



COUNTERSTRATEGIES TO THE ANTIGYPSY GAZE

Radmila Mladenova (Ed.)

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Counterstrategies to the Antigypsy Gaze

Antiziganismusforschung interdisziplinär

Schriftenreihe der Forschungsstelle Antiziganismus

Herausgegeben von Tanja Pentter, Frank Reuter und Daniela Gress

Band 5

Interdisciplinary Studies in Antigypsyism

Book Series of the Research Centre on Antigypsyism

Series Editors: Tanja Pentter, Frank Reuter and Daniela Gress

Volume 5

COUNTERSTRATEGIES TO THE ANTIGYPSY GAZE

**Edited by
Radmila Mladenova**

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

ORCID®

Radmila Mladenova  <https://orcid.org/0009-0008-4075-388X>

Gefördert vom

Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF)

und dem

Wissenschaftsministerium Baden-Württemberg

im Rahmen der Exzellenzstrategie von Bund und Ländern



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <https://dnb.dnb.de>.



This book is published under the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. The cover is subject to the Creative Commons License CC BY-ND 4.0.

Published by Heidelberg University Publishing (heiUP), 2024

Heidelberg University/Heidelberg University Library

Heidelberg University Publishing (heiUP)

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany

<https://heiup.uni-heidelberg.de>

The electronic open access version of this work is permanently available on Heidelberg University Publishing's website: <https://heiup.uni-heidelberg.de>

urn: urn:nbn:de:16-heiup-book-1039-0

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.1039>

Text © 2024, the authors.

Cover illustration: The actress Selma Heilig née Frank, © Diana Bastian

ISSN 2629-4990

eISSN 2629-5008

ISBN 978-3-96822-152-6 (Hardcover)

ISBN 978-3-96822-151-9 (PDF)

Table of Contents

— ※ —

<i>Radmila Mladenova</i> Preface	ix
<i>Radmila Mladenova</i> Key Questions, Pitfalls, and Examples of Effective (Filmic) Counterstrategies: The Case of Antigypsyism	1
SECTION I Artistic Alternatives to Antigypsyism	
<i>Daniela Gress</i> Erzählperspektiven und Ermächtigungsstrategien in den Dokumentarfilmen von Melanie Spitta und Katrin Seybold	35
<i>Frank Reuter</i> Der lange Weg zum Subjekt: Überlegungen zur Rolle fotografischer Selbstzeugnisse bei der Dekonstruktion antiziganistischer Stereotype	69
<i>Julia Friedrich</i> Bild und Gegenbild: Otto Mueller und Peter Nestler im Museum Ludwig	89
<i>Tirza Seene und Lea Wohl von Haselberg</i> Re-Lektüre, Selbstermächtigung, Konfrontation. Filmische Strategien gegen Antisemitismus	101
<i>Hilde Hoffmann</i> <i>Taikon</i> (2015): Film als (Gegen-)Archiv und Gedächtnis sozialer Bewegungen	119

Table of Contents

<i>Sabine Girg</i> <i>Camelamos naquerar</i> (1976): Vom Typus zum Akteur – filmische Strategien der Repräsentationskritik und des Empowerments	137
<i>Kirsten von Hagen</i> Jenseits der Bilder – Tony Gatlifs Filmästhetik	169
<i>Matthias Bauer</i> Framing und Re-Framing in <i>Le Gitan</i> (1975): Zur Genese und Kritik von Stereotypen im Spielfilm	187
<i>Marina Ortrud M. Hertrampf</i> Romnja zwischen Aufbruch und Emanzipation: Perspektivwechsel und Neubestimmungen von Romni-Darstellungen in <i>Carmen y Lola</i> (2018), <i>Seule à mon mariage</i> (2018) und <i>Gipsy Queen</i> (2019)	201
<i>Sarah Heinz</i> Mobilizing the Cozy Homestead: Sedentary Notions of Home and Irish Traveller Belonging in Paul Rotha's <i>No Resting Place</i> (1951)	235
<i>Michael Haus</i> Filme politisch lesen – Anregungen für die kritische Filmanalyse aus dem Diskurs zu Critical Media Literacy und der Politischen Theorie	251
<i>Dávid Szőke</i> Roma Heroes in Contemporary Theater and Education	273

SECTION II

New Critical Insights into Filmic Antigypsyism

<i>Mariana Sabino Salazar</i> From 'White' Stolen Children to Devil's Assistants: The Transformation of the 'Gypsy' Female Character in Mexican Cinema and its 'Race' and Nationalist Implications	291
<i>Ismael Cortés</i> <i>Gitanos</i> and Subalternity in <i>Cine Quinqui</i> : The (Un)Archived Spanish Transition	317

<i>Hans Richard Brittnacher</i>	
Messerstecher und Schwarzbrenner – die Zählebigkeit antiziganistischer und antisemitischer Stereotype in <i>Peaky Blinders</i>	339
<i>Alexandra Vinzenz</i>	
László Moholy-Nagys <i>Grossstadt-Zigeuner</i> (1932) – Kanonisierung und Reproduktion antiziganistischer Bilder	357
<i>Radmila Mladenova</i>	
The Shtick of Antigypsyism in Documentary Film and the Monomyth: How a Universal Storytelling Model Got Hijacked by Racism	383
<i>Johannes Valentin Korff</i>	
Imagining the ‘Gypsy’ and the Jew in Japanese Animation: The Case of Aikawa Shō and Mizushima Seiji	415
About the Authors	435

Radmila Mladenova 

Preface

— ❖ —

This contributed volume, fifth in number in the peer-reviewed, open-access book series *Interdisciplinary Studies in Antigypsyism* edited by the Research Center on Antigypsyism, documents the case studies presented at the international workshop “Artistic Alternatives to the Antigypsy Gaze,” which was organized in a digital format from Heidelberg in November 2021. The workshop was part of the Explorer Project of the same name, conceived and carried out by Radmila Mladenova at the Research Center on Antigypsyism (RCA) at the History Department at the University of Heidelberg, between September 1, 2020 and August 31, 2022.

One goal of the explorer project and its workshop has been to shift the focus from antigypsyism critique and open up alongside it a new set of discussions, thereby shedding light on the artistic alternatives to the antigypsyist gaze in film. We put out an open call for papers, inviting submissions in three underresearched thematic areas: 1) case studies that compare filmic antigypsyism to filmic antisemitism and/or to other racist/racializing discourses; 2) case studies that compare antigypsyist films to films in which the Nazi genocide against Sinti and Roma is addressed, thereby examining the transformative impact the topic of the Holocaust has on the narrative strategies and visual aesthetics of film productions; 3) case studies on the deployment of artistic strategies aimed at resisting, subverting, and/or transcending antigypsyist tropes in film. The scholars and junior researchers who responded to the challenge of the topic and to our call for papers—notably, amidst COVID-19 lockdowns—include MATTHIAS BAUER, HANS RICHARD BRITTNACHER, SARAH BURNAUTZKI, ISMAEL CORTÉS, JULIA FRIEDRICH, SABINE GIRG, NADJA GREKU, DANIELA GRESS, KIRSTEN VON HAGEN, MICHAEL HAUS, SARAH HEINZ, HILDE HOFFMANN, DINA IORDANOVA, MARINA ORTRUD M. HERTRAMPF, JOHANNES VALENTIN KORFF, ANDRÉ RAATZSCH,

FRANK REUTER, MARIANA SABINO SALAZAR, TIRZA SEENE, DÁVID SZŐKE, ALEXANDRA VINZENZ, and LEA WOHL VON HASELBERG. As is often the case, not all workshop participants were able to produce a paper for the volume; at the same time, the edited collection has been enriched by some additional papers written especially for it.

The majority of the case studies deal with fictional and documentary films, (co-)productions with their countries of origin including Austria, Belgium, England, France, Germany, Ireland, Japan, Mexico, and Spain; some of the filmic stories reflect the cultural dynamics between the West and the East of Europe, the North and the South, between Latin America and (Eastern) Europe, or between Europe and the Far East. In addition to the film case studies, there are contributions that broaden the palette of art forms and media by considering photography, fine art, anime, theater education, and critical media literacy. In its entirety, the volume steers towards a pan-European—better, global—perspective and thus aims to highlight the exigency of developing an intertextual, transnational, and transmedial approach to dealing with the phenomenon of antigypsyism. As a counterpoint to the universal normativity of the occidental worldview, this way of looking is essential for understanding the elusive nature of antigypsyism and the ways to defy it, for, as Lou Charnon-Deutsch rightfully observes in her book *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*, the ‘gypsy’ construct has resulted from a dialogue both intercultural and interdisciplinary; all the while, antigypsyism has remained a blind spot in scholarship for quite some time, and this is also due to a certain tendency in the humanities to primarily focus on a single culture or to stay within the confines of a single discipline.

Drawing on research that comes from such a diversity of scholars, locations, and disciplines, it is inevitable that the papers in the present collection should vary greatly in their form and level of abstraction, in their goals and theoretical approach, and in their benchmarks as to what constitutes antigypsyism and what constitutes opposing this age-old form of racism. And since the debate on the topic is still in its infancy, there are a number of case studies that focus specifically on filmic antigypsyism and not on the counterstrategies, thus contributing with new insights to the question of what it is that needs to be countered. A number of papers continue discussions started at the international conference “Antigypsyism and Film,” which was organized in February 2018 in Berlin by the Society for the Research of Antigypsyism (GfA) and the Central Council of German Sinti and Roma. The

nineteen papers in the collection are thus arranged in two contrastive sections. The case studies in SECTION ONE present artistic alternatives to antigypsyism, highlighting the centrality and productivity of the contrapuntal strategy which juxtaposes individual Romani perspectives with the antigypsyist gaze of the dominant collective, while the case studies in SECTION TWO offer new critical insights into filmic antigypsyism, pointing out dubious aesthetic counterstrategies such as romanticizing ethnicization, ethnographic isolation, or idolization of outsiders.¹ All contributions are preceded by short abstracts in English and German. To avoid repetition, instead of providing summaries of the papers as is customary for introductions to edited collections, we have opted for a far more engaging presentation strategy: an opening paper that sums up and expands on the heated discussions that took place during the workshop; an orientation map of a kind that should help the reader get their bearings in this novel field of research. The alternative introduction maps out and foregrounds a number of problem areas to which the case studies contribute with insightful reflections and approaches, importantly, of relevance both for researchers and practitioners.


In a closing note, on behalf of the Research Center on Antigypsyism, we would like to say how thankful we are to the workshop participants, to the authors who have contributed to this volume, and to all who have supported the realization of the event. We are grateful to the Ministry of Science, Research and the Arts of Baden-Württemberg and Field of Focus 3: Cultural Dynamics in Globalized Worlds at the University of Heidelberg for funding the Explorer Project “Artistic Alternatives to the Antigypsy Gaze,” of which the workshop was an integral part. We would like to thank Nele Schneidereit from Field of Focus 3 for all the support, timely advice and expert guidance. We would like to give our warmest thanks to Diana Bastian, chair of the Association of German Sinti and Roma in the Federal State of Saarland, for sharing the photo of her grandmother, the actress Selma Heilig née Frank, who graces the cover of this volume and who can also be seen on the workshop poster. We thank Mihai Surdu from Freiburg University (and a Romani Rose Fellow at RCA), Karen Nolte from Heidelberg University, Verena Meier, and Joey Rauschenberger from RCA for chairing the four workshop panels and moderating the at times rather heated discussions; we thank Sarah Kleinmann from RCA and Eszter Varsa from Central European

1 For this pithy and precise formulation I am indebted to Prof. Herbert Uerlings.

Radmila Mladenova

University (and a Romani Rose Fellow) for taking care of the workshop minutes; we thank Sophie Schollenberger, Franziska Kuhn, and Merle Niemeyer from RCA for the assistance and technical support. Working together has been a pleasure, and hopefully, the outcome of our joint efforts will become a source of inspiration for the reader.

ORCID[®]

Radmila Mladenova  <https://orcid.org/0009-0008-4075-388X>

Radmila Mladenova 

Key Questions, Pitfalls, and Examples of Effective (Filmic) Counterstrategies: The Case of Antigypsyism

— ✧ —

The Magnitude of the Emancipatory Challenge

On September 30, 1980, the German public-service television station ZDF broadcast Hannes Karnick and Wolfgang Richter's documentary film *Lustig wär' das Zigeunerleben*, which for its time and by today's standards still remains one of a kind. Just some months earlier, on Good Friday, twelve Sinti had held a week-long hunger strike at the former Dachau concentration camp, and their protest action would prove a turning point in the civil rights struggle for recognition of the Holocaust against Sinti and Roma. Karnick and Richter responded to the hunger strike. They named their film after a popular German folk song, conjugating its title in the subjunctive mood to expose the bitterly ironic discrepancy between the lived and the imagined life: "If only Gypsy life were fun" reads the title in English. Their film is extraordinary not only because of its timely and empathic response to the grievances of German Sinti but also because of its rare ambition to confront head-on antigypsyist racism on the big screen; and countering antigypsyism in film but also in its sister arts—theater, painting, and photography—is also the central issue around which the papers in this edited collection orbit. The way Karnick and Richter organize their material, the contrapuntal structure they give to *Lustig wär'*, cuts to the core of the problem and emphasizes the magnitude of the challenge involved in rupturing the normality of antigypsyism on and off the big screen. This is also what makes their film a particularly good entry point to the topic this collection is dedicated to. The duo work with two types of film material, placing statements and witness testimonies of the Sinti activists side by side with excerpts from renowned or

recently released fictional films.¹ Thus, they are able to draw attention to the baffling chasm that gapes between the disparaging fictions produced by the dominant culture(s) and the lived trauma experiences of the minoritized people, to reveal the disturbing discrepancy between the ‘gypsy’ phantasm² on the big screen and flesh-and-blood Sinti and Roma engaged in their everyday lives and political struggle for justice. In Karnick and Richter’s remarkable documentary, we can see the faces and hear the voices of four of the participants in the Dachau hunger strike, men who were unknown at the time but who would later become iconic figures in the civil rights movement in Germany: Romani Rose, a year and a half later the first chair of the Central Council of German Sinti and Roma; the Holocaust survivors Hans Braun and Jakob Bamberger, and Wallani Georg, chair of the Association of German Sinti in Hessen. The authoritative center stage also goes to Oskar Birkenfelder, chair of the Sinti Union Germany; Rudko Kawczynski, chair of Rom und Cinti Union in Hamburg; Wilhelm Spindler from Sindh Union Germany; the musician Kirschman Rose; Bodo Steinbach; Kristian Lehmann; Georg Seeger; and Ramona Blum. The Sinti are invited to comment on the film excerpts that intersperse Karnick and Richter’s film, and the chorus of their insightful voices gives an accurate description of the paradoxical situation which people stigmatized as ‘gypsies’/‘Zigeuner’—back then but also nowadays—are forced to navigate. Wilhelm Spindler encapsulates this paradox by recounting how “Zigeunermusic” is enthusiastically applauded on stage, whereas off stage, the Sinto musician is excluded from society and rejected as a human being.

