

Alexandra Vinzenz 

László Moholy-Nagys *Grossstadt-Zigeuner* (1932) – Kanonisierung und Reproduktion antiziganistischer Bilder

— ✂ —

Abstract The twelve-minute silent film *Grossstadt-Zigeuner* from 1932 by the Hungarian artist László Moholy-Nagy is generally classified as a documentary film about the Roma living on the outskirts of Berlin at the time. The paper analyses the visual language of the film and thus raises the question about its genre affiliation in relation to the eponymous terms *Grossstadt* and *Zigeuner*. The *Grossstadt* was a popular theme of the 1920s and 30s and was accordingly treated in many ways in the visual arts; Moholy-Nagy took up the modern visual language in film, but did not reach the possible level. The representation of Sinti and Roma at the time mostly relied on stereotypes and perpetuated the narrative without reflection; thus, Moholy-Nagy did not break with these clichés, either. Film research has praised Moholy-Nagy’s film as artistically valuable and has included it in the canon of Western European short films (between artistic film, documentary film, or amateur film). However, it is essential to question this attribution from a racism-critical perspective.

Zusammenfassung Der zwölfminütige Stummfilm *Grossstadt-Zigeuner* des ungarischen Künstlers László Moholy-Nagy aus dem Jahr 1932 gilt gemeinhin als Dokumentarfilm der damals vor den Toren Berlins lebenden Roma. Der Aufsatz analysiert die Bildsprache im Film und stellt damit die Frage nach der Genrezuschreibung unter Beleuchtung der namensgebenden Begriffe „Großstadt“ und „Zigeuner“. Die „Großstadt“ war ein beliebtes Thema der 1920er- und 30er-Jahre und wurde dementsprechend vielschichtig in den Bildenden Künsten behandelt; Moholy-Nagy knüpft an die moderne Bildsprache im Film an, erreicht jedoch nicht das mögliche Niveau. Die Darstellung von Sinti und Roma zu der Zeit stützt sich meist auf Stereotype und schreibt damit das Narrativ unreflektiert fort; so bricht auch Moholy-Nagy nicht mit diesen Klischees. Die Forschung adelt Moholy-Nagys Film als künstlerisch wertvoll und nimmt ihn

in den Kanon westeuropäischer Kurzfilme auf (zwischen künstlerischem Film, Dokumentarfilm oder Amateurfilm). Allerdings muss diese Zuschreibung aus einer rassismuskritischen Sicht unbedingt hinterfragt werden.

László Moholy-Nagys Kurzfilm *Grossstadt-Zigeuner* wurde 1932 produziert; eine öffentliche Aufführung in Deutschland bis zur Emigration Moholy-Nagys nach Amerika 1934 ist nicht bekannt.¹ Am 1. Dezember 1933 wurde er zusammen mit seinem Kurzfilm *Tönendes ABC* (1933)² im Kino Walche in Zürich im Rahmen eines vom Schweizerischen Werkbund organisierten Vortrags von Moholy-Nagy in kleinem Kreis (unter Anwesenheit von Vertreter*innen der Presse) gezeigt. Die *Neue Zürcher Zeitung* berichtet daraufhin:

Wir sehen eine packende Reportage über das Leben eines Nomadenvolkes an der Peripherie Berlins. Die Kleinfilmkamera, heute in der Hand des unabhängigen Amateurs eine Trägerin filmkünstlerischer Bestrebungen, hat in diesem Film prächtige Typen, Sitten und Bräuche und erlauschte Intermezzi einer austerbenden Gesellschaftsschicht wundervoll aufgefangen.³

Hier angesprochen werden verschiedene Punkte: (1) Die narrative Ebene, (2) die Frage der Genrezuschreibung – als Reportage/Dokumentation, Amateurfilm und/oder künstlerischer Film – sowie (3) die soziokulturelle Ebene und damit die kulturhistorische Dimension und Verantwortung des Mediums Film sowie seiner Rezeption.

(1) Die narrative Ebene des rund zwölfminütigen Films ist schnell erzählt:⁴ Gedreht wurde im April 1932 in den Berliner Bezirken Wedding

1 Der Film passierte nie die Zensur, sodass er bis mindestens 1934 nicht offiziell gezeigt worden sein kann (s. Heuwinkel: *Dynamik*, S. 212f.). Eine von Moholy-Nagy autorisierte Endfassung existiert ebenfalls nicht.

2 *Tönendes ABC*, Regie: László Moholy-Nagy, D 1933, 2 min., 35 mm, s/w, stumm.

3 Zit. nach Sahli: *Sinneserweiterung*, S. 171.

4 *Grossstadt-Zigeuner*, Regie: László Moholy-Nagy, D 1932, 12 min., 35 mm, s/w, stumm. Es gibt eine Kopie im Deutschen Filminstitut & Museum Frankfurt (https://www.filmportal.de/film/grossstadt-zigeuner_7cf04e0e04e54658b630418a142f9b91) [Zugriff: 28.12.2021] und eine im George Eastman House in New York (Sahli: *Sinneserweiterung*, S. 191), die in der Länge kaum variieren. Davon weicht die Fassung auf der Internetseite des United States Holocaust Memorial Museums mit 16 Minuten deutlich ab, da sie langsamer abgespielt wird, ansonsten aber deckungsgleich ist (<https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000568>) [Zugriff: 28.12.2021]. Eine musikalische Begleitung hat sich nicht erhalten. Die



Abb. 1. László Moholy-Nagy, *Grossstadt-Zigeuner*, 1932, Filmstills.

und Marzahn.⁵ Die dort lebenden Sinti und Roma werden in sechs Themenblöcken als „Zigeuner“ ins Bild gesetzt (Abb. 1).⁶ Die ersten

Musik Django Reinhardts wurde eigens für die in Bild und Ton vom Original abweichende sog. Chronos-Version 1971 geschaffen (s. Curtis: *Stranger*, S. 44 f.). Für die umfanglichen Eckdaten zum Film s. Chiappe/Lucux: *Kunst des Lichts*, S. 246 f.

- 5 S.Sahli: *Sinneserweiterung*, S. 168. Es ist nach wie vor nicht klar, ob es sich um eine Gruppe Sinti oder Roma handelt. Der Tanzstil am Ende des Films lässt vermuten, dass hier vielleicht eine Gruppe osteuropäischer Roma gezeigt wird oder zumindest eine Gruppe Sinti mit entsprechendem Hintergrund.
- 6 Entsprechend Klaus-Michael Bogdal verstehe ich „Zigeuner“ als ein gesellschaftliches Konstrukt v. a. einer weißen Mehrheitsgesellschaft, „dem ein Grundbestand an Wissen, Bildern, Motiven, Handlungsmustern und Legenden zugrunde liegt, durch die ihnen im Reden über sie kollektive Merkmale erst zugeschrieben werden.“ (Bogdal: *Europa*, S. 15).

zwei Minuten wenden sich dem Leben der Menschen zu. Beginnend mit einem Pferd, in dessen nicht klar erkennbarem Hintergrund eine Wohnwagensiedlung angedeutet ist, zeigt die nächste Einstellung selbiges vor einer Mauer mit dahinter befindlichen Gebäuden, um dann schrittweise die Wohnwagensiedlung näher zu betrachten. Kinder werden gewaschen, kämmen sich die Haare und turnen mit Gymnastikbändern. Darauf folgen diverse Schnitte, die in etwa gleiche Bildgrößen aufweisen. Die Szene schließt mit den sich in Bewegung setzenden Wohnwägen und (im Kontrast dazu) einem kurzen Blick auf Radfahrer, die offensichtlich in der Stadt (wegen der verlegten Schienen in der Straße) um die Kurve fahren. Es folgt für eineinhalb Minuten das Thema des Pferdehandels, mit teils untersichtigen, schräg gestellten Aufnahmen. Anschließend wird für weitere eineinhalb Minuten das städtische Umfeld mit Handleserinnen und Straßenverkäufern beleuchtet, woraufhin in weiteren knapp zwei Minuten kartenspielende sowie streitende Männer in die Wohnwagensiedlung zurückführen. Die Siedlung wird sodann für eineinhalb Minuten durch spielende Kinder und die Vorbereitungen für ein Fest belebt. In diesen Szenen werden mehrere Detailaufnahmen immer wieder größeren Bildausschnitten gegenübergestellt, ohne jedoch konzise zu wirken. Eingeleitet durch die Detailaufnahme einer Gitarre, folgt in den letzten drei Minuten das Fest mit diversen Tanzszenen.

