civil-rights-movement/history-roma-associative-movement-spain/>, [Zugriff: 14.2.2022].
- Mladenova, Radmila/von Borcke, Tobias/Brunssen, Pavel/End, Markus/Reuss, Anja: *Antigypsyism and Film*, Heidelberg 2020.
- Mladenova, Radmila: Introduction: on the Normalcy of Antigypsyism in Film, in: *dies./von Borcke, Tobias/Brunssen, Pavel/End, Markus/Reuss, Anja: Antigypsyism and Film*, Heidelberg 2020, S. 1–14.
- Mladenova, Radmila: Über ‚Zigeuner‘-Filme und ihre Technologie der Wahrheitskonstruktion, in: *dies./von Borcke, Tobias/Brunssen, Pavel/End, Markus/Reuss, Anja: Antigypsyism in Film*, Heidelberg 2020, S. 29–46.

- Mladenova, Radmila / Reuter, Frank: „Inszenierte Fremdheit. Anti-ziganismus in der Geschichte des Kinos“, *Ruperto Carola* 18 (2021), S. 145–152.
- Monleón, José: *Camelamos naquerar*, *Triunfo* 691, 24.04.1976, S. 66–67.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington 2. Aufl. 2010.
- O. A.: *Presentación de cortometrajes*, *ABC (Andalucía)*, 31.10.1976, S. 37.
- O. A.: *Presentación de cortometrajes*, *ABC*, 04.11.1976, S. 37.
- Ramos, Antonio: *Impresionante acogida a Camelamos naquerar*, *Ideal (Granada)*, 21.02.1976, S. 11.
- Reuter, Frank: *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“*, Göttingen 2014.
- Santaolalla, Isabel: *Los „Otros“. Etnicidad y „raza“ en el cine español contemporáneo*, Zaragoza 2005.
- Sierra Alonso, María: *1845 Carmen, la gitana imaginada*, in: Nuñez Seixas, Xosé (Hg.): *Historia mundial de España*, Barcelona 2018, S. 568–574.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak?*, in: Nelson, Cary / Grossberg, Lawrence (Hg.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana 1988, S. 271–313.
- Utrera Vinuesa, Margerita: *Historia de Mino Films*, Sevilla 1998.
- Washabaugh, William: *Flamenco Music and National Identity in Spain*, Farnham 2012.
- Quintanilla Azzarelli, Jesús: *Impacto mediático de Camelamos naquerar en la Prensa de la Transición democrática [Dissertations-schrift, nicht publiziert]*, Sevilla 2015.
- Vílchez, Fermín: *Los gitanos quieren hablar*, *El País*, 16.05.1976, o. S.