- 1 Karnick and Richter incorporate film quotes from German and foreign fictional films that German audiences were familiar with in the 1980s; the excerpts point not only to the transnational dimension of filmic antigypsyism but also to its long cinematic tradition: *Das Mädchen vom Hof* (dir. Ernst Ritter von Theumer, BRD, 1979), *Die große Flatter* (dir. Marianne Lüdcke, BRD, 1978/1979), *The Gypsy* [*Der Zigeuner*] (dir. José Giovanni, France/Italy, 1975), *And Hope to Die* [*Treibjagd*] (dir. René Clément, France, 1972), *Der Zigeunerbaron* (dir. Kurt Wilhelm, BRD, 1962), *The Gypsy and the Gentlemen* [*Dämon Weib*] (dir. Joseph Losey, GB, 1957), *The Csardas Princess* [*Die Czardasfürstin*] (dir. Georg Jacoby, BRD, 1934), *A Romany Spy* [*Das Mädchen ohne Vaterland*] (dir. Urban Gad, BRD, 1912). The translations of the film titles also point to the shared antigypsyist imaginary.
- 2 In my analyses, I deploy the term ‘gypsy’ in small letters and in scare quotes to refer to stereotypy and racist constructs, to designate fictional figures in literary or visual narratives; in turn, I use the self-appellations Roma or Sinti and Roma to denote individuals or collectives.

The Alternative Picture Painted by Ramona Blum

At this point, it is useful to zoom in on one interview in *Lustig wär'*, again a very rare dialogic exchange and possibly one of the very few instances in the history of filmmaking when a representative of the Sinti and Roma community—in this case, the German Sinteza Ramona Blum—is invited to share her thoughts before the camera about the role of a 'gypsy' she was given in a fictional film. She has a part in *Das Mädchen vom Hof*,³ one of the films quoted by Karnick and Richter; her role is that of a maid who gets strangled by a mentally handicapped man. Ramona Blum's reply, given in transcription below, is a straightforward example of a counterstrategy to antigypsyism; in fact, it is the most widespread strategy that Roma (are forced to) take recourse to, and that is to seek to attest their humanness:

Bloss, im Film war ein Fehler drin. Man hat die Zigeuner-Familie, also unsere Familie, nicht gezeigt, wie man sich unterhält oder wie man ein bisschen ist, dass man ... dass die Besucher im Kino mehr Sympathie für die Familie empfinden. [...] Man hätte ein bisschen zeigen, dass die Besucher mehr Sympathie empfinden, dass sie sagen, wenn z. B. ich gestorben bin: Ach, gerade die! Die hat mir leidgetan da, zumal sie hat sich so gut mit ihrem Kind verstanden. [...] Hätte man ein bisschen zeigen können, wie wir uns unterhalten, frühstücken, dass man sympathischer ein bisschen wirkt. Das hat man halt nicht gezeigt.

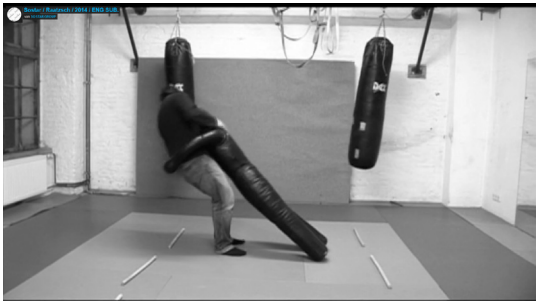
But there was a mistake in the film. They didn't show the Gypsy family, our family, talking to each other or a little bit how we are, so that ... so that the visitors in the cinema can feel more sympathy for the family. [...] They could have shown a little bit, so that the visitors feel more sympathy, so that they would say, for example, when I died: Oh, why her! What a pity it had to be her, especially since she got along so well with her child. [...] One could have shown a little bit how we talk to each other, have breakfast, so that one appears more likeable. That just wasn't shown. [My translation, R. M.]

3 This scurrilous alpine thriller has also been marketed under the titles *Die Totenschmecker*, *Das Tal der Gesetzlosen*, *Blutrausch*, and *Der Irre vom Zombiehof*.

The reader may notice that Ramona Blum falters in her answer as she looks for alternatives convincing enough to redress the unsympathetic portrayal of the minor ‘gypsy’ character she impersonates in the film. The alternative she comes up with is very endearing, courageous, and precise; clearly, it is something that Ramona Blum draws from her own experience, offering the image of a family breakfast, of a strong mother-and-child bond, of love in the family. In fact—and this shows how spot-on her counterstory is—when filmmakers seek to defy antigypsyist figments, they make a point of emphasizing the strong friendship and familial bonds between/among their protagonists; love is shown to be the main driving force behind the characters’ actions. Some good examples of such feature-length fictional films are Tony Gatlif’s *Tom Medina* (2021), *Korkoro* (2010), *The Crazy Stranger* (1997), and *Corre, gitano* (1982); also, Jonas Selberg Augustsén’s *The Garbage Helicopter* (2015) and Alexander Ramati’s *And the Violins Stopped Playing* (1988). As to short fictions, a mention should go to Alina Serban’s *Letter of Forgiveness* (2020) and Sejad Ademaj’s *Fünfzehn Minuten* (2022). Let us, however, be reminded here that the above-mentioned filmmakers, mostly Roma, are few and far between in the filmmaking landscape of Europe and the USA. So, if we zoom out to the big picture and consider Ramona Blum, a nameless one-time actress, timidly vouching for love in a television documentary juxtaposed next to, say, internationally famous Melina Mercouri with her dashing impersonation of a demonic ‘gypsy’ in Joseph Losey’s big-screen classics *The Gypsy and the Gentleman*, also a film quoted by Karnick and Richter, we can recognize the scale of the challenge that this particular woman, but in essence any Sinti or Roma, is confronted with.

To underscore the magnitude of the emancipatory challenge facing Roma as individuals and a group, we should mention here two experimental short films: *Batrachian’s Ballad* (2016) by the Portuguese director Leonor Teles and *Sostar, Sostar, Why Are You Sostar?* (2014) by the Hungarian artist André Raatzsch, in which the burden of the anti-gypsyist stigma is given a concrete physical form (**Fig. 1–4**). In *Sostar*, to cite one example, André Raatzsch comes up with a forceful visual metaphor: he shows himself confronting a big punching bag made of black leather, so heavy and unwieldy that it brings the artist down to the ground. The conflict with the inanimate yet man-made foe appears to require inordinate strength and offers no hopes of success; yet the artist manages with a self-assertive gesture to extricate himself from the entanglement by way of throwing the bulky punching bag to the side.

Key Questions, Pitfalls, and Examples of Effective (Filmic) Counterstrategies



Figs. 1–4. Screenshots from the experimental short film *Sostar, Sostar, Why Are You Sostar?* (2014) directed by the Hungarian artist André Raatzsch for the Budapest exhibition “{roma} The contract to sell the ethnicity”.

His experimental film, which stresses artistic reflexivity, is part of the Budapest exhibition “{roma} The contract to sell the ethnicity” (2014), which set itself the goal of critically examining and deconstructing the concepts “Rom-Cigány-Gipsy” with visual and communicational tools.

The Demands and Pitfalls of Artistic Self-consciousness

For the scholarly community but also for filmmakers, the challenge posed by the phenomenon of antigypsyism can be summarily rephrased in the following way. It means to be able to take a step back and out of Europe’s cultural realm and raise this one question: why is the sense of worth and belonging of the members of the majority ethno-national groups in Europe made contingent on the disparagement and rejection of Roma? This central question inevitably spurs further questions: why have all national cultures in Europe harnessed their arts and sciences since the Age of Enlightenment to ridicule, diminish, or even negate the humanity of these minoritized groups? Why are Roma chronically denied their subjectivity as human beings? What is it that makes Romaphobia “the last acceptable form of racism,” to refer to Aidan McGarry’s pithy formulation? How to approach, how to handle and dismantle this dark cultural heritage? And what is the role of filmmaking and film studies in this context? How to account for the largely ignored fact that, in the twentieth century, film became one of the central media for the dissemination of antigypsyist stereotypes? (cf. Hund 2, 5).

If the first step is to formulate the problem, which is what we just did, then the next logical step offers two possible venues of action. The one is to subject Europe’s dark heritage to a critical reappraisal; the other is to seek ways of asserting the dignity and humanity of Roma, as a group and as unique individuals. In *Lustig wär’*, we can see that the filmmakers Hannes Karnick and Wolfgang Richter have chosen to follow these two paths simultaneously, firstly by critically revising the antigypsyist legacy of European film and secondly by restoring authority to the Sinti activists. However, it needs to be stressed early enough that these two main venues of countering antigypsyism bring with them some serious risks. To elucidate the pitfalls related to the critical reappraisal approach, it is helpful to think of antigypsyism as a monolithic accrument of cultural developments and discourses that stretch back to the sixteenth century. Breaking the frames of antigypsyist discourse, therefore, means taking a critical stance towards European modernity

and some of its proud achievements: 1) the modern nation-state with its national(ist) mythology and racial ideology; 2) modern science as the highest instance of truth and validity (esp. eugenics and traditional ethnology/ethnography); and 3) the photographic/filmic image as an emblem of mechanical objectivity and documentary empiricism (see Daston). The precarious point in the critical re-evaluation here is not to discard the attainments of modern thought but, rather, to recognize the amount of violence that has brought them into being—to learn to love the child of rape, as Gayatri Chakravorty Spivak puts it (279). Following the second path of action, the one involving the recuperation of the (self-)worth of Roma communities, there is the risk of falling into the tempting rut of ethnocentric national myths which, sooner or later, lead to ‘ethno-racial’ essentialism.

There is one further complication related to the term antigypsyism, serviceable as the word is for giving a name to this specific, age-old form of racism: the concept is used by scholars to designate a plethora of antigypsyisms across Europe which significantly differ in form, quality, and socio-historic manifestations. To give one concrete example: the exterminatory antigypsyism of Nazi Germany can hardly be equated with the discriminatory antigypsyism in post-war Europe. It is important that readers bear this complication at the back of their minds, as it can help explain why scholars, both elsewhere and in this volume, arrive at very different conclusions in their critical film analyses. The verdict on whether a film or elements in it should be considered antigypsyist depends very much on the benchmarks by which the authors have (implicitly) chosen to judge the film material. In other words, there is still work to be done in the field of film studies reflecting on what is, on the one hand, to be perceived as an antigypsyist representation and what, on the other hand, should be the rectified (desired, ideal) (re)presentation. What is more, being the most popular and impactful medium, film has contributed significantly to the normalization of antigypsyism, not just in Europe but on a global scale. The film industry has not only commodified this form of racism but has also established films on the ‘gypsy’ theme as a genre of their own and a particularly lucrative form of entertainment. Obviously, film studies need to do a lot of catch-up work and should especially consider the question of what made it possible for antigypsyism, with its signature visual aesthetics, to stay until today a blind spot for film scholarship.

The Role and Contribution of Academic Scholarship

So far, I have outlined the contours of the problem field which this edited volume intends to inaugurate and map out, starting with the very basic question: are there any effective counterstrategies to anti-gypsyism, especially in the domain of film(making), and if so, what are they? By taking the perspective of the cordial German Sinteza, I have also prepared the readers that they can expect our leading question to be answered in the positive, i.e. that effective counterstrategies to antigypsyism in film and visual arts *do* exist. It is rather useful to start with the concrete universality of Ramona Blum's counterimage of family love. This image should serve as a beacon of light for all of us involved in the ensuing discussions because, as already pointed out—from a scholarly point of view—the subject matter of antigypsyism in film is excruciatingly complex and slippery, in addition to being novel, awkwardly underexplored, and full of all kinds of nasty pitfalls.

Therefore, what this opening text will strive at, in the first place, is storyboard clarity and impact; in fact, the commitment to intelligibility and practicability in itself is already one counterstrategy to antigypsyism in the domain of academic style (in reverence for Stephen Pinker's brilliantly lucid article "Why Academics Stink at Writing"; see also Rothman). By opting for clear prose, by distilling research findings and insights to their core, and by spelling out the logic that binds them together, the present text should provide the reader with a panoramic survey of the many facets of the subject matter and thus render its complex terrain more navigable. I am also led by the wish to spotlight the link, when it is there, between scholarship and praxis. Making an inventory of isolatable counterstrategies, I want to foreground the applicability of research findings and provide a broad range of concrete examples, so that this collection of articles, essays, and reports may be useful and stimulating to filmmakers and professionals from the film industry, curators and cultural practitioners, critical media literacy educators, and simply everyone who looks for novel ways of curating, showcasing, and memorializing art produced by/about individuals who, alongside their many attributes as citizens, professionals, and artists, also happen to identify as Roma.

Mapping Out the Field in a Direct Address to Filmmakers

Having established that antigypsyism in film is marked by high complexity, at this point, I invite the reader to adopt a multiaspectual perspective to film works, a leap of imagination comparable to getting into the shoes of a filmmaker. The multiaspectual perspective sketched out here is deduced from the creative process of filmmaking and accounts for the various levels of decision-making; it can help one better comprehend the antigypsyist elements in a film, to develop an intellectual and emotional immunity to this form of racism and its totalizing (visual) aesthetics. Entering the perspective of a many-eyed filmmaker is useful for non-filmmakers, because they can gain greater awareness of the sheer number of active choices that go into the creation of a film (cf. Breazu 43), whereas for filmmakers, this section is a direct invitation to reflexivity. In the following pages, I recap and expand on the main questions, pitfalls, filmic examples, and counterstrategies which were brought to discussion during the workshop “Artistic Alternatives to the Antigypsy Gaze” held in November 2021 in Heidelberg.⁴ There are at least five important aspects to be considered in relation to a film project: 1) one’s own positionality and worldview as a filmmaker, 2) the distribution of roles at the stage of film production, 3) film content, which can be further subdivided into a) storyline, b) character portrayal, c) recurrent themes and motives, and d) broader arc of interpretation, 4) film form, and finally, 5) the role of institutions. Certainly, this section does not make claims of exhaustiveness, nor does it have a didactic aim: academics are in no position to offer ready-made solutions to filmmakers, for there are no foolproof counterstrategies that can work in all contexts. What scholars can do is share the fruits of their intellectual labor and thus, hopefully, put a finger on the pertinent media-specific questions; spot and describe problems, perils, and cultural automatisms; and isolate effective counterstrategies that can be adopted by practitioners.