Insgesamt ist der Film also in ähnlich lange Szenen unterteilt.⁷ Die Schnittgeschwindigkeit nimmt dabei zu, sodass gerade mit dem Tanz der Eindruck einer Dynamisierung entsteht. Dazu tragen auch die im Film zu sehenden Formen bei: Der rotierende Kreis am Ende, der von den tanzenden Kindern gebildet wird, steht im Gegensatz zu dem eingangs statischen Bild des Pferdes. Die Kameraperspektiven sind meist auf Augenhöhe. Es gibt nur wenig Untersichten oder Blicke, die verhüllt oder aus der Vogelperspektive aufgenommen wurden. Dass allein die Auswahl der Themen den üblichen Klischees von „Zigeunern“ entspricht, muss wohl kaum betont werden.

(2) Die Frage der Genrezuschreibung scheint mit Blick auf *Grossstadt-Zigeuner* ein eigenes Thema darzustellen. Gemeinhin gilt der Kurzfilm (und das ist schon die erste Klassifizierung) als eine dokumentarische

7 Von unterschiedlichen Szenenlängen, wie sie Sahli angibt, kann eigentlich nicht die Rede sein (vgl. Sahli: Sinneserweiterung, S. 169).

Quelle.⁸ Bereits die Rezension aus der *Zürcher* bezeichnet den Film als „Reportage“ und attestiert ihm damit ethnografische Qualitäten. Dies unterstreicht auch Moholy-Nagys zweite Frau Sibyl in ihren Erinnerungen.⁹ Christiane Heuwinkel spezifiziert dies in ihrem Aufsatz *Dynamik der Bilder* 1997 und spricht von einem „inszenierten Dokumentarfilm“.¹⁰ Gleichzeitig werden Moholy-Nagys Filme allgemein im Kontext der experimentell-abstrakten Richtung verortet und das bereits 1960 durch den deutschen Filmtheoretiker Siegfried Kracauer in seinem Buch *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*,¹¹ in dem er sich weniger auf die Filme Moholy-Nagys als auf seine Aussagen als Theoretiker konzentriert. In dieser Linie bewegen sich dann zahlreiche Forscher*innen, die zumeist den Film summarisch im filmischen Schaffen Moholy-Nagys verorten, wie beispielsweise Jan Sahli in seiner 2006 publizierten Dissertation *Filmische Sinneserweiterung* oder Jeanpaul Goergen in seinem 2010 erschienenen Aufsatz *Lichtspiel und soziale Reportage*. Damit wird der Film *Grossstadt-Zigeuner* in den Kanon der klassischen Moderne überführt und als künstlerisch wertvolles Produkt verstanden; eine Zuschreibung, die es zu überprüfen gilt.

(3) Bisher wurde keine exakte bildästhetische Analyse des Films und eine Verortung desselben im Œuvre Moholy-Nagys vorgenommen. Außerdem erfuhr die Aussagequalität des Films, also wenn Filmbilder und -inhalt zusammengebracht und kontextualisiert werden, kaum Beachtung. Einzig Frank Reuter hat sich 2021 in seinem Aufsatz *Mediale Metamorphosen* mit dem im Bild Dargestellten anhand der Tanzszene des Schlusses auseinandergesetzt.¹² Dieses Forschungsdefizit wiegt schwer, da sich eine Differenz im wissenschaftlichen Umgang mit dem „wie“ und dem „was“ des Films ergibt. Während das „wie“ mit dem Themenkomplex der „Großstadt“ (sowie dem fotografischen Schaffen des Künstlers) genauer analysiert werden kann, wird das „was“ mit dem „Zigeuner“ aus dem Filmtitel betrachtet (was unmittelbar zu der Frage nach Darstellungskonventionen führt). Es genügt eben nicht, nur den Filminhalt nachzuerzählen, sondern es

8 Zur Literaturlage zu Moholy-Nagy, besonders mit Blick auf dessen Filmarbeiten, s. die Zusammenstellung bei Sahli: *Sinneserweiterung*, S. 12–16. Einen Einstieg zur Literatur und vor allem seiner Rezeption in der Weimarer Republik gibt Droste: Moholy-Nagy.

9 S. Anm. 47.

10 Heuwinkel: *Dynamik*, S. 201.

11 S. Kracauer: *Redemption*, S. 10 und 17.

12 S. Reuter: *Metamorphosen*, S. 47–53.

muss ebenso kritisch hinterfragt werden, welches Bild der ethnischen Minderheit auf welchen Ebenen (des Künstlers, der Rezipient*innen und Forscher*innen) hier reproduziert wird und was das für kanonische Zuschreibungen bedeutet.

„Großstadt“

In Berlin verbrachte Moholy-Nagy zwei Phasen seines Lebens: Das erste Mal kam er 1920 aus Budapest über Wien nach Berlin und musste es schließlich 1923 aufgrund mangelnder finanzieller Mittel verlassen. Das zweite Mal stand unter ganz anderen Vorzeichen, da er nach seiner Tätigkeit als Lehrmeister am Dessauer Bauhaus 1926 nach Berlin umzog, um hier ein eigenes Atelier zu gründen, zu heiraten und 1934 schließlich die Metropole (und damit Deutschland) aufgrund der politischen Lage zu verlassen. Diese beiden Lebensabschnitte stehen sich also, wie Krisztina Passuth herausarbeitet, gewissermaßen diametral gegenüber,¹³ was zu sehr unterschiedlichen Impressionen der Stadt geführt haben muss.

Immer wieder wird Moholy-Nagys Berlin-Bild mit *Filmskizze. Dynamik der Gross-Stadt* von 1921/22 (**Abb. 2**) in Zusammenhang gebracht und als Ausdruck für seine Auffassung der pulsierenden Metropole, die er in Piktogrammen und Texten zusammenstellt, verstanden.¹⁴ Erstmals 1925 in Band 8 der Bauhaus Bücher *Malerei Photographie Film* publiziert, werden auf sieben Doppelseiten Fotografien, Texte, Wortfetzen, Ziffern und Symbole ohne erkennbaren Zusammenhang in Rasterstrukturen aus kräftigen schwarzen Balken angeordnet. Es wird damit ein Katalog urbaner Zeichen eröffnet, wie beispielsweise die Motivauswahl der Fotografien erkennen lässt: Rangierbahnhof, Funkturm, Schornstein mit Rauch et cetera, genauso wie gesellschaftliche (Massen-)Veranstaltungen mit Varieté, Sport- und Musikveranstaltungen und darüber hinaus Tiere. Die Montagen dürfen nicht als lineare Abfolge von Szenen im Sinne eines Storyboards gelesen werden, sondern zeigen vielmehr die räumliche Gleichzeitigkeit disparater Wahrnehmungsreize.¹⁵ Mit dieser

13 S. Passuth: Moholy-Nagy Berlin.

14 S. ebd., S. 40–42, hier auch zum Umfeld, in dem sich Moholy-Nagy mit einer solchen Publikation bewegt. Die Abbildungen der Doppelseiten finden sich unter: <https://www.bauhaus-bookshelf.org/bauhausbuecher-8-moholy-nagy-malerei-fotografie-film-pdf-1925.html> [Zugriff: 31.10.2021].

15 S. Meyer: Zeichenräume, hier auch ausführlicher zu den Zeichen im „typografischen Verkehrsraum“ (S. 9).

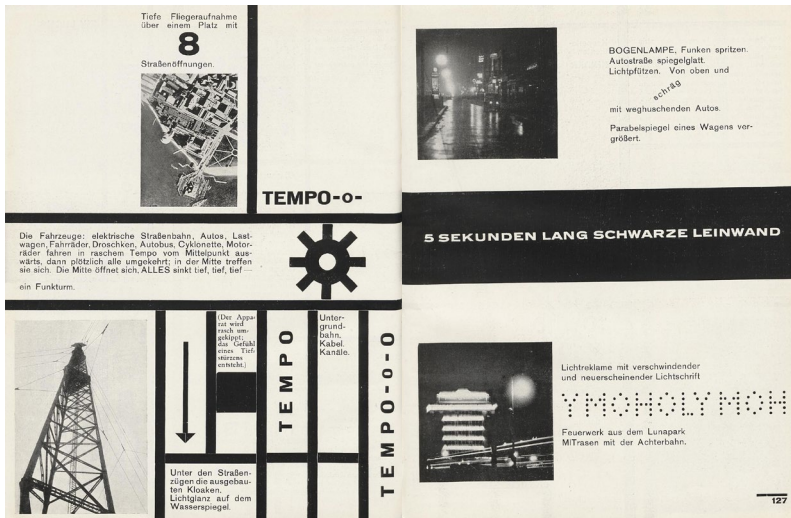


Abb. 2. László Moholy-Nagy, Filmskizze. Dynamik der Gross-Stadt, 1921/22, in: Moholy-Nagy: Malerei, S. 126 f.

Arbeit zwischen Buch und Film lädt Moholy-Nagy nicht zu einer kontemplativen Lektüre ein, sondern überfordert die Betrachter*innen bewusst. So wird das Signalgewitter der Großstadt gefeiert (sehr eingängig in der immer wiederkehrenden Wortfolge „Tempo – Tempo – Tempo“ dargestellt), in dem die mühelose Orientierung der Bewohner*innen vorausgesetzt und auf diese Weise zugleich der Neue Mensch entworfen wird, dessen urbane Wahrnehmungstechniken voll ausgebildet sind.

Die Abstraktion der *Filmskizze* ist ein Thema, mit dem Moholy-Nagy in seinen Berliner Kreisen der Avantgarde-Künstler*innen in Berührung kam. Walter Ruttmanns *Lichtspiel Opus 1*,¹⁶ der als erster abstrakter farbiger Film gilt, wurde 1921 in Berlin uraufgeführt. Mehr noch als Ruttmanns abstrakte Filmexperimente schätzt Moholy-Nagy jene des schwedischen Künstlers Viking Eggeling und des deutschen Künstlers Hans Richter, denn hier gäbe es keine dramatische Handlung mehr, sondern ein „selbstgeschaffenes Formspiel“, jedoch ohne Bewegungsgestaltung.¹⁷ Daraus leitet er ab, dass „die Gestaltung der Bewegung im Raume ohne Anlehnung an eine direkte Formentwicklung“

16 *Lichtspiel Opus 1*, Regie: Walter Ruttmann, D 1921, 12 min., 35 mm, stumm.

17 Moholy-Nagy: Produktion – Reproduktion, S. 100.

die zukünftige Aufgabe des Films sei.¹⁸ Von dieser Aussage wird dann in der Forschungsliteratur meist eine direkte Linie zu Moholy-Nagys *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* (1932) gezogen.¹⁹ Neben diesen abstrakten Filmexperimenten waren auch jene mit Realaufnahmen experimentierenden Werke der um 1929 zur Film-Avantgarde zählenden Regisseure Joris Ivens, Esfir Shub, Alexander Dowshenko und Dziga Wertow entscheidend, zu denen Moholy-Nagy Kontakt pflegte.²⁰ So arbeitet beispielsweise der niederländische Regisseur Ivens 1929 in seinem Film *Regen* (**Abb. 3**) mit Handkameraaufnahmen,²¹ die er über zwei Jahre hinweg sammelte und zusammenschneidet. Dabei werden die Realaufnahmen teilweise derart abstrakt, dass – wie der ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs 1930 in seinem Buch *Der Geist des Films* schreibt – „keine Raum- und Zeitvorstellung [...] diese Impressionen zusammen[hält]“.²² Es ginge demnach lediglich um den Sinneseindruck, nicht jedoch um das tatsächliche Bild. Dementsprechend verortet er den Film als ein Beispiel des sogenannten Absoluten Films. In Moholy-Nagys *Filmskizze* ist ebenfalls ein Ausloten der (Foto-)Kamera zu beobachten, indem Einstellungen aus der Frosch- und Vogelperspektive mit schräg gestellter Kamera, verzerrte Perspektiven und Unschärfen bewusst als ästhetische Mittel eingesetzt werden.

Die Realisierung der *Filmskizze* scheiterte aus finanziellen Gründen und Moholy-Nagy äußerte sich 1926 frustriert im *Filmkurier Berlin*, indem er konkret Walter Ruttmann mit dessen *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) Ideenübernahme vorwarf (**Abb. 4**).²³ Der abendfüllende

18 Ebd.

19 *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau*, Regie: László Moholy-Nagy, D 1932, 6 min., 35 mm, s/w, stumm.

20 S. Goergen: *Lichtspiel*, S. 208 f. Zu den Vernetzungen rund um die *Filmskizze* s. ebd., S. 199. Immer wieder zeigte Moholy-Nagy in seinen Vorträgen neben seinen eigenen Filmen abstrakte Trickfilme, z.B. integrierte er auch Viking Eggelings *Symphonie Diagonale* (1924/25) und Ausschnitte aus Dziga Wertows Montagefilmen in den 1930 konzipierten *Raum der Gegenwart* (s. ebd., S. 209).

21 *Regen*, Regie: Joris Ivens, D 1929, 12 min., 35 mm, s/w, stumm.

22 Balázs: *Geist*, S. 86 f.

23 *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, Regie: Walter Ruttmann, D 1927, 64 min., 35 mm, s/w, stumm. „resultat: es wurde kein film daraus, sondern nur ‚versprechungen‘ nämlich: veröffentlichungen in büchern, zeitschriften, vorträgen usw. d.h. ich gab meine pläne der öffentlichkeit preis und verzichtete darauf, sie selbst durchzuführen. die pläne keimten, die ideen fanden eingang überall. meine erkenntnisse dienen heute manchem film in irgendeiner form. mein manuskript: dynamik der großstadt (aus den jahren 1921–22) schaut heute mit verwunderung – und wirklich ohne groll – auf die zeitungsnachrichten, die mitteilen: die fox-gesellschaft läßt von



Abb. 3. Joris Ivens, *Regen*, 1929, Filmstills.