1) Artistic Reflexivity and Ethics

Without doubt, the most important prerequisite for rupturing filmic antigypsyism, or for that matter any form of filmic racism, is artistic

4 See the workshop report by Verena Meier in H-Soz-Kult (in German); the workshop program and poster are available at RCA’s website, in the rubrics “Drittmittelprojekte.”

reflexivity—that capacity for self-reflection which subverts the “assumption that art can be a transparent medium of communication, a window on the world” (Stam 114). Filmmakers control the camera and have power over the storytelling that others do not, so it makes sense to formulate some of the questions each and every one of them should ask him/herself before shooting a film which (re)presents a minoritized group of people: why do I want to make a film about Roma/with Roma characters? Am I interested in them as unique individuals with a name and a surname, or do I look at my protagonists as interchangeable representatives of a low-ranking ethno-social group? How do I see myself in relation to the people who stand in front of my camera? Do I see myself as a savior looking down on them, or do I see these people as my equals, as deserving just as much respect? What knowledge do I carry with me? What kind of texts and other artistic works have shaped my internal image of the group? Is it possible that I am reproducing elements of the dominant antigypsyist discourse⁵ (a question which is just as relevant for Roma filmmakers)? Is it possible that I have chosen to shoot a film with Roma protagonists because I can take advantage of their vulnerability—the fact that they are illiterate, live in abject poverty, and are flattered by my interest, so that I can get easy and low-cost access to the intimate dramas of their life? Am I aware that the *mise-en-scènes* I stage on the big screen reflect contents of my inner world? Am I motivated by the prospect of selling well the authenticity of these private lives? Do I use Roma lay actors in order to legitimize and market my film *qua* authenticity? Do I plan to “give back” by using my film as an activist instrument?⁶

Since it is strategies of artistic reflexivity that are in the center of our interest here, it is crucial to highlight the paradox of one particularly volatile problem that comes with the ‘gypsy’/Roma theme. In the vocabulary of the dominant culture, the ‘gypsy’ persona (mask) is a

- 5 For a critical reappraisal of antigypsyism in European national literatures, see Bogdal (*Europe, Europa*), Brittnacher (*Gypsygrotesken, Leben*), Charnon-Deutsch, Solms; for a critical reappraisal of antigypsyism in European arts and photography, see Bell, Brown, Mladenova (*Patterns*), Reuter (*Bann, Dimensionen*); for a critical reappraisal of antigypsyism in European national cinemas, see Colmeiro, Dacović, Dobreva, Gustafsson, Hadziavdic, Iordanova, Mladenova (*Mask, Antigypsyism*), Peiró, Rucker-Chang.
- 6 For further reading on the issue of ethics, see the articles by Peter Nestler “Ohne moralische Haltung ist das Filmemachen wertlos” (127–132) and by André Raatzch: “Eine Ethik des Sehens und Zeigens: Wie demokratisch ist unsere Medienpolitik?” (133–140).

key figure of the anti-canonical aesthetics; by convention, it is used to express and represent the outlawed or even tabooed aspects of human nature, such as freedom and spontaneity, that resurface in carnivalesque reversals. The fascinatingly shadowy underworld of ‘gypsies’ so often and meticulously recreated in fictional films is just one variation of the upside-down world of the carnivalesque. Moreover, the ‘gypsy’ figure itself results from carnival’s oxymoronic aesthetics, which impregnate everything with its opposite. Thus, in many cases, to challenge antigypsyism in artistic works involves questioning aesthetic choices and devices that, by convention, are installed for the expression of rebellious countercurrents. What is more—and here artistic reflexivity comes to play its indispensable role—in the symbolic order of European culture(s), the radically rebellious artist, the bohemian, is assigned the same outsider slot as that of the imagined ‘gypsy’; the spatial position of the ‘gypsy’ as the lowest ranking socio-ethno-‘racial’ Other is synonymous with that of the artist-rebel. As Marilyn Brown perceptively observes in *Gypsies and Other Bohemians. The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France*: “The two myths, that of the artistic bohemian and that of the ‘real’ ones, shared components of a similar binary structure as they merged” (17).⁷ In other words, artistic reflexivity in the context of antigypsyism critique requires that one should take one further step backwards and out of the black-and-white dyadic world model of the antigypsyist/Eurocentric myth and realize the trap, the fact that antigypsyist tropes are set up to provide the expressive means of cultural protest. The failure to understand this deceptive mechanism of the Western hegemonic order led to many misdirected debates and hurt feelings (see also Stahl), but more importantly, it has made both filmmakers and scholars vouch for dubious aesthetic counterstrategies, such as romanticizing ethnicization, ethnographic isolation, or idolization of outsiders; see here HANS RICHARD BRITTNACHER’S contribution in this volume.

As to filmic examples, we should mention here Roz Mortimor’s hybrid documentary *The Deathless Woman* (2019), a paragon of artistic reflexivity, which seeks to redress the marginalized and under-historicized genocide of Roma during the Second World War. The film offers a rich resource of experimental techniques and goes hand in hand with

7 One could think here of the scene in Emil Loteanu’s cult film *Queen of the Gypsies* (1975), in which a troupe of travelling artists and performers is paralleled to the nomadic ‘gypsy’ caravan.

the filmmaker's dissertation thesis *Ghosts, Imagination and Theatre: Re-Enacting the Futural Past through Documentary Film*. Mortimor's practice-led research is written in the first person, because "a self-reflexive methodology is at its core" (30). Further, equally radically innovative films which follow the Brechtian tenets of reflexive realism include Radu Jude's fictional films *Bad Luck Banging or Loony Porn* (2021) and *Aferim!* (2015); Philip Scheffner's documentaries *And-Ek Ghes...* (2016) directed in tandem with Coloradu Velcu, and *Revision* (2012).⁸ Artistic reflexivity is certainly not reserved for filmmakers from the mainstream cultures, so here is the place to highlight three powerful documentaries with an autobiographical approach: Vera Lacková's *How I Became a Partisan: Cinematic Resistance against Oblivion* (2021), Lyudmila Zhivkova's *Merry is the Gypsy Life* (2017), and Laura Halilovic's *Me, My Gipsy Family and Woody Allen* (2009).⁹ Maximilian Feldmann's documentary *Valentina* (2016), for all its flaws, which include a lack of critical social analysis and poverty aestheticization, presents a rare instance of financial reflexivity in one of its scenes.

One final and visually condensed example comes from Philip Scheffner's documentary *And-Ek Ghes...* (2016).¹⁰ In the opening scene, in the first couple of seconds, it shows the face of the protagonist and co-director Coloradu Velcu overlapping with the reflected face of the director from behind the camera (**Fig. 5**). With this image, Philip Scheffner makes a tacit acknowledgment of his awareness, palpable throughout the entire film, that his filmic hero is inevitably a creation in his own image; that the documentary portrait of Coloradu Velcu is literally and unavoidably a reflection of the artist's personality.

8 See also Priyanka Basu's article "Anthropological Histories and Techniques in Philip Scheffner's Films," in which the scholar discusses the broad range of reflexive experimental techniques in *Revision* in relation to the concerns and methods of contemporary ethnography. As the title states, *Revision* revises a case of Romanian Roma migrants killed upon crossing the German-Polish border in the early 1990s, which was then also the EU border (243–257).

9 See also William Hope's article "The Roma in Italian Documentary Films," in which the scholar discusses Laura Halilovic's counterstrategies in the context of feminism and Romani self-representation (216–219).

10 The film is available in the digital media library of the Federal Agency for Civic Education: <https://www.bpb.de/mediathek/video/239928/and-ek-ghes-eines-tages/>.



Fig. 5. Screenshot from the German documentary film *And-Ek Ghes...* (2016) by Philip Scheffner and Coloradu Velcu. The image with overlapping faces can be read as the director’s visual statement that he sees himself on equal terms with his protagonist and a tacit acknowledgement that the portrayal of Coloradu Velcu is literally a reflection of the filmmaker’s personality.

2) The Distribution of Roles

At the level of film conception and realization, it is mandatory to consider the distribution of roles and the way it impacts the final outcome, to ask: to what extent are Roma involved in the film production and in what capacity? The counterstrategy here obviously is to have more Roma, trained professionals, as directors, script writers, camera-women, film editors, etc., and to instigate a shift from representation to self-representation; see here SABINE GIRG’s case study in this volume. Another effective counterstrategy which helps avoid the trap of the appropriation of speech is to pursue hybrid authorship, as in Philip Scheffner’s and Coloradu Velcu’s film *And-Ek Ghes...*, that is, in Foucauldian terms, to create a situation of “speaking together” rather than of “speaking for.” In this section, I want to call attention to the specific problems that surround the casting of parts. One problem concerns the repertoire of roles available to professional Roma actors and actresses. In the field of performing arts, the antigypsyist gaze—which is a supraindividual rather than an individual gaze¹¹—tends to make no

11 This important feature of the antigypsyist gaze was highlighted during the panel discussions by the sociologist Mihai Surdu, in reference to Pierre Bourdieu; see

conceptual distinction between fictive characters and real performers, as the American anthropologist Alaina Lemon's field research poignantly demonstrates (cf. 125); the fact that Roma performers are held to a dramatic unity of character both on and off the big screen/theater stage is responsible for the widespread practice of hiring professional Roma actors predominantly, if not exclusively, to play 'gypsy'/Roma characters or for hiring Roma lay actors as the so-called 'naturals' (see Mladenova, *Mask* 133–142). Strangely enough, the same effect of ethnic ghettoization within the acting profession results from the present-day identity politics movement whose proponents insist that actors should not cross imagined 'ethno-racial' divides (cf. Donaldson; Newland). Still, why should it not be possible to cast a Roma actor as Hamlet? Why insist on realist casting at all costs? Indeed, as Robert Stam points out, all films are political, and yet we should add that films cannot and should not be reduced to mere politics (cf. 13). Because would it not be empowering to see Alina Serban, an exceptionally talented Romanian Roma actress, in the role of Margaret from Tennessee William's play "A Cat on a Hot Tin Roof"? Alina Serban is cast as a Romni—as one might expect—in two recent fictional films discussed in this volume; see here MARINA ORTRUD HERTRAMPF's case study. And is it not actually the mission of art, film being one of its particularly popular forms, to sustain the belief that one has the capacity to enter the perspective of a complete stranger, regardless of their social and economic status, body shape, or colour; that one *can* and *should* get into the shoes of a fellow human being and empathize with her story?

One good filmic example here is Willi Kubica's short fiction *The Casting* (2022), possibly the first film to shed a critical light on another problem surrounding the topic of casting, namely, the entrenched practice in the filmmaking industry to produce 'ethno-racial' masquerades on the 'gypsy'-theme, the type of fictional films which sell 'gypsy' authenticity by staging a para-ethnographic tableau of customs and rites coupled with a story that sends the hero in a downward direction. The main problem here, importantly, is not so much that directors cast celebrity actors like Melina Mercouri, Gina Lollobrigida, or Bekim Femi in the leading 'gypsy' role but, rather, that films with such a biased set up and storyline claim truth-knowledge and ethnographic authenticity with all the means available to the medium, exploiting image indexicality, the conventions

also Surdu's publication *Those Who Count: Expert Practices of Roma Classification* (229).

of ethnographic film, lay actors from the community, paratexts, and so on. A different type of example is Tony Gatlif's remarkable film *Tom Medina* (2021). To elucidate the achievement of his latest work, we should first remind the reader that Tony Gatlif is the only film director who publicly identifies as Roma and has attained international recognition. His long filmography is a quarry of subversive artistic techniques and a record of the various stages the artist has gone through in his fierce confrontation with unsavoury clichés, with stigmatizing images and motifs; see here KIRSTEN VON HAGEN'S case study in this volume.¹² In *Tom Medina*, however, Gatlif exits the battle. Just like André Raatzsch in *Sostar* (Fig. 4), he abandons his adversary and removes himself from his battle with film language. The result is a partly autobiographical story, in which the plight of Roma is movingly present, yet there is no longer subversive deployment of stereotypes, nor are there direct references to the characters' ethnic background or to that of the actors starring in the film. And if Gatlif's work marks a peak in the artistic endeavor to reinvent film language and transcend ethnic markers, there is another, equally powerful trend at work which concerns in a more general way the participation of Roma in cultural production. It can be summed up in the term strategic essentialism, introduced in 1985 by the Indian post-colonial feminist and philosopher Gayatri Chakravorty Spivak (Grosz). The Romani feminist activist Nicoleta Bitu, one of the originators of ERIAC and *RomArchive*,¹³ employs this term to describe her work over the years (cf. Selling viii). Bitu reflects on her conscious use of strategic essentializing in her short introductory text to Jan Selling's book *Romani Liberation*. Selling, in turn, places in perspective the utility and limitations of this practice, maintaining that it is an effective political tool which "creates a sense of cohesion within the group and identifies the group to the outside world as a force with the right to self-determination" (5). So in this context, it is relevant to mention the Berlin-based, Roma-led international festival *Ake Dikhea?*, the first platform to place at center stage both the problematics of Romani (self-)representation and the achievements of this emerging minor cinema.

12 See also Kirsten von Hagen's article "Das Bild vom ‚Zigeuner‘: Alterität im Film – Inszenierungs- und Subversierungsstrategien" (181–192).

13 The abbreviation ERIAC stands for the Berlin-based European Roma Institute for Arts and Culture, while *RomArchive* refers to the Digital Archive of the Roma at <https://www.romarchive.eu> hosted by the Documentation and Cultural Center of German Sinti and Roma in Heidelberg; the mandate of both entities is the recognition and visibility of Roma arts and cultures.

3) Film Content

At the level of film content, we have identified at least four important aspects that come with specific problems and thus call for a critical examination; as mentioned earlier, these aspects cover the storyline, the portrayal of characters, the recurrent themes and motifs, and the broader arc of interpretation. For the sake of clarity and compactness, all the questions have been bundled together in a somewhat longer list, for which I beg the reader to make allowances. Yet it is crucial to ask: why are there hardly any fictional films in which the protagonist, marked as 'gypsy'/Roma, is able to complete the hero's journey, to transcend his/her limited circumstances and end up victorious? Why are there hardly any fictional films which end happily with or revolve around a successful marriage between a Roma and non-Roma character, considering that such unions are a common occurrence? Why are there hardly any films focusing on that which unites, rather than on that which separates? How to acknowledge and celebrate differences and not degrade them to a form of Othering? To what extent should the Roma ethnic marker be significant for the story? What is the broader arc of interpretation, the explanatory model that film implicitly or explicitly advances? How are the viewers to account for the behavior and destiny of the Roma protagonists, especially when the film frames them as exceptions or when it dwells on the recurrent and sensitive issues of sexuality, poverty, or criminality? Why are filmmakers so focused on the poor of the poorest among the Roma, and why are the people invariably presented as the typical representatives of the group? If poverty is the main issue a filmmaker wants to explore, why not show poverty-stricken individuals across 'ethno-racial' divides?