Film gibt Einblick in das Leben und die Arbeitsverhältnisse an einem Tag in der Metropole und gilt damit als Dokumentarfilm. Neben einer schnellen Schnitttechnik überzeugen auf der visuellen Ebene der strenge Bildaufbau und der serielle Umgang, welche die realen Bilder fast schon ins Abstrakte überführen. Bei dem Thema der Stadt im deutschen Stummfilm wäre weiterhin an Fritz Langs *Metropolis* (1927) zu denken (Abb. 5),²⁴ in dem unter anderem durch die bildästhetische Gestaltung, die größtenteils eine fiktive ist, Gesellschaftskritik geübt

walther ruttman einen großstadtfilm ‚berlin‘ herstellen“ (Moholy-Nagy, László: film im bauhaus, Filmkurier Berlin, 18.10.1926; zit. nach Passuth: Moholy-Nagy Berlin, S. 40). Zur regen publizistischen Tätigkeit von Moholy-Nagy s. den systematischen Überblick von Droste: Moholy-Nagy, S. 32–35.

24 *Metropolis*, Regie: Fritz Lang, D 1927, 144 min., 35 mm, s/w, stumm.



Abb. 4. Walter Ruttmann, *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, 1927, Filmstills.

wird. Außerdem ist im Bereich der Berlin-Filme Curd Siodmaks und Edgar G. Ulmers *Menschen am Sonntag* (1930) zu nennen (Abb. 6),²⁵ in welchem die Kamera fünf jungen Hauptdarsteller*innen folgt und ihren Sonntag in Berlin in vermeintlich realen Bildern zeigt; er gilt als Vertreter der Neuen Sachlichkeit.

Der Themenkomplex Großstadt Berlin ist Moholy-Nagy also aus verschiedenen Richtungen vertraut (sowohl biografisch als auch in den verschiedenen künstlerischen Darstellungsformen) und so setzte er sich selbst gegen Ende der 1920er-Jahre im Medium Film damit auseinander: *Grossstadt-Zigeuner* ist – nach *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (1929) (Abb. 7) und *Berliner Stilleben* (1932) (Abb. 8) – sein dritter und damit auch letzter Film einer Reihe, die sich in bewegten Bildern Großstadtansichten widmet.²⁶ Der Vergleich dieser drei Filme zeigt einen vielseitigeren Einsatz der Kamera in den ersten beiden Werken.

25 *Menschen am Sonntag*, Regie: Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer, D 1930, 74 min., 35 mm, s/w, stumm.

26 *Impressionen vom alten Marseiller Hafen*, Regie: László Moholy-Nagy, D 1929, 10 min., 35 mm, s/w, stumm. *Berliner Stilleben*, Regie: László Moholy-Nagy, D 1932, 9 min., 35 mm, s/w, stumm.



Abb. 5. Fritz Lang, *Metropolis*, 1927, Filmstills.



Abb. 6. Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer, *Menschen am Sonntag*, 1930, Filmstills.



Abb. 7. László Moholy-Nagy, *Impressionen vom alten Marseiller Hafen*, 1929, Filmstills.

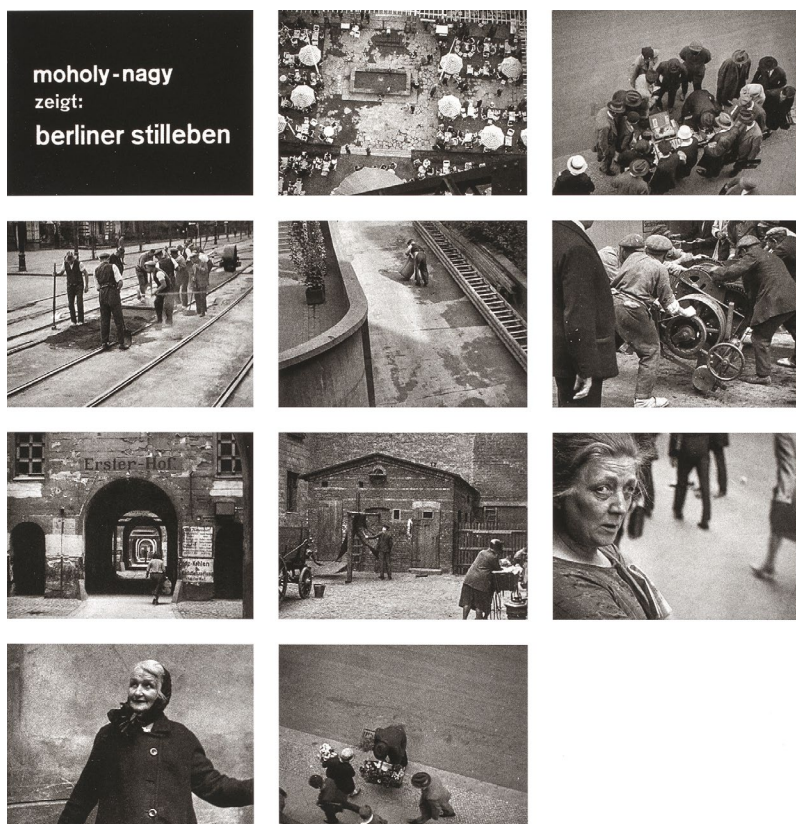


Abb. 8. László Moholy-Nagy, *Berliner Stilleben*, 1932, Filmstills.

Hier findet eher einmal der voyeuristische Blick Verwendung, der zum Beispiel aus der Vogelperspektive durch aufregende Durchsichten oder halb verdeckte Bildausschnitte den Blick lenkt, genauso wie statische Aufnahmen, die länger auf einem Motiv verharren. Jeanpaul Goergen konstatiert summarisch, dass Moholy-Nagy die Bildkompositionen nach seinem Raumempfinden aufbaue und sich dabei an einer konstruktivistischen Linienführung orientiere, „sodass sich eine gewisse Irritation zwischen dem abstrakten und dem präzisen (dokumentarischen) Sehen“ einstelle.²⁷ Diese allgemeine Aussage lässt sich anhand von *Grossstadt-Zigeuner* kaum nachvollziehen. Jan Sahli summiert, dass zwar der in der *Filmskizze* formulierte Anspruch in den Großstadtfilmen nicht erreicht worden sei, aber „Moholys konzeptionelles Verständnis und seine Herangehensweise an das Medium, das er sich in statisch kondensierter Form mit dieser ersten Filmskizze erarbeitet“, aufgegriffen würde.²⁸ Die daran anschließenden Betrachtungen von Moholy-Nagys Filmen analysieren diesen Aspekt kaum. Mit Blick auf *Grossstadt-Zigeuner* wird vor allem die mobile Kamera und damit die geringe Aufnahmedistanz betont.²⁹ Im Vergleich mit den oben genannten filmischen Beispielen muss festgehalten werden, dass weder *Grossstadt-Zigeuner* noch die beiden anderen Großstadtansichten von Moholy-Nagy dem damaligen möglichen Niveau von Absoluten oder Dokumentarfilmen entsprach. Als das eigentlich Experimentelle wird immer wieder die soziale Dimension der drei *Grossstadt*-Filme von Moholy-Nagy benannt,³⁰ was auf der interpretatorischen Ebene nachvollziehbar, jedoch in *Grossstadt-Zigeuner* auch nicht ganz unproblematisch ist.