Needless to say, it is not possible to tackle all these questions here, so we shall consider one signature problem which throws light from another angle onto the magnitude of the challenge involved in defying the supraindividual antigypsyist regime of seeing. It is not only prominent filmmakers who have made their contribution to the 'gypsy' mask¹⁴ but—importantly—generations of acclaimed European and US American writers. Sculpting and re-sculpting the 'gypsy' figure as a universal signifier of pre-modernity, these literary giants have

14 The list of renowned European and US American filmmakers, scriptwriters, and celebrity actors who have contributed to the elaboration of the 'gypsy' mask in film is more than daunting; see Mladenova, *Mask* 366–370.

established a long aesthetic tradition in which the 'gypsy' figures as the constitutive Other of the national hero; see here MARIANA SABINO SALAZAR's contribution in this volume. Among these world-famous men of letters, some of whom are also Nobel Prize winners, are Miguel de Cervantes, Alexander Pushkin, Fyodor Dostoevsky, Victor Hugo, Prosper Mérimée, Heinrich Heine, Ernest Hemingway,¹⁵ and Ivo Andrić, to mention just a few. It is not a novelty that European national writers are key fabricators and purveyors of antigypsyism, nor that they are a main source of inspiration for filmmakers, yet it is seldom considered that this formidable literary and filmic legacy poses a disheartening challenge to self-representation. For Roma artists are faced with the prodigious task of developing alternative narratives and visual idioms that should confront, disrupt, subvert, and compete with the works of some of Europe's and the USA's most celebrated artists.

Otherwise, it is crystal clear: if colonialist thinking assigns people to pre-modernity, denying their subjectivity and monopolizing agency, then the counterstrategy to it entails foregrounding the subjectivity and agency of Roma as modern citizens. There are still not enough filmic stories about Roma luminaries, human rights fighters like Katarina Taikon or Romani Rose who have actively contributed to the democratic order and prosperity of their societies, or artists like Ceija Stojka and Django Reinhardt, or just ordinary heroes, people

15 Here, I shall give just one example of the widespread deployment of 'gypsy' figures as a contrastive foil to the model hero. That the 'gypsy' character fulfils the function of the constitute Other and is thus reduced to a textual effect is plain to see in Ernest Hemingway's war novel *For Whom the Bell Tolls*. A notorious champion of machismo, Hemingway circumstantiates his ideal of manhood by placing side by side two antithetical characters: the American Robert Jordan, who fights as a volunteer on the side of the partisans, and the 'gypsy' Rafael. Jordan possesses the characteristic virtues of the Western hero: he is tight-lipped, physically strong, and efficient as a soldier, while Rafael is a good-for-nothing who talks a lot and kills little. In spite of his strict orders, the 'gypsy' leaves his sentry post because he cannot resist slaying two copulating hares. For the American hero, such irresponsible behavior is unthinkable, so he laconically remarks that if Rafael were a hare, he would have shot him. Rafael proves to be of a highly treacherous nature: he advises Jordan to stab a traitor in the back, justifying the murder with the diminished risk. Hemingway constructs the life of his main hero like a meaningful sentence with a beginning and an end: Richard Jordan is allowed to die a heroic death after saving the life of his beloved. Rafael, in opposition, is an inconstant companion and disappears into thin air just like the hares he likes to hunt. For Hemingway, the 'gypsy' is a pathetic animal-like creature that can be compared to a rabbit, a horse, or in the best case, a boar. The civilized form of manliness, however, remains reserved for the American hero (cf. Brittnacher, *Leben* 138–140).

who are proud of their profession and craftsmanship; see here DÁVID SZŐKE's contribution in this volume. Some of the filmic examples in this context are the documentaries *Taikon* (2015, dir. Lawen Mohtadi and Tamasz Gellert; see here HILDE HOFFMANN's case study in this volume), *Injustice and Resistance* (2022, dir. Peter Nestler), *An Open Mind* (2022, dir. Peter Nestler), *Pongo Calling* (2022, dir. Tomáš Kratochvíl), *The Green Green Grass Beneath* (2005, dir. Karin Berger), *Inherited Crafts* (2021, dir. Osman Yuseinov), *Der lange Weg der Sinti und Roma* (2022, dir. Adrian Oeser).

Another important counterstrategy involves a shift of focus from the unceasing query as to who the Roma are and where they come from, a topic which a hundred years of cinema has *not* managed to exhaust (cf. Mladenova, *Mask* 259–318),¹⁶ to a critical examination of social structures of power and of antigypsyism as an ideology which condones violence in all its forms, from genocidal brutality to symbolic tyranny. Speaking of the violence against Roma, there are several topics that resurface in exemplary films: the enslavement of Roma in Romania in *Aferim!* and *Letter of Forgiveness* (2020, dir. Alina Serban); the serial murders in Hungary from 2008–2009 in *Just the Wind* (2012, dir. Benedek Fliegau), *A Judgement in Hungary* (2013, dir. Eszter Hajdú) and *The Deathless Woman*; the deportations to the former Yugoslav Republic of Kosovo in *Kenedi Goes Back Home* (2003, dir. Želimir Žilnik), *Willkommen zuhause!* (2011, dir. Eliza Petkova), *Trapped by Law* (2015, dir. Sami Mustafa), and *Fünfzehn Minuten*. Certainly, the persecution of Roma during the Second World War is the most frequent topic,¹⁷ and it is a present in most of the films already mentioned; the list can be expanded here with the following exemplary titles: *Zigeuner sein* (1970, dir. Peter and Zsóka Nestler)—this is also the only positive filmic example given in Karnick and Richter's film¹⁸—*Das Falsche Wort* (1987,

16 Consider also the results from the 2021 study *Vielfalt im Film* (diversity in film) conducted by Citizen for Europe among filmmakers in Germany, according to which Sinti and Roma rank, with 80.8 percent, as the third group subject to clichéd portrayals in film; Jews, by comparison, are thirteenth and last in the ranking, with 55.9% (Citizens 25).

17 To commemorate August 2, the European Holocaust Memorial Day for Sinti and Roma, the Central Council of German Sinti and Roma organizes a film festival every year at <https://www.roma-sinti-holocaust-memorial-day.eu>.

18 See also Matthias Bauer's article "Peter Nestler's Depiction of the Everyday Life of Sinti and Roma" (203–208).

dir. Katrin Seybold),¹⁹ *Sidonie* (1990, dir. Karin Brandauer), *Train of Life* (1998, dir. Radu Mihăileanu), *Dui Roma—Zwei Lebenskünstler* (2013, dir. Iovanka Gaspar), *Contemporary Past* (2019, dir. Kamil Majchrzak).

The call to bear witness to the violence inflicted on Roma comes with one predictable hindrance. On the one hand, avant-garde films that make a critical dissection of social hierarchies and address the crimes against Roma seldom appeal to the popular taste. On the other hand, the spectacle of ‘gypsy’ authenticity is highly lucrative, holding the promise of a box-office hit or an Oscar nomination for a foreign film; consider here the anti-examples of *Los Tarantos* by Francisco Rovira Beleta (Oscar nomination in 1963), *I Even Met Happy Gypsies* by Aleksandar Petrović (Oscar nomination in 1968),²⁰ *Gipsy Magic* by Stole Popov (North Macedonia’s candidate for an Oscar in 1997) or the more recent Netflix series *Suburra: Blood on Rome* (2017–2020) (see, for instance, “Dreharbeiten”).

4) Film Form

The formal aspect of films about Roma comes with some important questions: is it really necessary to deploy a black-and-white color scheme to organize the film’s storyworld? The German literary scholar Hans Richard Brittnacher makes the pertinent observation that the ‘blackness’ of ‘gypsy’ skin is factually as false as it is aesthetically obligatory (cf. *Leben* 230). So, our question can also be rephrased like this: is it really obligatory to replicate the entrenched racializing aesthetics that draws a line of separation between the ‘white’ national majority and the ‘non-white’ minority? Are minor differences in skin pigmentation that relevant? Why is it so unthinkable to cast a natural-blond Romni as a main character? It is just as crucial to question the cultural automatism which demands ‘gypsy’ authenticity in films: how to move away from the lure of the lucrative true-to-life ‘gypsy’ spectacle? How to avoid poverty voyeurism and aestheticization, a widespread mode of visual representation which claims authority by exploiting the indexical quality of the image and legitimizing itself as a slice-of-life film?

19 See also Daniela Gress’s article “Visualisierte Emanzipation. Strategien medialer (Selbst-)Darstellung von Sinti und Roma in dokumentarischen Filmen” (339–384).

20 See also Radmila Mladenova’s article “The Figure of the Imaginary Gypsy in Film: *I Even Met Happy Gypsies* (1967)” (1–30).

The main counterstrategy on the plane of film form is, firstly, to show the diversity of individuals within the Roma community, as in the short campaign film *Yo no soy trapacero* (2015, dir. Sebastián Ántico) or its sequel *Telebasura no es realidad* (Trash TV is not reality); see here JOHANNES VALENTIN KORFF'S case study in this volume. The other counterstrategy, also formulated as the latter film's title, is to move away from the representational regime of illusionist realism and to explore and experiment with the modernist forms of reflexive realism, which is what many of the filmmakers mentioned so far have done; see here ALEXANDRA VINZEN'S case study, which provides a contrastive counterpoint. As Robert Stam explains in reference to the Brechtian intellectual legacy, reflexive realism can be defined as "the critical exposure of the casual network of events, that is, the fundamental social mechanism, the algorithms, as it were, of social power, all presented within a self-aware anti-illusionist style"; or formulated negatively, reflexive realism is *not* "a faithful mimicry of the phenomenal appearances" (111).

5) The Role of Institutions

By the fifth and final aspect, the questions address not only filmmakers but also the larger audience of practitioners who work in the field of culture: how to proceed with the ubiquitous legacy of films and works of art which purvey, in one form or another, antigypsyism? How to archive, catalog, and display such works? How to approach the restoration, digitization, and presentation of an old silent film, such as *Lola Montez, Tänzerin des Königs* (1922, dir. Willi Wolff), which contains an antigypsyist subplot? It is high time to revise national literary and film canons from the perspective of antigypsyism, but how to do it? How to nurture reflexivity on the level of cultural institutions, such as film institutes and archives, film festivals, film funding bodies, art museums, and so on? How to educate critically minded media consumers who can handle complex, multi-track media like film that convey their message through the combined use of sound/music, text and moving image (see here MICHAEL HAUS' contribution in this volume)?

The problem is that antigypsyist tropes are omnipresent; they are to be found in all art forms—from literature and painting, through opera and theater to film—and represent an integral part of the aesthetics of European arts, and of film language, too. This is further complicated by the dangerous superimposition of the national(ist)/antigypsyist black-and-white narrative onto the universal monomyth, the hero's journey

as described by Joseph Campbell; see here RADMILA MLADENOVA'S case study in this volume. So, the challenge for the cultural and educational institutions in Europe's nation-states is just as formidable as that for the members of the Roma groups. Many of them respond in a piecemeal fashion, finding partial solutions for individual works. One novel and problematic tendency is to remove the term "Gypsy" from official paratexts, such as literary synopses, titles of paintings or film subtitles, which refer to historical antigypsyist novels, operas, paintings, or (silent) films and to replace this term with the politically correct self-designation "Roma," thus practically disavowing the racist content/aesthetics of the works. This practice also leads to the contamination of the self-denomination Roma with the old deprecatory/stigmatizing and romanticizing stereotypes (see, for instance, Grigore).

The main effective counterstrategy that cultural and educational institutions can adopt is to re-contextualize, re-frame, and re-interpret artistic works; see here MATTHIAS BAUER'S contribution in this volume. Another possible and less widespread counterstrategy—open especially to activists and self-organizations—is to revalorize by inversion what has been seen as negative, to recode stigmatizing attributes and terms with a new, positively loaded meaning; see here SARAH HEINZ'S case study in this volume. As the papers in this volume evidence, art museum curators, authors and designers of historical exhibitions, filmmakers and scholars consciously search for and develop new ways of regarding the legacy of antigypsyism. Particularly productive is the organization of the material following a contrapuntal perspective, that is, a perspective which results from a well-thought-out juxtaposition of individual Romani perspectives with the antigypsyist gaze of the dominant collective. The disparity between these two ways of regarding people has a certain stereoscopic quality, as it brings into relief the violence of projective stigmatization, and it also restores the authority of Romani views and voices. Several of this volume's contributions discuss such designs, or the texts themselves are designed after this model.

As DANIELA GRESS discusses in her paper, the female filmmaking duo of Katrin Seybold and Melanie Spitta juxtapose two very different conventions of representation in *Das falsche Wort* with the aim of infusing their film with poetic lyricism. Seybold and Spitta edit together private material consisting of photos and filmic portraits of Sinti and Roma, still lifes from their homes, and atmospheric images with documents produced by the Nazi perpetrators. The intended function of the self-portrayals is that of a counterweight to the photographs made


during National Socialism. The same organizational principle is adopted for the first permanent exhibition on the genocide in the Documentation and Cultural Center of German Sinti and Roma in Heidelberg, as FRANK REUTER elaborates in his paper; in the exhibition, historical private and family photos of Sinti and Roma are used as counterimages to the stigmatizing gaze of the Nazi perpetrators. A very recent example of this contrapuntal strategy is JULIA FRIEDRICH's curatorial intervention "Bild und Gegenbild. Zur Revision einer Sammlung" (Image and Counterimage. On the Revision of a Collection) in Museum Ludwig in Cologne, which was on display from November 2019 to March 2020. The installation stages the conflict between two gazes, placing Otto Mueller's painting "Two Gypsy Girls with a Cat" (1927) opposite Peter and Zsóka Nestler's documentary film *Zigeuner sein* (1970). The curator's self-conscious first-person report about the installation is undoubtedly an incitement to reflexivity also for the readers of this volume. Another serviceable and widespread contrast strategy is to draw a parallel to the critical examination of antisemitic tropes or to the counterstrategies developed in relation to filmic antisemitism, as discussed in TIRZA SEENE and LEA WOHL VON HASELBERG's text; such parallels can produce an alienation effect to antigypsyist tropes, especially to those that seem unproblematic or just normal (see, for instance, Dell). The final example in this compressed overview comes from Spain: in his article, ISMAEL CORTÉS adopts the strategy of juxtaposition to organize his research findings and thereby to interrogate the popularity of *cine quinquí* or "delinquency cinema," a Spanish exploitation film genre which constructs a de-ideologized image of *gitanos* and reduces their agency to criminality. As a counterweight, referring to a constellation of archival documents, the scholar reconstructs the history of the struggles for democratization which *gitanos* initiated during the Spanish Transition.²¹ His perspective is similar to the contrapuntal perspective which Karnick and Richter devise in *Lustig wär' das Zigeunerleben*, the documentary film we took as a point of departure for this opening text.

The succinct conclusion that can be drawn at this point is that the most effective antidote to antigypsyism is reflexivity, both on an individual and a collective level. The latter, in turn, requires the joint effort of artists, researchers, and cultural and educational institutions who should aim at praxis, in the Brechtian sense, that urges spectators to

21 See also Ismael Cortés' article "Con el viento solano: The Figure of the Criminal 'Gitano' in the New Spanish Cinema" (195–202).

not just contemplate the world but to criticize it and actively work towards changing it. Certainly, the present overview of the main questions, problems, traps, and tried-out solutions has made it clear that the ideology of antigypsyism and its aesthetic correlative in film need to be examined with an understanding of their specificity. It is praiseworthy that the number of scholars who take the topic earnestly has grown in the past several years, yet it is just as visible that this field of study is heavily underresearched and in want of adequate attention. Undeniably, there is a gaping need for critical studies that bring into focus the way realist casting is entangled with antigypsyist discourse, for instance, to shine a light on cases like the German children's film *Nelly's Adventure* (2016, dir. Dominik Wessely), in which the professional Romanian Roma actor Marcel Costea is not only engaged to impersonate a 'gypsy' child-kidnapper, but also later, when the film was critiqued for its antigypsyism,²² to defend the production.²³ There is just as urgent a necessity for studies that critically examine the socio-economic and psychological impact of filmmaking intrusions in poverty-stricken neighborhoods. And certainly, there is a need for analytical studies which isolate approaches, methods, and design concepts that can be of service to cultural and educational institutions when dealing with the challenges posed by the ubiquity of antigypsyism in films and artistic works.

ORCID[®]

Radmila Mladenova  <https://orcid.org/0009-0008-4075-388X>

22 See Pavel Brunssen's article "When Good Intentions Go Bad: The Stereotypical Portrayal of Roma Characters in the German Children and Youth Film 'Nellys Abenteuer'" (111–124).

23 In a video statement, published on the SWR website and later removed, the Roma actor gave a short statement in defence of the film. The producer of *Nelly's Adventure* is the German company INDI Films; two of the co-producers are public television channels—Südwestrundfunk (SWR) and Saarländischer Rundfunk (SR). Over 930,000 euros from public funds were allocated for the film's production; the official funders include MFG Filmförderung Baden-Württemberg, Mitteldeutsche Medienförderung, Deutscher Filmförderfonds, Filmförderungsanstalt, Medienboard Berlin-Brandenburg, and BKM (for the script).

Image Credits

Figs. 1–4 *Sostar, Sostar, Why Are You Sostar?* (2014).

Fig. 5 *And-Ek Ghes...* (2016).

Films

- And-Ek Ghes...* Screenplay by Colorado Velcu, Merle Kröger, and Philip Scheffner. Dir. Philip Scheffner, and Colorado Velcu. Prod. Pong Film, 2016. Bundeszentrale für politische Bildung.
- And Hope to Die [La course du lièvre à travers les champs]*. Screenplay by Sébastien Japrisot. Dir. René Clément. Perf. Jean-Louis Trintignant, Aldo Ray, and Robert Ryan. Prod. Greenwich Film Productions, 1972.
- And the Violins Stopped Playing*. Screenplay by Alexander Ramati. Dir. Alexander Ramati. Perf. Horst Buchholz, Didi Ramati, and Piotr Polk. 1988. Orion Television Distribution, 2003. DVD.
- Bad Luck Banging or Loony Porn [Babardeală cu bucluc sau porno balamuc]*. Screenplay by Radu Jude. Dir. Radu Jude. Perf. Katia Pascariu, Claudia Ieremia, Nicodim Ungureanu. micro-FILM, 2021.
- Batrachian's Ballad [Balada de um batráquio]*. Screenplay by Leonor Teles. Dir. Leonor Teles. Prod. Uma Pedra no Sapato, 2016.
- Contemporary Past—Die Gegenwart der Vergangenheit*. Screenplay by Kamil Majchrzak. Dir. Kamil Majchrzak. Prod. Les Funambules Film Production, 2019. Film.
- Corre gitano*. Screenplay by Tony Gatlif, and Roberto López-Peláez. Dir. Nicolás Astiarraga, and Tony Gatlif. Perf. Carmen Cortés, Manuel de Paula, Mario Maya. Prod. Nicolás Astiarraga P. C., and Oronova Films, 1982.
- The Crazy Stranger [Gadjo dilo]*. Screenplay by Tony Gatlif, Jacques Maigre, and Kits Hilaire. Dir. Tony Gatlif. Lions Gate Films, 1997.
- The Csardas Princess [Die Czardasfürstin]*. Screenplay by Georg Jacoby, Bobby E. Lüthge, and Hans H. Zerlett. Dir. Georg Jacoby. Perf. Mártha Eggerth, Hans Söhnker, and Paul Kemp. Prod. UFA, 1934.
- The Deathless Woman*. Screenplay by Roz Mortimor. Dir. Roz Mortimor. Perf. Iveta Kokyová, Loren O'Dair, and Oliver Malik. Prod. Wonderdog Films, 2019.

- Dui Roma—Zwei Lebenskünstler*. Dir. Iovanka Gaspar. Perf. Hugo Höllenreiner, Adrian Coriolan Gaspar. 2013.
- Das Falsche Wort: Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinti) in Deutschland?* Screenplay by Melanie Spitta. Dir. Katrin Seybold. Prod. Katrin Seybold Film GmbH, 1987.
- The Fugitive [Dr. Kimble—Auf der Flucht]*. Created by Roy Huggins. Perf. David Janssen, William Conrad, and Barry Morse. Prod. QM Productions and United Artists Television, 1963–1967.
- Fünfzehn Minuten*. Screenplay by Sejad Ademaj. Dir. Sejad Ademaj. Perf. Samirah Breuer, Simone Laurentino dos Santos, Anna-Maria Zeilhofer. Prod. Filmakademie Baden-Württemberg (Ludwigsburg), 2022.
- Gipsy Magic [Циганска Магуја]*. Screenplay by Vladimir Blazhevski, and Stole Popov. Dir. Stole Popov. Perf. Miki Manojlovic, Antony Zaki, Katina Ivanova, Bajram Severdžan, Toni Mihajlovski, Goran Dodevski, Jordanco Cevrevski, Saban Bajramovic, and Bekir Adnan. Prod. Vardar Film/Triangle, 1997.
- The Green Green Grass Beneath [Unter Den Brettern Hellgrünes Gras]*. Screenplay by Karin Berger. Dir. Karin Berger. Prod. Navigator Film Produktion, 2005.
- Die große Flatter*. Screenplay by Marianne Lüdcke. Dir. Marianne Lüdcke. Perf. Richy Müller, Jochen Schroeder and Adriane Rimscha. Prod. Ziegler Film, and WDR, 1978/1979.
- The Gypsy [Le gitan]*. Screenplay by José Giovanni. Dir. José Giovanni. Perf. Alain Delon, Paul Meurisse, and Annie Girardot. Prod. Adel Productions, Lira Films, 1975. Film.
- The Gypsy and the Gentlemen*. Screenplay by Janet Green. Dir. Joseph Losey. Perf. Melina Mercouri, Keith Michell, and Flora Robson. Rank, 1957. Martim Pictures, 2013. DVD.
- Gypsy Woman*. Screenplay by Steven Knight. Dir. Sheree Folkson. Perf. Jack Davenport, Jack Warren, and Neve McIntosh. Prod. Sky Pictures, 2001. Universal, 2004. DVD.
- How I Became a Partisan: Cinematic Resistance against Oblivion. [Ako som sa stala partizánkou: Filmový odboj proti zabudnutiu]*. Screenplay by Jan Gogola. Dir. Vera Lacková. Prod. Media Voice, 2021.
- I Even Met Happy Gypsies [Skupljači perja]*. Screenplay by Aleksandar Petrović. Dir. Aleksandar Petrović. Perf. Bekim Fehmiu, Olivera Vučo, Bata Živojinović, Gordana Jovanović, and Mija Aleksić. Avala Film, 1967.

- Inherited Crafts* [*Занаяти по наследство*]. Dir. Osman Yuseinov. Duvarkolektiv, 2021.
- Injustice and Resistance* [*Unrecht und Widerstand—Romani Rose und die Bürgerrechtsbewegung*]. Dir. Peter Nestler. Prod. Strandfilm, 2022.
- A Judgement in Hungary*. Screenplay by Eszter Hajdú. Dir. Eszter Hajdú. Prod. Britdoc Foundation, 2013.
- Kenedi Goes Back Home* [*Kenedi Se Vraća Kući*]. Screenplay by Želimir Žilnik. Dir. Želimir Žilnik. Prod. Terra Film, 2003.
- Korkoro* [*Liberté*]. Screenplay by Tony Gatlif. Dir. Tony Gatlif. Perf. Marc Lavoine, Marie-Josée Croze, and James Thierrée. 2009. Lorber Films, 2011. DVD.
- Der lange Weg der Sinti und Roma*. Dir. Adrian Oeser. 2022.
- Letter of Forgiveness*. Screenplay by Alina Serban. Dir. Alina Serban. Perf. Alina Serban, Ionut Habet, and Oana Stefanescu. Prod. Untold Stories, 2020.
- Lola Montez, Tänzerin des Königs*. Screenplay by Willi Wolff, and Paul Merzbach. Dir. Willi Wolff. Perf. Ellen Richter, Arthur Bergen, and Hugo Döblin. Prod. Ellen Richter Film, 1922.
- Lustig wär' das Zigeunerleben*. Dir. Hannes Karnick, and Wolfgang Richter. Prod. docfilm/ZDF, 1981.
- Das Mädchen vom Hof/Die Totenschmecker*. Screenplay by Ernst Ritter von Theumer. Dir. Ernst Ritter von Theumer. Perf. William Berger, Herb Andress, and Peter Jacob. Prod. Alfa Film, CineTele-Team, 1979.
- Me, My Gypsy Family and Woody Allen* [*Io, la mia famiglia rom e Woody Allen*]. Screenplay by Laura Halilovic, Davide Tosco, Nicola Rondolino. Dir. Laura Halilovic. Prod. Zenit Arti Audiovisive, 2009.
- Merry Is the Gypsy Life/Lustig ist das Zigeuner Leben* [*Весел е циганският живот*]. Screenplay by Lyudmila Zhivkova. Dir. Ljudmila Zhivkova. Прод. Cvetna Kompania, 2017.
- Nelly's Adventure* [*Nellys Abenteuer*]. Screenplay by Uta Kolano, and Jens Becker. Dir. Dominik Wessely. Perf. Flora Li Thiemann, Kai Lentrodt, Julia Richter, Hagi Lăcătuș, Raisa Mihai, and Marcel Costea. Prod. INDI Film, 2016. farbfilm home entertainment, 2017. DVD.
- An Open Mind* [*Der offene Blick*]. Screenplay by Peter Nestler. Dir. Peter Nestler. Prod. Strandfilm, 2022.

- Pongo Calling*. Screenplay by Tomáš Kratochvíl. Dir. Tomáš Kratochvíl. Prod. Hitchhiker Cinema, Kuli Film, 2022.
- Queen of the Gypsies/The Gypsy Camp Vanishes into the Blue/The Gypsy Queen* [Табор уходит в небо]. Screenplay by Emil Loteanu. Dir. Emil Loteanu. Perf. Grigore Grigoriu, Svetlana Tomá, and Barasbi Mulayev. Prod. Mosfilm, 1975.
- A Romany Spy* [Das Mädchen ohne Vaterland]. Screenplay by Urban Gad. Dir. Urban Gad. Perf. Asta Nielsen, Paul Meffert, and Max Wogritsch. 1912.
- Roma Quixote* [Ром Кухом]. Screenplay by Petya Nakova. Dir. Nina Pehlivanova, and Petya Nakova. 2013. DVD.
- Sidonie*. Screenplay by Erich Hackl. Dir. Karin Brandauer. Perf. Arghavan Sadeghi-Seragi, Kitty Speiser, and Georg Marin. ORF/Bayerischer Rundfunk, 1990. Hoanzl, 2011. DVD.
- Sostar, Sostar, Why Are You Sostar?* Screenplay by André Raatzsch. Dir. André Raatzsch. Prod. Sostar Group, 2014. Web. 2 Feb 2023 <<http://raatzsch.com/>>.
- Suburra: Blood on Rome* [Suburra—La serie]. Screenplay by Ezio Abbate, etc. Dir. Andrea Molaioli, Andrea Molaioli, and Michele Placido. Perf. Alessandro Borghi, Giacomo Ferrara, and Filippo Nigro. Prod. Cattleya, Rai Fiction, Netflix. Netflix, 2017–2020. TV Series.
- Taikon*. Screenplay by Lawen Mohtadi, and Gellert Tamas. Dir. Gellert Tamas, and Lawen Mohtadi. 2015. TriArtFilm, 2016. DVD.
- Los Tarantos*. Screenplay by Alfredo Mañas, Francisco Rovira Beleta. Dir. Francisco Rovira Beleta. Perf. Carmen Amaya, Sara Lezana, Daniel Martín. Prod. Films Rovira Beleta, 1963.
- Tom Medina*. Screenplay by Tony Gatlif. Dir. Tony Gatlif. Perf. David Murgia, Slimane Dazi, and Karoline Rose. Prod. Princes Films, 2021.
- Train of Life* [Train de vie]. Screenplay by Radu Mihăileanu. Dir. Radu Mihăileanu. Perf. Lionel Abelanski, Rufus, and Agathe de la Fontaine. 1998. Sunfilm, 2003. DVD.
- Trapped by Law*. Screenplay by Sami Mustafa. Dir. Sami Mustafa. Prod. Hupe Film, 2015.
- Valentina*. Screenplay by Maximilian Feldmann, and Luise Schröder. Dir. Maximilian Feldmann. Prod. Filmakademie Baden-Württemberg, 2016.
- Willkommen zuhause!* Screenplay by Eliza Petkova. Dir. Eliza Petkova. Prod. Chun+Derksen, 2011.

- Yo no soy trapacero*. Screenplay by Adena Ser. Dir. Sebastián Ántico. Prod. La Fundación Secretariado Gitano.
- Der Zigeunerbaron*. Screenplay by Heinz Oskar Wuttig. Dir. Kurt Wilhelm. Perf. Carlos Thompson, Heidi Brühl, and Danièle Gaubert. Prod. Berolina, C. E. C. Films, 1962. DVD.
- Zigeuner sein [Att vara zigenare]*. Dir. Peter Nestler, and Zsóka Nestler. Prod. Sveriges Television, 1970. DVD.

Bibliography

- Basu, Priyanka. “Anthropological Histories and Techniques in Philip Scheffner’s Films.” *Constructing Race on the Borders of Europe. Ethnography, Anthropology, and Visual Culture, 1850–1930*. Ed. Marsha Morton, and Barbara Larson. London: Bloomsbury, 2021. 243–257. Print.
- Bauer, Matthias. “Peter Nestler’s Depiction of the Everyday Life of Sinti and Roma.” *Antigypsyism and Film/ Antiziganismus und Film*. Ed. Radmila Mladenova, Tobias von Borcke, Pavel Brunssen, Markus End, and Anja Reuss. Heidelberg: heiUP, 2020. 203–208. Print.
- Bell, Peter, and Dirk Suckow. “Lebenslinien—Das Handlesemotiv und die Repräsentation von ‘Zigeunern’ in der Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit.” *“Zigeuner” und Nation: Repräsentation—Inklusion—Exklusion*. Ed. Herbert Uerlings, and Iulia-Karin Patrut. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008. 493–549.
- Bogdal, Klaus-Michael. *Europa erfindet die Zigeuner: Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin: Suhrkamp, 2011. Print.
- . *Europe and the Roma. A History of Fascination and Fear*. London: Penguin Books, 2023. Print.
- Breazu, Petre. “Ridicule, Humour and Anti-Roma Racism in Romanian Television News: A Multimodal Critical Discourse.” *Analysis, International Journal of Roma Studies* 4.1, (2022): 38–65. Print.
- Brittnacher, Hans Richard. “The Gypsygrotesken des Emir Kusturica: Balkan, Pop und Mafia.” *Antigypsyism and Film/ Antiziganismus und Film*. Ed. Radmila Mladenova, Tobias von Borcke, Pavel Brunssen, Markus End, and Anja Reuss. Heidelberg: heiUP, 2020. 67–77. Print.