„Zigeuner“

Immer wieder werden ohne kritische Hinterfragung die in *Grossstadt-Zigeuner* dargestellten Szenen inhaltlich benannt. Damit wird das den Bildern eingeschriebene Narrativ immer wieder reproduziert. Wie schon Frank Reuter schreibt, werden Fotos – und das gilt gleichermaßen für den Film – ausschließlich auf das abgebildete Objekt hin angeschaut, nicht jedoch wie diese auf kulturelle und technisch vorgeprägte Art und

27 Goergen: Lichtspiel, S. 209.

28 Sahli: Sinneserweiterung, S. 121.

29 S. ebd., S. 152–173, bes. S. 170.

30 S. Rondolino: Moholy-Nagy; Goergen: Lichtspiel, S. 209.

Weise ins Bild gesetzt.³¹ Es gilt demnach zu hinterfragen, auf welche „Zigeuner“-Ikonografie zurückgegriffen wird, also was im kulturellen Gedächtnis der Zeit verankert war und hier (möglicherweise unterbewusst) durch Moholy-Nagy in den Film Einzug erhielt.

Die Darstellung von Sinti und Roma im Film der 1920er und frühen 1930er-Jahre (vor allem im deutschsprachigen Raum) bedarf noch einer eingehenden Analyse. Auffällig in dieser frühen Phase des Films sind die diversen Literaturverfilmungen von *Carmen*³² und *Esmeralda*³³, die immer wieder Stereotypen spanischer Frauen aufrufen, welche dann mit dem Bild der „Zigeunerin“ per se verknüpft werden.³⁴ Dieser Typus der verführerischen *Femme fatale* stößt weltweit auf Interesse und findet sich wiederholt in Kostümfilmern.³⁵ Daneben gibt es eine ganze Reihe von Stereotypen, die vermehrt reproduziert werden, wie beispielsweise das Motiv des Kinderraubes durch die „Zigeunerin“.³⁶ Hiervon unterscheidet sich *Grossstadt-Zigeuner* maßgeblich, da er einen dokumentarischen Blick suggeriert – zum Beispiel, indem die Darsteller*innen ihre eigene Kleidung tragen. Allerdings wurden dokumentarische Filme hinsichtlich der Darstellung von Sinti und Roma in Deutschland bisher nicht erfasst. Vielmehr werden diese, wenn überhaupt, im Œuvre des Regisseurs betrachtet – wie auch in dem hier behandelten Fall von Moholy-Nagy – und dann unter vollkommen anderen Gesichtspunkten analysiert.

31 S. Reuter: *Metamorphosen*, S. 41.

32 Z. B. *Carmencita*, Regie: Oskar Messter, D 1897, s/w, stumm; *Carmen*, Regie: Cecil B. DeMille, USA 1915, 65 min., s/w, stumm; *Carmen*, Regie: Ernst Lubitsch, D 1918, 80 min., s/w, stumm; *Carmen*, Regie: Jacques Feyder, F 1926, 165 min., s/w, stumm (s. Davis/Powrie: *Carmen*).

33 Z. B. *Esmeralda*, Regie: Alice Guy-Blanché, F 1905, 10 min., s/w, stumm; *Esmeralda*, Regie: Edwin J. Collins, GB 1922, 13 min., s/w, stumm; *The Hunchback of Notre Dame*, Regie: Wallace Worsley, USA 1923, 117 min., s/w, stumm; *Die große Liebe einer kleinen Tänzerin*, Regie: Alfred Zeisler, D 1924, 18 min., s/w, stumm.

34 S. von Hagen: *Bild vom ‚Zigeuner‘*, bes. S. 185–190.

35 Die Protagonistin trägt in aller Regel einen wadenlangen, ausgestellten Rock und ein enges Oberteil (teils mit Rüschen) in dunklen Farben sowie dunkle Haare, die offen-lockig, gescheitelt und mit einzelnen lockig gelegten Strähnen getragen werden oder unter einer Kopfbedeckung mit Tuch hervorschauen. Allgemeiner zur Rezeption der „Gypsy Woman“ s. Matthews: *Gypsy*.

36 S. Mladenova: *Patterns*.

Die Darstellungsform der „Zigeuner“ in *Grossstadt-Zigeuner* lässt sich wohl am ehesten auf Fotografien der Zeit zurückführen.³⁷ In erster Linie ist hierbei an frühe ethnologische Fotografien zu denken, deren Einfluss auf den populären „Zigeuner“-Diskurs nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.³⁸ Hierunter fielen beispielsweise die 1917–18 in Rumänien angefertigten zahlreichen Aufnahmen des deutschen Ethnologen Martin Blocks (**Abb. 9**), die aus einer typisch kolonialen Sichtweise heraus die dort lebenden Roma stark romantisierend wiedergeben.³⁹ Das nomadische Element der „Zigeuner“ in Verbindung mit dem niedrigen Zivilisationsgrad wird in diesen Bildern inszeniert und mit dem Bewahren der eigenen kulturellen Identität gekoppelt, dem dann antithetisch der sesshaft gewordene „Zigeuner“ als degeneriert gegenübergestellt wird.⁴⁰ In *Grossstadt-Zigeuner* greift Moholy-Nagy erneut das romantisierend-folkloristische Bild (der Wohnwagensiedlung, der spielenden Kinder und des Tanzes) stereotyp auf, womit er die Geschichte einer die kulturelle Identität währenden Gruppe fort schreibt, welche Klaus-Michael Bogdal als „Urszene kultureller Fremdheit“ bezeichnet.⁴¹ Neben solchen ethnologisch motivierten Fotografien ließe sich auch an jene in Massenmedien denken, wie zum Beispiel die Fotografien in dem Jugendroman *Ede und Unku. Die wahre Geschichte* von Grete Weiskopf, erschienen 1931 im Malik-Verlag.⁴² In den genannten Fällen handelt es sich eher um inszenierte Bilder, auch wenn sie Gepflogenheiten dokumentarischer Fotografie folgen, um den Eindruck von Authentizität zu erwecken.

37 S. die umfangreiche Studie zu „Zigeuner“-Fotografien von Reuter: Bann, hier bes. S. 311–380.

38 S. ebd., S. 330.

39 Diese Fotografien werden ab 1935 auch im *Brockhaus* im Lemma „Zigeuner“ zur Bebilderung verwendet (s. ebd., S. 342).

40 S. Bogdal: *Europa*, S. 277.

41 Ebd., S. 279.

42 Vielen Dank an Verena Meier für den Hinweis. Üblicherweise werden diese Fotografien Helmut Herzfeld alias John Heartfield zugeschrieben. Das wäre spannend, denn der vor allem für seine politischen Fotomontagen bekannte Berliner Künstler war in der von Moholy-Nagy mit kuratierten *Film und Foto*-Ausstellung 1929 in Stuttgart mit einem eigenen Raum und damit mit überproportional vielen Werken vertreten; s. Coles: Heartfield, S. 295–297 und zur Rekonstruktionen des Raums von Osterhausen: Heartfield. Allerdings scheinen die Fotografien nicht von Heartfield, sondern eventuell von Grete Weiskopf alias Alex Wedding zu stammen, sodass nur die typografische- und Umschlaggestaltung von Heartfield sind. Für diese Information danke ich ganz herzlich Bettina Köhler vom Literaturarchiv der Akademie der Künste.



29. Ein waschechter deutscher Zigeunerjunge. Je länger man in seine Augen schaut, desto mehr erkennt man den Zigeuner in ihm und ahnt, was Zigeunersein ist. Von Jugend an sieht er Welt und Natur mit offenen Augen. Er erwacht mit der Sonne und geht mit ihr schlafen.

Abb. 9. Martin Block, Fotografie, aufgenommen in Rumänien 1917–18, in: Block: *Zigeuner*.

Moholy-Nagy selbst ist vor allem für seine Fotogramme bekannt (**Abb. 10**), die er auch als „Schlüssel zur Lichtgestaltung im Film“ versteht.⁴³ Es sei jedoch Vorsicht geboten, denn die Engführung, dass die fotografischen Werke das bedeutende Experimentierfeld und damit ästhetischer Referenzpunkt auch für seine filmischen Arbeiten seien, ist problematisch: Erstere zeichnen sich durch das Aufbrechen einer natürlichen Wahrnehmungsform (es fehlt beispielsweise häufig ein Horizont), die Entkörperlichung der Realität (durch Tonwertumkehrungen, vertikale Perspektiven oder Schlagschatten erzeugt) oder durch die Wirkungssteigerung von Formen und Materialien (zum Beispiel in Close-Ups, die sich noch am ehesten in seinen Filmen wiederfinden) aus.⁴⁴ Im Vergleich mit den fotografischen Arbeiten müssen demnach die filmischen Bilder als künstlerisch nicht so ausgereift eingeordnet werden.

Von einem Bruch mit den tradierten Darstellungskonventionen von „Zigeunern“ in Moholy-Nagys Film kann also nicht die Rede sein, denn die Szeneninhalte sind äußerst klischeehaft. Die Schlüsselszenen der einzelnen Sequenzen werden zudem meist durch einen engen Bildausschnitt nochmals hervorgehoben. Solche Aufnahmen waren nur mit einer Amateurkamera, wie dem Kinamo der Internationalen Camera AG Dresden, möglich. Sie hatte eine fest eingestellte Aufnahmege- schwindigkeit, eine Scharfstellung des Objektivs ab 1,5 Meter und nur eine Blende zur Einstellung.⁴⁵ Moholy-Nagy musste also unmittelbar im Geschehen ohne Stativ filmen, weshalb eine Interaktion zwischen Filmendem und Darstellenden anzunehmen ist. Diese Nähe überträgt sich in den Close-Ups und der Tanzszene auch auf die Zuschauer*innen des Films, die selbst zu Tanzenden und damit zum Subjekt des Films werden.⁴⁶ Die Schlusszene stellt ohnehin den interessantesten Teil des Films dar. Die vorherigen Szenen sind teils wegen gehäuft gleicher Bildausschnitte ermüdend, teils wegen der etwas unmotivierten Schnitttechnik nicht sonderlich gelungen.

Es scheint mir folglich zu kurz gegriffen, auf Sybil Moholy-Nagys Erinnerungen zu rekurrieren, dass der Film ethnografische Überlegungen transportiere, indem Moholy-Nagy „Zigeuner“ als „das romantische Element in seiner ungarischen Kindheit“ hier darstelle, und dass er „bewußt ‚unkünstlerisch‘“ gestaltet sei, um die „Kamerawahrheit“ zu

43 Moholy-Nagy: Probleme, S. 157.

44 S. Molderings: Umwertung, bes. S. 43.

45 S. ausführlicher zur Technik Goergen: Lichtspiel, S. 205.

46 S. Reuter: Metamorphosen, S. 49.



Abb. 10. Moholy-Nagy, Fotogramm, in: Moholy-Nagy: Malerei, S. 69.

offenbaren.⁴⁷ Dies suggeriert, genauso wie die eingangs zitierte Rezension des Films, ein unverfälschtes Abbild einer äußeren sozialen Realität zu sein, was mitnichten der Fall ist. Bereits Robin Curtis konnte 2003 in ihrem Aufsatz *The Stranger in a City Filled With Strangers* zeigen, dass der Film nicht als ethnografisches Dokument einer hier zu zeigenden ethnischen Minderheit funktioniert, sondern es Moholy-Nagy um eine Sinneserweiterung durch das Medium ging, was die Zuschauer*innen zu den Subjekten des Films werden ließe.⁴⁸

Grossstadt-Zigeuner

Nach Moholy-Nagys Filmtheorie⁴⁹ wird das Subjekt zum produktiven Faktor. Es geht also nicht mehr um das Künstlergenie, sondern um die Aktivierung der Rezipient*innen, die nicht weiter passive Konsument*innen sein sollen. Für Moholy-Nagy bedeutet dies, Kunst als Erziehungsmittel aufzufassen und sie daher nicht auf formalistische Fragen (wie Stilentwicklung und Handwerk) zu reduzieren. Die sich daraus ergebene Wechselwirkung führt er in dem Begriffspaar „Produktion-Reproduktion“ eng.⁵⁰ Die Reproduktion meint die Darstellung, also

47 „Zigeuner waren das romantische Element in seiner ungarischen Kindheit gewesen. Ihre Art zu leben wurde vom primitiven Rhythmus Geburt und Tod, Jugend und Alter, Befehlen und Gehorchen bestimmt, unabhängig von aller westlichen Zivilisation. Es war schon fast zu spät, über diese alte Nomadenkultur zu berichten. Autos und Radio hatten die Pferdehändler und Geiger in äußerste Armut gestürzt, und die – noch hypothetischen – Rassengesetze der Nationalsozialisten bereiteten die Ausrottung dieser ‚Nichtarier‘ in Deutschland für die Zeit nach dem Sturz der Republik vor. Europas Vagabunden waren am Aussterben, und Moholy wollte einen letzten Bericht geben [...] Die Arbeit am Zigeunerfilm eröffnete mir völlig neue Ausblicke. Ich war mit den beiden Grundgesetzen des Filmens aufgewachsen: maximale Beleuchtung und exakte Schärfe, um malerische Effekte zu erzielen. Moholy war bewußt ‚unkünstlerisch‘. Er hatte einen geradezu ‚religiösen‘ Respekt vor der ‚Kamerawahrheit‘, vor Darstellungsmethoden, die nur die Filmkamera kennt. Diese Eigenmittel, in der kommerziellen Filmproduktion permanent mißbraucht oder vernachlässigt, waren die Darstellung von Bewegung durch rhythmische Veränderung der Schärfe und die Darstellung von räumlicher Tiefe durch Licht-Dunkel-Abstufungen.“ (Moholy-Nagy: Totalexperiment, S. 76–79).

48 S. Curtis: *Stranger*.

49 Moholy-Nagy publizierte seine Texte mehrfach. Seine wesentlichen filmtheoretischen Punkte veröffentlichte er aber vor allem in *Malerei Fotografie Film*, dem achten Band der Reihe der Bauhaus Bücher. Derzeit ist eine Zusammenstellung der Schriften Moholy-Nagys zum Film in Arbeit von Stiegler/Otto/Ochsner/Zons: Moholy-Nagy.

50 S. hierzu ausführlich Sahli: Sinneserweiterung, S. 22–34, bes. S. 25, 37.

das, was das Subjekt oberflächlich konsumiert; die Produktion meint die künstlerische Arbeit des Subjekts am Aufbau der Gesellschaft.⁵¹ Die notwendige Aktivierung des Subjekts soll nach Moholy-Nagy durch die Sinneserweiterung in der produktiven Gestaltung erfolgen; kurzum, es geht um das sinnliche Erlebnis der Rezipient*innen.⁵² Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass es keine autonomen, vollendeten Kunstwerke mehr gibt, sondern es immer um ein Ausloten und Überwinden von (Gattungs-)Grenzen geht. Dementsprechend sind auch die oben thematisierten Filmexperimente im Bereich des Neuen Sehens zu verstehen. Diesen Ansatz spiegelt auch die *Film und Foto*-Ausstellung 1929, in welcher unter anderem sowjetische Regisseure wie Dziga Vertov, Alexander Dowshenko, Sergej Eisenstein und Wsewolod Pudowkin, die schon teils genannt wurden, vertreten waren.⁵³ So gesehen lotet *Grossstadt-Zigeuner* thematisch zwischen „Großstadt“ als vermeintlich modernem Element und „Zigeuner“ als einem von der Mehrheitsgesellschaft verstandenen, romantisierten und rückständigen Thema aus – ästhetisch zwischen abstrakter Animation und dokumentarischem Montagefilm. Diese ikonologische Lesart muss jedoch von den Rezipient*innen decodiert werden können, was eine entsprechende Wahrnehmung voraussetzt und je nach eigenem kulturhistorischem Hintergrund andere Ergebnisse fördert.