- . *Leben auf der Grenze: Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*. Göttingen: Wallstein, 2012. Print.
- Brown, Marilyn Ruth. *Gypsies and Other Bohemians. The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985. Print.
- Brunssen, Pavel. “When Good Intentions Go Bad: The Stereotypical Portrayal of Roma Characters in the German Children and Youth Film *Nellys Abenteuer*.” *Antigypsyism and Film/ Antiziganismus und Film*. Ed. Radmila Mladenova, Tobias von Borcke, Pavel Brunssen, Markus End, and Anja Reuss. Heidelberg: heiUP, 2020. 111–124. Print.
- Charnon-Deutsch, Lou. *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*. U Park: Pennsylvania State UP, 2004. Print.
- Citizens for Europe. “Vielfalt im Film. Vorstellung der ausgewählten Ergebnisse der Umfrage unter Filmschaffenden zu Vielfalt und Diskriminierung vor und hinter der Kamera.” *Vielfaltimfilm* 24 Mar 2021. Web. 21 Feb 2023 <vielfaltimfilm.de>.
- Colmeiro, Jose F. “Rehispanicizing Carmen: Cultural Reappropriation in Spanish Cinema.” *Carmen: From Silent Film to MTV*. Ed. Chris Perriam, and Ann Davies. Amsterdam: Editions Rodopi, 2005. 91–106. Print.
- Cortés, Ismael. “*Con el viento solano*: The Figure of the Criminal ‘Gitano’ in the New Spanish Cinema.” Ed. Radmila Mladenova, Tobias von Borcke, Pavel Brunssen, Markus End, and Anja Reuss. *Antigypsyism and Film/ Antiziganismus und Film*, Heidelberg: heiUP, 2020. 195–202. Print.
- Dacović, Nevena. “Love, Magic and Life: Gypsies in Yugoslav Cinema.” *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Types and Stereotypes*. Ed. Marcel Cornis-Pope, and John Neubauer. Amsterdam: John Benjamins Publishing House, 2004. 391–401. Print.
- Daston, Lorraine, and Peter Galison. “The Image of Objectivity.” *Representations* 40, Special Issue: Seeing Science (Autumn, 1992), S. 81–128. Print.
- Dell, Matthias. “Ludwigshafen, wie hältst du das hier nur aus?” *Zeit Online* 22 Jan 2023. Web. 2 Feb 2023.
- Dobрева, Nikolina. “Constructing the ‘Celluloid Gypsy’: Tony Gatlif and Emir Kusturica’s ‘Gypsy Films’ in the Context of the New Europe.” *Romani Studies* 17.2 (2007): 141–154. Print.

- Donaldson, Kayleigh. "Benedict Cumberbatch to Play Romani Boxer in What Is Definitely Not a Bad Idea." *Pajiba* 8 Sep 2017. Web. 28 Jan 2023 <<https://www.pajiba.com>>.
- "Dreharbeiten für vierte Staffel der Netflix-Serie "Suburra" sorgen für Wirbel." *Der Standard* 8 Jan 2023. Web. 19 Feb 2023 <<https://www.derstandard.at>>.
- Gress, Daniela. "Visualisierte Emanzipation: Strategien medialer (Selbst-)Darstellung von Sinti und Roma in dokumentarischen Filmen." *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus*. Ed. Frank Reuter, Daniela Gress, and Radmila Mladenova. Heidelberg: heiUP, 2021. 339–384. Print.
- Grigore, Cristiana. "I Am Not a 'Gypsy'." *Hyperallergic* 31 Oct 2022. Web. 8 Feb. 2023 <<https://hyperallergic.com/775239/i-am-not-a-gypsy/>>.
- Grosz, Elizabeth. "Criticism, Feminism and the Institution. An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak." *Thesis Eleven* 10.11 (1985): 175–89. Print.
- Gustafsson, Tommy. "Travellers as a Threat in Swedish Film in the 1920s." *Swedish Film: An Introduction and Reader*. Ed. Mariah Larsson, and Anders Marklund. Lund: Nordic Academic Press, 2010. 92–104. Print.
- Hadziavdic, Habiba, and Hilde Hoffmann. "Moving Images of Exclusion: Persisting Tropes in the Filmic Representation of European Roma." *Identities* 24.6 (2017): 701–719. Print.
- von Hagen, Kirsten. "Das Bild vom 'Zigeuner': Alterität im Film—Inszenierungs- und Subversierungsstrategien." *Antigypsyism and Film/ Antiziganismus und Film*. Ed. Radmila Mladenova, Tobias von Borcke, Pavel Brunssen, Markus End, and Anja Reuss. Heidelberg: HeiUP, 2020. 181–192. Print.
- Hope, William. "The Roma in Italian Documentary Films." *Antigypsyism and Film/ Antiziganismus und Film*. Ed. Radmila Mladenova, Tobias von Borcke, Pavel Brunssen, Markus End, and Anja Reuss. Heidelberg: heiUP, 2020. 209–222. Print.
- Imre, Anikó. "Screen Gypsies." *Framework: The Journal of Cinema and Media* 44.2 (Fall 2003): 13–33. Print.
- Iordanova, Dina. "A Hushed Crisis: The Visual Narratives of (Eastern) Europe's Antiziganism." *Cinema of Crisis*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2020. Print.

- Lemon, Alaina. *Between Two Fires. Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Postsocialism*. London: Duke UP, 2000. Print.
- McGarry, Aidan. *Romaphobia: The Last Acceptable Form of Racism*. London: Zed Books, 2017. Print.
- Meier, Verena. "Künstlerische Alternativen zum antiziganistischen Blick." *H-Soz-Kult* 20 Dec 2021. Web. 01 Feb 2023 <<https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-127792>>.
- Mladenova, Radmila. *The 'White' Mask and the 'Gypsy' Mask in Film*. Heidelberg: heiUP, 2022. Print.
- . "The Figure of the Imaginary Gypsy in Film: *I Even Met Happy Gypsies* (1967)." *Romani Studies* 26(1) (2016): 1–30. Print.
- Mladenova, Radmila, Tobias von Borcke, Pavel Brunssen, Markus End, and Anja Reuss (Eds.). *Antigypsyism and Film/Antiziganismus und Film*. Heidelberg: heiUP, 2020. Print.
- Mortimer, Roz. *Ghosts, Imagination and Theatre: Re-enacting the Futural Past Through Documentary Film*. PhD Thesis University of Westminster: Westminster School of Arts, 2020. Web. 28 Jan 2023 <<https://westminsterresearch.westminster.ac.uk>>. PDF.
- Nestler, Peter. "Ohne moralische Haltung ist das Filmemachen wertlos." *Antigypsyism and Film/Antiziganismus und Film*. Ed. Radmila Mladenova, Tobias von Borcke, Pavel Brunssen, Markus End, and Anja Reuss. Heidelberg: heiUP, 2020. 127–132. Print.
- Newland, Christina. "Outrageous Portrayals of Gypsy Culture Are Cinema's Last Acceptable Bigotry." *The Guardian* 15 Sep 2017. Web. 28 Jan 2022 <<https://www.theguardian.com>>.
- Peiró, Eva Woods. *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2012. Print.
- Pinker, Steven. "Why Academics Stink at Writing." *The Chronicle of Higher Education, The Chronicle Review* 26 Sep 2014. Web. 18 Feb 2023 <<https://stevenpinker.com>>. PDF.
- Raatzsch, André. "Eine Ethik des Sehens und Zeigens: Wie demokratisch ist unsere Medienpolitik?" *Antigypsyism and Film/Antiziganismus und Film*. Ed. Radmila Mladenova, Tobias von Borcke, Pavel Brunssen, Markus End, and Anja Reuss. Heidelberg: heiUP, 2020. 133–140. Print.

- Reuter, Frank, Daniela Gress, and Radmila Mladenova (Eds.) *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus*, Heidelberg: heiUP, 2021. Print.
- Reuter, Frank. *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des 'Zigeuners'*. Goettingen: Wallstein, 2014. Print.
- Rothman, Joshua. "Why Is Academic Writing So Academic?" *The New Yorker* 20 Feb 2014. Web. 1 Dec 2022 <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/why-is-academic-writing-so-academic>>.
- Rucker-Chang, Sunnie. "Roma Filmic Representation as Postcolonial 'Object'." *Interventions* 20.6 (2018): 853–867.
- Sabino Salazar, Mariana. "The Romani Archives and Documentation Center: A Migratory Archive?" *Critical Romani Studies* 3.2 (2021): 104–111.
- Selling, Jan. *Romani Liberation: A Northern Perspective on Emancipatory Struggles and Progress*. Budapest: CEU Press, 2022. Print.
- Solms, Wilhelm. *Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Bonding in Difference." *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Ed. Alfred Arteaga. Durham: NC, 1994. 273–286.
- Stahl, Antje. "'Zwei Zigeunerinnen mit Katze' heisst dieses Gemälde. Und ja, es ist rassistisch—aber es ist halt auch ein wichtiges Kunstwerk. Was soll ein Museum da tun?" *Neue Zürcher Zeitung* 4 Dec 2019. Web. 9 Feb 2023 <<https://www.nzz.ch/feuilleton/rassismus-im-museum-ld.1522720>>.
- Stam, Robert. *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*. Oxford: Wiley Blackwell, 2015. Print.
- Surdu, Mihai. *Those Who Count: Expert Practices of Roma Classification*. Budapest: CEU Press, 2016. Print.

SECTION I

**Artistic Alternatives
to Antigypsyism**

Daniela Gress

Erzählperspektiven und Ermächtigungsstrategien in den Dokumentarfilmen von Melanie Spitta und Katrin Seybold

— ※ —

Abstract The four documentaries by Sintiza and civil rights activist Melanie Spitta and film director and producer Katrin Seybold address the history of Nazi persecution and the ongoing experiences of exclusion of Sinti and Roma in the Federal Republic of Germany. As instances of self-representation, the films *Schimpft uns nicht Zigeuner!* (1980), *Wir sind Sintikinder und keine Zigeuner* (1981), *Es ging Tag und Nacht, liebes Kind/Zigeuner (Sinti) in Auschwitz* (1981/82) and *Das falsche Wort. Reparations for Gypsies (Sinti) in Germany?* (1987) are among the first artistic alternatives against antigypsyism in Germany. The article sheds light on the biographical backgrounds of the filmmakers as well as the conditions under which the documentaries were made. The subsequent film analysis examines in particular the question of how narratives of the minority are staged and highlights the fact that stereotypes are primarily broken through self-conscious appropriation and reinterpretation.

Zusammenfassung Die vier Dokumentarfilme der Sintiza und Bürgerrechtsaktivistin Melanie Spitta und der Filmregisseurin und -produzentin Katrin Seybold thematisieren die NS-Verfolgungsgeschichte sowie anhaltende Ausgrenzungserfahrungen von Sinti und Roma in der Bundesrepublik Deutschland. Als filmische Beispiele für Selbstrepräsentation zählen *Schimpft uns nicht Zigeuner!* (1980), *Wir sind Sintikinder und keine Zigeuner* (1981), *Es ging Tag und Nacht, liebes Kind/Zigeuner (Sinti) in Auschwitz* (1981/82) und *Das falsche Wort. Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinti) in Deutschland?* (1987) zu den ersten künstlerischen Alternativen gegen Antiziganismus in Deutschland. Der Beitrag beleuchtet die biografischen Hintergründe der Filmemacherinnen sowie die Entstehungsbedingungen der Dokumentationen. Die anschließende Filmanalyse geht insbesondere der Frage nach, wie Narrative der Minderheit in Szene gesetzt werden und stellt heraus, dass Stereotype vornehmlich durch eine selbstbewusste Aneignung und Umdeutung gebrochen werden.

Der Blick, mit dem sich das Publikum von „Zigeuner“-Filmen identifiziert, unterliegt mehrheitsgesellschaftlichen Seh- und Erzählkonventionen. Charakteristisch für diese Kategorie von Filmen¹ ist eine „Asymmetrie der Repräsentationsmacht“², da Angehörige der Minderheit seit Aufkommen des Mediums Film bis zum heutigen Tag kaum Einfluss auf Produktions- und Entstehungszusammenhänge haben. Als eine der wenigen Ausnahmen im deutschen Kontext gilt die Sintiza und Bürgerrechtsaktivistin Melanie Spitta, die seit Anfang der 1980er-Jahre insgesamt vier Dokumentarfilme mit der Filmregisseurin Katrin Seybold drehte. Die gemeinsamen Werke dieser Frauen können in zweierlei Hinsicht als künstlerische Alternativen zum antiziganistischen Blick gedeutet werden: Einerseits, weil sie zu den ersten Filmen überhaupt zählen, die sich mit der Lebenswirklichkeit der Sinti und Roma in der Bundesrepublik und dem nationalsozialistischen Völkermord an der Minderheit auseinandersetzen. Andererseits – und das ist der noch wichtigere Aspekt – übernahm dabei erstmals eine Sintiza die vollständige Kontrolle über filmische Narrationen und Inszenierungen. Der vorliegende Beitrag beleuchtet zunächst die biografischen Hintergründe der Filmemacherinnen und die Entstehungskontexte ihrer Produktionen, bevor die Filme im Einzelnen einer kritischen Analyse unterzogen werden. Dabei stehen folgende Fragen im Fokus der Untersuchung: Wie positionieren sich die Filmemacherinnen ihren Subjekten gegenüber? Wen sprechen sie an? Wer nimmt die Erzählposition im Film ein? Welche neuen Narrative werden etabliert? Durch welche Elemente und Erzählweisen wird der antiziganistische Blick gebrochen? Wie wird Subjektivität als Element der filmischen Inszenierung eingesetzt? Welche Rolle hat Melanie Spitta als aus der Minderheit stammende Filmautorin inne? Wo läuft auch der alternative Blick Gefahr, antiziganistische Stereotype zu wiederholen und zu perpetuieren?