Im Vergleich mit Moholy-Nagys Fotografien und vor allem den Fotogrammen, seinem abstrakten Kurzfilm *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* (1932), aber auch seinen beiden anderen Großstadtfilmen *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (1929) und *Berliner Stilleben* (1932) fällt *Grossstadt-Zigeuner* (1932) bildästhetisch ab. Es zeigt sich in letzterem das gesellschaftlich vorherrschende, folkloristische Bild von Sinti und Roma in den 1920er und frühen 1930er Jahren, welches Moholy-Nagy naiv übernimmt und reproduziert – es soll ihm damit keinesfalls eine rassistische Grundhaltung unterstellt werden. Meiner Meinung nach ist es allerdings auch zu kurz gegriffen, wie Goergen

51 „Die bisherige Filmpraxis beschränkte sich hauptsächlich auf die Reproduktion dramatischer Handlungen, ohne aber die Möglichkeiten des fotografischen Apparates schöpferisch-gestaltend auszunutzen. Der fotografische Apparat als technisches Instrument und wichtigster Produktionsfaktor der Filmgestaltung kopiert ‚naturgetreu‘ die Gegenstände der Welt.“ (Moholy-Nagy: *Malerei*, S. 31 f.).


52 S. Sahli: *Sinneserweiterung*, S. 39–42. Mit derartigen Überlegungen steht Moholy-Nagy nicht allein da. Das zeigen die diversen Bestrebungen am Bauhaus (Moholy-Nagy war dort zwischen 1923 bis 1928 Lehrer), an dem der Film als Medium allerdings nicht verankert war (s. ebd., S. 42–54).

53 S. ebd., S. 81.

davon auszugehen, dass er beispielsweise mithilfe der Nahaufnahmen von Gesichtern „seiner vorstellung vom ‚tatsachenbericht‘ und der ‚reportage als erziehungs- und propagandamittel‘ am nächsten“ gekommen sei.⁵⁴ Der untersuchte Film ist, wie die Analysen zeigten, weder experimentell noch rein dokumentarisch zu verstehen.

Trotz dieser Ergebnisse wird der Film *Grossstadt-Zigeuner* von der Forschung summarisch als künstlerisch wertvoll geadelt, ohne den Film einer genauen Analyse zu unterziehen. Dabei wird entweder die mangelnde Qualität übersehen oder bewusst wegen des Sujets nicht angesprochen. Wenn der Film also nicht gerade als dokumentarische Quelle instrumentalisiert wird, dann wird der Innovationsgehalt betont, eine Lesart, zu der eigentlich nur der Name Moholy-Nagy führen kann. Dass *Grossstadt-Zigeuner* Einzug in den Kanon westeuropäischer Kurzfilme erhielt, ist also allein der Zuschreibung an den Bauhaus-Lehrer zu verdanken, basiert jedoch weder auf der visuellen Qualität noch auf dem Inhalt des Films. Eine zwingend notwendige Aufgabe der Forschung wäre somit, ihren Kanon und damit auch die eigenen Mechanismen kritisch zu hinterfragen und zu korrigieren. An dem hier vorliegenden Untersuchungsgegenstand zeigt sich letztlich ein unreflektierter, westeuropäischer Blick auf Roma sowohl vom Künstler als auch von den Rezipient*innen. Nur genaue Analysen der Bild- und Tonsprache können neben der Narration die stetige Reproduktion antiziganistischer Bilder aufdecken.

ORCID[®]

Alexandra Vinzenz  <https://orcid.org/0009-0005-4030-6594>

Corrigendum

In dieser Version des Beitrages wurden die Abbildungen 9 und 10 aktualisiert. Die ursprüngliche Version war an diesen Stellen fehlerhaft. Bedingt durch den Austausch der Abbildungen hat sich der Textfluss gegenüber der ursprünglichen Fassung des Beitrages auf den Seiten 362–382 verändert.

Bildnachweis

- Abb. 1 *Grossstadt-Zigeuner* (1932). TC 00:05, 00:18, 00:57, 01:59, 02:15, 03:45, 04:14, 05:49, 06:02, 08:09, 09:06.
Abb. 2 Moholy-Nagy: Malerei, S. 126 f.

54 Goergen: Lichtspiel, S. 212.

- Abb. 3 *Regen* (1929). TC 00:10, 00:38, 01:48, 02:58, 03:47, 04:53, 06:57, 08:05, 08:11, 10:13, 13:11.
- Abb. 4 *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927). TC 00:00:40, 00:09:52, 00:14:10, 00:27:23.
- Abb. 5 *Metropolis* (1927). TC 00:01:28, 00:02:38, 00:16:41, 00:54:38.
- Abb. 6 *Menschen am Sonntag* (1930). TC 00:00:49, 00:19:26, 00:23:36, 00:58:32.
- Abb. 7 *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (1929). TC 00:05, 00:47, 01:14, 01:25, 01:44, 02:02, 02:20, 04:40, 05:19, 05:45, 06:03, 07:06, 08:04.
- Abb. 8 *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927). TC 00:05, 01:03, 01:11, 02:18, 02:37, 02:40, 04:13, 05:51, 06:05, 06:24, 08:05.
- Abb. 9 Block: Zigeuner, Abb. 29 (Fotograf: Billmann, M., Wegberg); mit herzlichem Dank an Frank Reuter, der die Abbildung zur Verfügung stellte.
- Abb. 10 Moholy-Nagy: Malerei, S. 69.

Filme

- Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, Regie: Walter Ruttmann, D 1927, 64 min., 35 mm, s/w, stumm (restaurierte Fassung 2007, Film-museum München, Bundesarchiv Berlin, ZDF/ARTE Mainz 2012).
- Berliner Stilleben*, Regie: László Moholy-Nagy, D 1932, 9 min., 35 mm, s/w, stumm, abrufbar unter: <https://www.moma.org/multi-media/video/310/1554> [Zugriff: 28.12.2021].
- Carmen*, Regie: Cecil B. DeMille, USA 1915, 65 min., s/w, stumm.
- Carmen*, Regie: Ernst Lubitsch, D 1918, 80 min., s/w, stumm.
- Carmen*, Regie: Jacques Feyder, F 1926, 165 min., s/w, stumm.
- Carmencita*, Regie: Oskar Messter, D 1897, s/w, stumm.
- Esmeralda*, Regie: Alice Guy-Blanché, F 1905, 10 min., s/w, stumm.
- Esmeralda*, Regie: Edwin J. Collins, GB 1922, 13 min., s/w, stumm.
- Die große Liebe einer kleinen Tänzerin*, Regie: Alfred Zeisler, D 1924, 18 min., s/w, stumm.
- Grossstadt-Zigeuner*, Regie: László Moholy-Nagy, D 1932, 12 min., 35 mm, s/w, stumm, abrufbar unter: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000568> [Zugriff: 28.12.2021].
- The Hunchback of Notre Dame*, Regie: Wallace Worsley, USA 1923, 117 min., s/w, stumm.