Melanie Spitta (1946–2005)

Melanie Spitta wurde 1946 im belgischen Hasselt geboren und war die Tochter der Auschwitz-Überlebenden Rosa Keck. Die Familie ihrer Mutter war Ende der 1930er-Jahre von Düren nach Belgien emigriert, um der Verfolgung durch die Nationalsozialisten zu entgehen. Auslöser

1 Zum „Zigeuner“-Film siehe Mladenova: The ‘White’ Mask.

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

ihrer Flucht waren die ersten „rassenbiologischen“ Untersuchungen und Erfassungen durch Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der „Rassenhygienischen Forschungsstelle“ (RHF) gewesen. Im November 1943 war Rosa Keck mit 20 weiteren Familienangehörigen festgenommen, zwei Monate im Sammellager Mecheln (Malines) interniert und schließlich nach Auschwitz-Birkenau deportiert worden.³ Dort starb der Großteil ihrer Verwandten, darunter ihre beiden Söhne, der zwölfjährige Rudi und ein Neugeborenes. Nach einer Verlegung in das KZ Ravensbrück wurde sie schließlich in Bergen-Belsen befreit. Lediglich sechs von insgesamt 30 verschleppten Angehörigen überlebten die NS-Verfolgung. 1946 sagte Rosa Keck in einem belgischen Kriegsverbrecherprozess aus.⁴

In den 1950er-Jahren wuchs Melanie Spitta in einer städtischen Sozialwohnung am Stadtrand Dürens auf. Im Alter von nur zwölf Jahren verlor sie ihre Mutter, die seit ihrer Konzentrationslagerhaft an einer Tuberkuloseerkrankung gelitten hatte.⁵ Melanie Spitta fasste später zusammen: „Auschwitz hatte ein Wrack aus ihr gemacht. [...] Die Erzählungen meiner Mutter vom Leben und Leiden im Lager gehören zu meinen Kindheitserlebnissen. Sie sind ein Teil meiner eigenen Geschichte und ein Teil meines eigenen Bewusstseins geworden.“⁶ Bereits früh habe Rosa Keck ihre Tochter gebeten, die Leidensgeschichte ihrer Familie nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Insbesondere die „Rassen“-Forscherinnen und „Rassen“-Forscher nahmen in diesen Erzählungen eine zentrale Rolle ein. Wie viele andere deutsche Sinti sahen auch die Überlebenden der Familie Keck in ihnen „Vorbote[n] der Katastrophe“, da die Erfassungsarbeit der RHF grundlegend gewesen war für die späteren Deportationen.⁷ Melanie Spittas Tochter Carmen Spitta berichtet in einem Interview, dass die Taten Robert Ritters und Eva Justins auch noch Jahrzehnte später stets omnipräsent in ihrer Familie gewesen seien.⁸

Trotzdem habe Rosa Keck „ohne Haß gegen die Deutschen“ weitergelebt und versucht, ihrer Tochter „eine fröhliche Jugend zu gestalten.“

3 Zur Verfolgung von Sinti und Roma in Belgien siehe Heddebaud: Belgien.

4 Vgl. Seybold: Wir brauchen, S. 199f.; Heddebaud: Die Waggons; Spitta: Melanie Spitta, S. 15f.

5 Vgl. Spitta: Melanie Spitta, S. 15f.

6 Pressemappe „Es ging Tag und Nacht, liebes Kind“, Stasiunterlagenarchiv (BStU), MfS, HA IX/11, AK 665/86, 154.

7 Seybold: Wir brauchen, S. 199. Zur Rolle der RHF siehe Fings: Die „gutachterlichen Äußerungen“.

8 Siehe Romani Phen: Interview.

Doch Melanie Spitta erfuhr nach eigener Aussage bereits früh, „was es heisst und bedeutet, eine Sinteza [...] zu sein. In der Schule war ich den Hänseleien und der Diskriminierung meiner Mitschüler und Lehrer ausgesetzt. Mich dagegen [zu] wehren bedeutete nur eine Verschlimmerung meiner Lage.“⁹ Darüber hinaus war Melanie Spitta nicht nur psychisch durch intergenerationelle Weitergabe des Traumas ihrer Mutter von der NS-Verfolgung betroffen, sondern auch physisch. Da sie sich bereits im Mutterleib mit der Tuberkuloseerkrankung Rosa Kecks angesteckt hatte, war sie von Geburt an schwer krank. Ihre Tochter Carmen Spitta beschreibt, dass ihr Leben immer „am seidenen Faden“ hing. In den 1950er- und 1960er-Jahren habe sie viel Zeit in Krankenhäusern und Sanatorien verbringen müssen und sei dort auch ehemaligem NS- und KZ-Personal begegnet.¹⁰

Auch bekam Melanie Spitta mit, welche Schwierigkeiten ihre Verwandten und Bekannten hatten, für ihre Verfolgung von westdeutschen Behörden eine Entschädigung zu erhalten. Ihr Onkel Walter Keck, der Frau und Kinder in Auschwitz verloren hatte, prozessierte jahrelang gegen die ablehnenden Bescheide der westdeutschen Entschädigungsbürokratie – um letztlich 6.000 DM Soforthilfe zu erhalten. Sein Fall landete zweimal vor dem Bundesgerichtshof (BGH). Im Mai 1962 entschieden die obersten Richter schließlich, dass die von der RHF an der Familie Keck durchgeführten Befragungen und Registrierungen als nationalsozialistische „Gewaltmaßnahmen aus Gründen der Rasse“ im Sinne des Bundesentschädigungsgesetzes anzuerkennen seien. Dies war noch vor der 1963 erfolgten Revision des BGH-Grundsatzurteils von 1956, das Verfolgungsmaßnahmen vor dem Frühjahr 1943 für nicht entschädigungswürdig befunden hatte.¹¹ Im Kontrast zu diesen langen und mitunter vergeblichen Kämpfen um Wiedergutmachung stand die Haltung von Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft im Rheinland, die, wie Melanie Spitta in einem Interview preisgab, ihr und ihrer Familie in den 1950er-Jahren beim Hausierhandel mit Kurz- und Spitzenwaren immer wieder mit Unverständnis und Abneigung begegneten, da sie davon überzeugt gewesen seien, dass Sinti und Roma von den deutschen Steuerzahlerinnen und -zahlern doch „richtig gut entschädigt

9 Pressemappe „Es ging Tag und Nacht, liebes Kind“, BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 154.

10 Spitta: Statement.

11 BGH, 23.5.1962, S. 396. Zum BGH-Grundsatzurteil von 1956 siehe: Der Bundesgerichtshof/Zentralrat (Hg.): Doppeltes Unrecht.

worden“ seien.¹² Verfolgungserinnerungen ihrer Familienangehörigen, Nichtanerkennung dieses Schicksals durch die deutsche Gesellschaft und Behörden, schwere Krankheit sowie antiziganistische Diskriminierung prägten somit die frühe Kindheit und Jugend der späteren Filmemacherin.

Ende der 1960er-Jahre lebte Melanie Spitta mit ihrem Ehemann Arnold Spitta in Frankfurt am Main. Dieser stammte aus behüteten bürgerlichen Verhältnissen und war in Argentinien aufgewachsen, bevor er zum Studium nach Deutschland zog. Dort engagierte er sich in der Studierendenbewegung, die in Frankfurt eines ihrer Zentren hatte; seine Frau begleitete ihn dabei öfter.¹³ 1979 kehrte Arnold Spitta mit seiner Tochter nach Südamerika zurück, um an der Nationaluniversität Córdoba als DAAD-Lektor für Deutsch und Literatur zu arbeiten. Melanie Spitta lebte dort nur zeitweise, einerseits weil damals eine Militärdiktatur in Argentinien herrschte, andererseits empfand sie es laut ihrer Tochter als „perfide und grauenhaft“, dass dort viele ehemalige Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten Unterschlupf gefunden hatten, insbesondere auch an der deutschen Schule, die Carmen Spitta besuchte. Noch dazu hatten Mutter und Tochter erfahren, dass Arnold Spitta in seiner Jugend in Buenos Aires dieselbe Schule besucht habe wie der Adoptivsohn Josef Mengeles.¹⁴

Die Familiengeschichte seiner Frau inspirierte Arnold Spitta zu einem Habilitationsvorhaben über die NS-Verfolgung der Sinti und Roma sowie das staatliche Verhältnis der Bundesrepublik zu den Völkermordüberlebenden unter besonderer Berücksichtigung der Wiedergutmachungsthematik: Themen, welche die deutsche Wissenschaft bis dahin fast völlig unberücksichtigt gelassen hatte.¹⁵ Im Juni 1979 veranstaltete er in einer Frankfurter Galerie eine Foto- und Dokumentenausstellung zum Thema „Zigeuner gestern und heute – nach der Verfolgung Diskriminierung“. Zur Vorbereitung der Forschungsskizze besuchte er zu Beginn der 1980er-Jahre mehrere Archive in der BRD

12 Holl: *Wie wir trauern*, S. 12.

13 Vgl. Spitta: *Melanie Spitta*, S. 15.

14 Romani Phen: Interview.

15 Vgl. Dr. Kießling an Staatsarchiv Potsdam, 21.10.1980, BSTU, MfS HA IX/11, AV 2175, Bd. 14, 365. Zu Beginn der Forschungsarbeit Spittas lagen lediglich zwei Publikationen deutscher Wissenschaftler zur NS-Verfolgung von Sinti und Roma vor, die den Völkermord auf kriminalpräventive Beweggründe zurückführten und somit verharmlosten bzw. negierten. Siehe Döring: *Die Zigeuner*; Arnold: *Ein Menschenalter*. Das Habilitationsvorhaben wurde offenbar nicht realisiert.

und der DDR. Dabei interessierten ihn nach eigenen Angaben auch „kulturkritische“ Aspekte, etwa die Frage, „ob manche Elemente in der kulturellen Tradition der Zigeuner nicht Vorbild für unsere Kultur, in der eben diese Elemente verschüttet bzw. aberzogen wurden, sein könnten.“¹⁶ Damit changierte die wissenschaftliche Methodik Arnold Spittas zwischen zwei Perspektiven: einerseits einer rassismuskritischen in Bezug auf NS-Verfolgung und Wiedergutmachungspraxis, andererseits einer kulturalistischen hinsichtlich der Betrachtung der Minderheit.¹⁷ Beeinflusst hat ihn dabei fraglos das Selbstverständnis seiner Frau, das sich ebenfalls zwischen unterschiedlichen Polen bewegte.

Melanie Spittas Einstellung gegenüber der Mehrheitsgesellschaft war unmittelbar geprägt von den kollektiven Erfahrungen der Sinti und Roma mit Antiziganismus, Ausgrenzung und Verfolgung. Infolgedessen sah sie die Minderheit nicht als Teil der Gesamtgesellschaft, sondern als ihr Gegenstück im Sinne einer dichotomen Unterscheidung zwischen „uns Sinti“ und „euch Deutschen“. Als abgrenzende Motive führte sie immer wieder traditionelle Elemente aus der Sozial- und Kulturgeschichte von Sinti und Roma an, darunter die reisende Lebensweise, die sie als elementaren Bestandteil der Sinti-Identität verstand. Dieses Selbstverständnis stand im Kontrast zu den Eigendefinitionen einiger Gründungsmitglieder des späteren *Zentralrats Deutscher Sinti und Roma*, der stets national-bürgerliche Traditionen innerhalb der Sinti-Kultur und die sechshundertjährige Verankerung der Minderheitengeschichte im deutschen Sprachraum hervorhob.¹⁸

Arnold Spitta bezeichnet seine Ehefrau als „eine Partisanin, die aus der Perspektive der verfolgten bzw. benachteiligten Minderheit der Mehrheitsgesellschaft den Spiegel vorhielt.“ Dabei sei sie oft „unbequem, konfrontierend“ aufgetreten und habe sowohl gegen patriarchale Strukturen in der eigenen Gruppe als auch „für das Recht der Minderheit auf Unangepasstheit an die Mehrheitsgesellschaft“ gekämpft.¹⁹ Ihr Konzept weiblicher Emanzipation grenzte sie explizit

16 Arnold Spitta an Helmut Baitsch, 5.9.1985, Sammlung der Forschungsstelle Antiziganismus (FSA), Korrespondenzen, Nachlass Wolfram Schäfer, Forschungsprojekt, Teil I.

17 So sah Arnold Spitta die „Geschichte der Zigeuner und ihrer Kultur als Kontrast zur Mehrheitszivilisation“ (ebd.) und verwies für weitere Anregungen zu diesen Gedankengängen auf die Publikation der Gießener Tsiganologen Münzel/Streck (Hg.): *Kumpania*.

18 Vgl. Gress: *Visualisierte Emanzipation*, S. 373–376.

19 Spitta: *Melanie Spitta*, S. 16.

von mehrheitsgesellschaftlichen Strategien ab und suchte nach einem eigenen Weg der Sinti-Frauen, die sich sowohl gegen die Männer in ihren eigenen Reihen, etwa in Bezug auf die Tabuisierung der weiblichen Zwangssterilisation während des Nationalsozialismus, als auch gegen wohlmeinende bis paternalistische Ratschläge insbesondere auch von Frauen aus der Mehrheitsgesellschaft zu behaupten hätten.²⁰

Schon früh setzte sie sich für die Stärkung der Bürgerrechte von Sinti und Roma ein. 1971 nahm sie als einzige deutsche Delegierte am Ersten Welt-Roma-Kongress bei London teil, der heute als Geburtsstunde der internationalen Emanzipationsbewegung der Sinti und Roma gilt.²¹ Auch im nationalen Rahmen kämpfte sie zunächst Seite an Seite mit Aktivistinnen und Akteuren der Bürgerrechtsbewegung deutscher Sinti und Roma. So beteiligte sie sich etwa an der Gründung des ersten *Landesverbandes Deutscher Sinti und Roma* in Hessen Anfang Mai 1980. Gemeinsam mit Romani Rose, dem späteren Vorsitzenden des *Zentralrats Deutscher Sinti und Roma*, Oberkirchenrat Dr. Erhard Meuler von der Evangelischen Kirche Hessen-Nassau und Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der dort angesiedelten Arbeitsstelle für Erwachsenenbildung in Darmstadt führte sie Gespräche mit dem hessischen Sozialministerium, das sich als erste Regierungsinstitution der Bundesrepublik bereit zeigte, „Sozialarbeit durch die Sinti selbst“ mit einer eigenen Arbeitsstelle zu unterstützen.²² Darüber hinaus gab sie dem *Verband Deutscher Sinti*, dem Vorläufer des *Zentralrats*, den entscheidenden Hinweis über die missbräuchliche Lagerung von Akten der ehemaligen RHF, was zur Besetzung des Tübinger Universitätsarchivs im September 1981 führte.²³

Allerdings distanzierte sie sich zugleich von den Protestaktionen der Bürgerrechtsbewegung sowie den Unterstützerinnen und Unterstützern von der *Gesellschaft für bedrohte Völker*.²⁴ Sie sprach sich insbesondere gegen den Hungerstreik 1980 im ehemaligen Konzentrationslager Dachau aus, der als wichtiges Gründungsereignis der

20 Vgl. Spitta: Was unterscheidet, S. 342; Küsters: „Ich entscheide frei“, S. 53, 57 f.

21 Zum Ersten Welt-Roma-Kongress siehe Gress: Von der Selbstdefinition.

22 Presseerklärung des Verbandes Deutscher Sinti, 6.5.1980, Archiv der KZ-Gedenkstätte Dachau, Sinti I.

23 Vgl. Seybold: Wir brauchen, S. 215. Zur Suche nach den NS-„Rasse“-Akten und der Besetzungsaktion siehe Rose: Bürgerrechte, S. 114–130; Henke: Quellenschicksale; Fings / Sparing: Vertuscht.