- Impressionen vom alten Marseiller Hafen*, Regie: László Moholy-Nagy, D 1929, 10 min., 35 mm, s/w, stumm (<https://www.youtube.com/watch?v=EIS68oJClGI>) [Zugriff: 28.12.2021].
- Lichtspiel Opus 1*, Regie: Walter Ruttmann, D 1921, 12 min., 35 mm, farbiger Trickfilm, stumm.
- Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau*, Regie: László Moholy-Nagy, D 1932, 6 min., 35 mm, s/w, stumm.
- Menschen am Sonntag*, Regie: Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer, D 1930, 74 min., 35 mm, s/w, stumm (restaurierte Fassung 1997, ZYX Music 2006).
- Metropolis*, Regie: Fritz Lang, D 1927, 144 min., 35 mm, s/w, stumm (restaurierte Fassung 2010, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung 2011).
- Regen*, Regie: Joris Ivens, D 1929, 12 min., 35 mm, s/w, stumm (Austerlitz Film Gallery, <https://vimeo.com/120679815>) [Zugriff: 28.12.2021].
- Tönendes ABC*, Regie: László Moholy-Nagy, D 1933, 2 min., 35 mm, s/w, stumm.

Literaturverzeichnis

- Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, Frankfurt am Main 2001.
- Block, Martin: *Zigeuner. Ihr Leben und ihre Seele, dargestellt auf Grund eigener Reisen und Forschungen*, Leipzig 1936.
- Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin 2011.
- Chiappe, Doménico / Lucuix, Luisa (Hg.): *Kunst des Lichts. László Moholy-Nagy*. Ausst.-Kat., 1.6.–29.8.2010 in Circulo de Bellas Artes, Madrid, 4.11.2010–16.1.2011 im Martin-Gropius-Bau, Berlin und 4.2.–1.5.2011 im Gemeentemuseum Den Haag, Berlin 2010.
- Coles, Anthony: *John Heartfield. Ein politisches Leben*, Köln 2014.
- Curtis, Robin: *The Stranger in a City Filled with Strangers. Moholy-Nagy's Urban Gypsies*, in: *Framework. The Journal of Cinema and Media* 44, 2 (2003), S. 42–56.
- Davis, Ann / Powrie, Phil: *Carmen on Screen. An Annotated Filmography and Bibliography*, Woodbridge 2006.
- Droste, Magdalena: *László Moholy-Nagy. Zur Rezeption seiner Kunst in der Weimarer Republik*, in: *Jäger, Gottfried / Wessing,*

- Gudrun (Hg.): über moholy-nagy. Ergebnisse aus dem Internationalen László Moholy-Nagy Symposium, Bielefeld 1995, zum 100. Geburtstag des Künstlers und Bauhauslehrers, Bielefeld 1997, S. 23–36.
- Goergen, Jeanpaul: Lichtspiel und soziale Reportage. László Moholy-Nagy und die deutsche Film-Avantgarde, in: Chiappe, Doménico / Lucuix, Luisa (Hg.): Kunst des Lichts. László Moholy-Nagy. Ausst.-Kat., 1.6.–29.8.2010 in Circulo de Bellas Artes, Madrid, 4.11.2010–16.1.2011 im Martin-Gropius-Bau, Berlin und 4.2.–1.5.2011 im Gemeentemuseum Den Haag, Berlin 2010, S. 197–216.
- von Hagen, Kirsten: Das Bild vom ‚Zigeuner‘: Alterität im Film – Inszenierungs- und Subversierungsstrategien, in: Mladenova, Radmila / von Borcke, Tobias / Brunssen, Pavel / End, Markus / Reuss, Anja (Hg.): Antigypsyism and Film – Antiziganismus und Film, Heidelberg 2020, S. 181–193.
- Haus, Andreas: Moholy-Nagy. Fotos und Diagramme, München 1987.
- Heuwinkel, Christiane: Dynamik der Bilder. László Moholy-Nagy und der Experimental- und Avantgardefilm heute, in: Jäger, Gottfried / Wessing, Gudrun (Hg.): über moholy-nagy. Ergebnisse aus dem Internationalen László Moholy-Nagy Symposium, Bielefeld 1995, zum 100. Geburtstag des Künstlers und Bauhauslehrers, Bielefeld 1997, S. 199–214.
- Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton 1960.
- Matthews, Jodie: *The Gypsy Woman. Representations in Literature and Visual Culture*, London 2020.
- Meyer, Roland: Zeichenräume, in: *moderneRegional* 4 (2019) (Zeichen und Wunder), S. 8 f., (<https://www.moderne-regional.de/tag/grossstadt/>) [Zugriff: 28.12.2021].
- Mladenova, Radmila: *Patterns of Symbolic Violence. The Motif of „Gypsy“ Child-theft across Visual Media (Antiziganismusforschung interdisziplinär – Schriftenreihe der Forschungsstelle Antiziganismus, 1)*, Heidelberg 2019.
- Moholy-Nagy, Sibyl: *László Moholy-Nagy. Ein Totalexperiment*, Mainz 1972, S. 75–78.
- Moholy-Nagy, László: Probleme des neuen Films, in: *Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit* 7,5 (Mai 1928), S. 155–159.
- Moholy-Nagy, László: *Malerei, Fotografie, Film (Bauhausbücher, 8)*, München 2. Auflage 1927.

- Moholy-Nagy, László: Produktion – Reproduktion, in: *De Stijl* 5,7 (Juli 1922), S. 97–100.
- Molderings, Herbert: Die Umwertung des Sehens. Fotografien, Fotogramme und Fotoplastiken von László Moholy-Nagy, in: Pfeiffer, Ingrid / Hollein, Max (Hg.): *László Moholy-Nagy. Retrospektive. Ausst.-Kat., 8.10.2009–7.2.2010 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2009*, S. 36–43.
- von Osterhausen, Hans-Jürgen: Die John-Heartfield-Retrospektive. Dokumentation einer Ausstellung, in: Honnef, Klaus (Hg.): *John Heartfield. Dokumentation. Reaktionen auf eine ungewöhnliche Ausstellung, Idee und Konzeption v. Klaus Honnef und Hans-Jürgen von Osterhausen, Köln 1994*, S. 125–144.
- Passuth, Krisztina: Moholy-Nagy und Berlin. Berlin als Modell der Metropole, in: Jäger, Gottfried / Wessing, Gudrun (Hg.): *über moholy-nagy. Ergebnisse aus dem Internationalen László Moholy-Nagy Symposium, Bielefeld 1995, zum 100. Geburtstag des Künstlers und Bauhauslehrers, Bielefeld 1997*, S. 37–44.
- Passuth, Krisztina: *Moholy-Nagy, Weingarten 1986 [Ungarische Ausgabe 1982 und englische 1985]*.
- Reuter, Frank: Mediale Metamorphosen, in: Reuter, Frank / Gress, Daniela / Mladenova, Radmila (Hg.): *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus (Antiziganismusforschung interdisziplinär – Schriftenreihe der Forschungsstelle Antiziganismus, 2)*, Heidelberg 2021, S. 37–57.
- Reuter, Frank: *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“*, Göttingen 2014.
- Rondolino, Gianni: *László Moholy-Nagy. Malerei, Fotografie, Film*, in: Rüdiger, Renate (Hg.): *László Moholy-Nagy. Ausst.-Kat., 21.4.–16.6.1991, Museum Fridericianum Kassel, Stuttgart 1991*, S. 13–19.
- Sahli, Jan: *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*, Diss. Univ. Zürich 2004 (*Zürcher Filmstudien*, 14), Marburg 2006.
- Stiegler, Bernd / Otto, Isabell / Ochsner, Beate / Zons, Alexander: *László Moholy-Nagy, Schriften zum Film, im Druck (Heidelberg 2021)*.