24 Vgl. Spitta: Melanie Spitta, S. 16; Zur Bürgerrechtskampagne dieser Akteure siehe Gress: Geburtshelfer.

Bürgerrechtsbewegung deutscher Sinti und Roma gilt und entscheidend war für den staatlichen Anerkennungsprozess gegenüber den politischen Forderungen der Minderheit.²⁵ Da sie nicht davon überzeugt war, dass sich die Lage der deutschen Sinti und Roma durch politischen Druck ändern lasse, entschied sie sich für den Weg des künstlerischen Aktivismus. Dieser führte aufgrund unterschiedlicher Emanzipationsstrategien und Identitätskonzepte zum endgültigen Bruch mit dem *Zentralrat Deutscher Sinti und Roma* und begründete zugleich die Freundschaft mit der Filmemacherin Katrin Seybold.²⁶

Katrin Seybold (1943–2012)

Katrin Seybold, als Tochter einer Lehrerin und eines Bauingenieurs im deutsch besetzten Bydgoszcz (heute Polen) geboren und in Stuttgart aufgewachsen, war eine sehr politische Dokumentarfilmerin, die meist unbequeme und gesellschaftskritische Filme drehte, deren Finanzierung schwierig war. Wie viele ihrer Zeitgenossinnen und Zeitgenossen aus der Mehrheitsgesellschaft befand auch sie sich in einem Generationenkonflikt. Da ihr Vater nach eigener Aussage „ein Opportunist, ein Mitläufer war, der in Polen als technischer Mitarbeiter dem Naziregime keinen Widerstand geleistet hat“, definierte sie sich selbst als „ein Kind von ‚Eroberern‘, von einer Generation, die sich ‚sowas‘ ausgedacht hat“ und die Vorurteile der NS-Generation mitbekommen habe.²⁷ Nicht zuletzt wegen dieses persönlichen Hintergrundes waren der Nationalsozialismus, die Auseinandersetzung mit dessen Täterinnen und Tätern, aber auch die Einbeziehung der Opfer zentrale Themen in vielen ihrer Werke. Ende der 1960er-Jahre engagierte sie sich in der linksalternativen Szene, beteiligte sich aktiv an den studentischen Protesten, lebte zeitweise in der Kommune I, II sowie einer Frauenkommune und drehte auch ihre ersten Filmprojekte im Umfeld der 68er-Bewegung. In den 1970er-Jahren arbeitete sie als Redakteurin für den Bayerischen Rundfunk, die Stiftung Deutsche Kinemathek und als Lehrbeauftragte für Filmtheorie an der Gesamthochschule Kassel sowie der TU Berlin.

25 Vgl. Spitta: Ich wende, S. 32; Küsters: „Ich entscheide frei“, S. 52f. Zum Hungerstreik siehe Gress: Protest.

26 Vgl. Interview mit Melanie Spitta, 26.3.1980; Gress: Visualisierte Emanzipation, S. 372–376.

27 Gespräch mit Katrin Seybold, in: Der Bund, o.D., abgedruckt in: Pressemappe „Es ging Tag und Nacht, liebes Kind“, BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 160.

Wegen ihres politischen Engagements in der Kommunistischen Partei Deutschlands/Marxisten-Leninisten (KPD/ML) und Bekanntschaften zu Rote-Armee-Fraktion-Mitgliedern (RAF) erhielt sie jedoch keine Festanstellung und zog nach München, wo sie als freie Redakteurin für Produktionsfirmen und Fernsehsender tätig war. Daneben drehte sie Kurzfilme. 1979 gründete sie ihre eigene Filmproduktionsfirma und rief zusammen mit Peter Krieg die Verleihgenossenschaft der Filmemacher zum Vertrieb alternativer politischer Filme ins Leben.²⁸

Während der 1979 begonnenen Dreharbeiten zu ihrer ersten eigenen Produktion *Schimpft uns nicht Zigeuner!* (1980, 45 Min.) suchte Seybold eine Sintiza, die mit ihr einen Film „nicht über Sinte, wie das so üblich ist, sondern über und mit Sinte“ machen wollte. Eine Tübinger Kunststudentin stellte schließlich den Kontakt zu Melanie Spitta her, die aufgrund ihrer frühen bürgerrechtlichen Aktivitäten und ihrer Herkunft aus einer bekannten Familie von Musikerinnen und Musikern ein gewisses Ansehen innerhalb der Minderheit genoss. Aus der Begegnung entwickelte sich eine jahrzehntelange freundschaftliche und gleichberechtigte Zusammenarbeit. Bereits ein Jahr später erschien die erste gemeinsame Produktion *Wir sind Sintikinder und keine Zigeuner* (1981, 22 Min.). Melanie Spitta zufolge war Katrin Seybold „begeistert“ und „fasziniert“ von der Kultur der Sinti. Andererseits wollte sie die Missstände, mit denen sich die Minderheit Anfang der 1980er-Jahre konfrontiert sah, dokumentieren.²⁹

Bei ihren Filmprojekten verfolgten Seybold und Spitta eine Arbeitsteilung: Während sich Seybold mit der Geschichte der Mehrheitsgesellschaft sowie mit NS-Täterinnen und -Tätern auseinandersetzte, übernahm Melanie Spitta jene Bereiche, die die Minderheit betrafen.³⁰ Nur so war auch gewährleistet, dass Sinti sich an den Produktionen beteiligten, denn wie Seybold selbst berichtete, traten ihr viele mit Misstrauen entgegen:

Ich bin immer als jemand, der dem Volk angehört, das sie ausgerottet hat, empfangen worden, denn die Vergangenheit ist bei den Sinti immer vorhanden und lebendig. [...] Die alten Frauen, die die mündlichen Übermittlerinnen der Sinti-Geschichte sind,

28 Vgl. Drößler: Katrin Seybold, S. 42–46; Pressemappe „Es ging Tag und Nacht, liebes Kind“, BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 155.

29 Küsters: „Ich entscheide frei“, S. 52, 55.

30 Kwella: Bericht, S. 2.

haben bei meinen früheren Filmen über Jugendprobleme der deutschen Zigeuner immer vor mir gewarnt, mich als ‚Lolitschai‘ bezeichnet. Mit ‚Lolitschai‘ meinten sie aber, wie ich dann erfuhr, die Nazi-Wissenschaftlerin Eva Justin, welche die Sitten und Tabus der Sinti ausgehorcht hatte und maßgebend an ihrer Deportation beteiligt war. Es war mir unerträglich, mit einer der übelsten Nazifrauen verglichen zu werden, meine Eitelkeit war zutiefst verletzt. Aber gerade diese schmerzhaft Konfrontation war für mich unerlässlich. Ich konnte nicht mehr sagen: ‚Ich habe damit nichts zu tun.‘ Und wie tief muß ein Volk getroffen sein, daß es auch heute noch eine solche Angst hat, sein Abbild preiszugeben? [...] Und dieses Erlebnis ließ mich nicht mehr los. Ich mußte mich ständig fragen, was ich mit meinem Film überhaupt wollte, mußte Bescheidenheit, Zurücktreten und Zuhören lernen, und ich habe dann versucht, einen Film zu machen, wie sie ihn haben wollten, wie sie sich ausdrücken und verbildlichen wollten.³¹

Die kooperative Herangehensweise zwischen Seybold und Spitta war sicher beeinflusst von partizipativen und authentischen Gestaltungsansätzen, die in dieser Zeit in der Dokumentarfilmszene *en vogue* waren und deren theoretische Grundlagen bis in die 1920er-Jahre zurückgingen. In den späten 1960er-Jahren entstanden bereits in Kanada Filme, die etwa die Perspektiven von Indigenen miteinbezogen. Die sogenannte Technik des „public access“, die Betroffenen oder Laien Ausrüstung und Know-how zur Verfügung stellte, damit diese Filme selbst drehen und ihre Sichtweisen einfließen lassen können, beeinflusste in den 1970er-Jahren auch deutsche Dokumentarfilmerinnen und -filmer.³² Seybold und Spitta sahen in ihrer gleichberechtigten Zusammenarbeit „eine Chance“, das Verhältnis zwischen Mehrheitsgesellschaft und Minderheit „klarer ausdrücken zu können“.³³

Mitte der 1990er-Jahre Jahre planten die beiden die Produktion eines Spielfilms über das Schicksal zweier Sinti-Familien vor, während und nach dem NS-Regime. Das Drehbuch dazu war 1995 fast fertiggestellt

31 Gespräch mit Katrin Seybold, in: Der Bund, o.D., abgedruckt in: Pressemappe „Es ging Tag und Nacht, liebes Kind“, BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 158 ff.

32 Hoffmann/Wottrich: Ziel, S. 9; Hoffmann: Die Technik, S. 45; Stickel: Videobewegung, S. 52; Zimmermann: Geschichte, S. 270 f.

33 Projektbeschreibung für Dokumentarfilm, Januar 1984, BStU, MfS HA IX/11, AV 2175, Bd. 14, 310.

und basierte wie auch schon die gemeinsamen Dokumentarfilme *Es ging Tag und Nacht, liebes Kind* (1982, 73 Min.) und *Das falsche Wort. Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinti) in Deutschland?* (1987, 85 Min.) auf den Berichten von NS-Überlebenden. Der Drehbeginn war für das Jahr 1996 geplant. Schauspielerinnen und Schauspieler, Drehort und Motive sollten noch ausgewählt werden. Das Projekt scheiterte letztlich an einer unzureichenden Finanzierung.³⁴

Schimpft uns nicht Zigeuner! (1980)

Der knapp 45-minütige Dokumentarfilm *Schimpft uns nicht Zigeuner!* wurde im Juli 1980 im Rahmen des ZDF-Jugendmagazins *Direkt extra* ausgestrahlt. Die Sendung begleitet zwei jugendliche Minderheitsangehörige in ihrem Alltag und berichtet über ihre Erfahrungen in der Schule, auf der Berufssuche, innerhalb ihrer Familien und in der Freizeit. Dabei stehen insbesondere die Themen Diskriminierung, kulturelle Besonderheiten der Minderheit und das Verhältnis der beiden zur Mehrheitsgesellschaft im Fokus. Die Eingangssequenz zeigt eine Familienfeier mit tanzenden Sinti, darunter ist auch Melanie Spitta zu sehen, die im weiteren Verlauf des Films aber keine tragende Rolle vor der Kamera einnimmt. Den ersten Satz spricht eine der beiden Hauptfiguren, der 16-jährige Sinto Gallier aus Zellerau, einem damals als „Asozialenviertel“ verschrienen Stadtteil von Würzburg: „Sinti, das sind fahrendes Volk, die sind mit dem Wohnwagen unterwegs und fahren durch die Gegend.“ Damit verweist der junge Protagonist auf die alte, ausgrenzungsbedingte und zu diesem Zeitpunkt kaum noch praktizierte berufliche Tradition der Minderheit, die zugleich auch zu einem der hartnäckigsten Stereotype der Mehrheitsgesellschaft zählt, verbunden mit Vorstellungen von Nicht-Zugehörigkeit und Heimatlosigkeit. Darüber hinaus stellt er klar, dass er den mit dem Vorurteil verbundenen Begriff „Zigeuner“ als ein Schimpfwort der Mehrheitsgesellschaft begreift, und betont damit den Unterschied zur Eigenbezeichnung „Sinti“. In einer späteren Szene erklärt er mit Blick auf kulturelle Werte und Sitten seiner Minderheit: „Wir sind anders wie die Deutschen.“ Außerdem erzählt er, dass ihm an „den Deutschen“ – wenige Freunde ausgenommen – nichts gefalle. Sie seien geizig und

34 Vgl. Küsters: „Ich entscheide frei“, S. 53, 55.

diskriminierten die Sinti: „Ihr wollt uns alles kaputt machen. Ihr wollt, dass wir nach euren Gesetzen gehen, aber wir haben eigene.“

Im weiteren Verlauf stellt der Junge seine Familie vor und berichtet von seinen Erfahrungen in der Schule. Die Zuschauenden erfahren, dass Gallier bereits in der ersten Klasse sitzen blieb, was er auf Diskriminierung seitens des Lehrpersonals und den auf ihn ausgeübten Anpassungsdruck zurückführt. Freiwillig sei er deshalb auf die „Hilfsschule“ gewechselt, die auch die Mehrzahl der anderen Sinti-Kinder besuchte. In seinem letzten Schuljahr habe er beschlossen, eine Lehre als Kunstschreiner zu machen, allerdings keinen Ausbildungsplatz gefunden. Resigniert führt er aus: „Ich kenne überhaupt keinen Sinto, der eine Lehre hat. Warum muss ich der Erste sein? Außerdem glaube ich kaum, dass ein Sinto eine Lehre kriegen tät.“ Weiter erzählt er, dass er auf der Berufsschule kaum mitkomme und vom Lehrpersonal ignoriert werde. Darum wünsche er sich Lehrkräfte aus den Reihen der Minderheit. Wichtige Grundlagen für sein späteres Berufsleben lerne er nicht im Klassenzimmer, sondern von seinem Vater. Im Folgenden begleitet die Kamera den Möbel- und Antiquitätenhändler bei der Arbeit und der Vermittlung grundlegender Kenntnisse seiner Tätigkeit an seine beiden Söhne.

Eine völlig andere Perspektive eröffnet die zweite Protagonistin des Films, die gleichaltrige Sintiza Linda, die eine kaufmännische Berufsschule besucht und dort sowohl von ihren Mitschülerinnen und Mitschülern als auch von den Lehrkräften eine starke Toleranz erfährt. Offen erzählt sie ihrer Klasse, dass ihre Eltern einige Jahre zuvor noch gereist seien. In dieser Zeit habe sie immer wieder die Schule gewechselt und sei gehänselt worden. Ihre Eltern hätten sich dann zu einem sesshaften Leben entschieden. Bei einer Bewerbung als Friseurin sei sie allerdings benachteiligt worden – eine Erfahrung, die auch eine Mitschülerin ausländischer Herkunft durchgemacht habe und die Linda am Gleichheitsgrundsatz des Grundgesetzes zweifeln lässt. Nach der mittleren Reife wolle sie entweder Abitur machen oder Anwaltsgehilfin werden, um anderen Minderheitsangehörigen mit ihren erworbenen Fähigkeiten helfen zu können. Im Gegensatz zu Gallier definiert sich Linda nicht im Gegensatz zur Mehrheitsgesellschaft. Auf die Frage, ob sie lieber „Zigeunerin“ oder „Deutsche“ wäre, könne sie keine Antwort geben, denn „ich bin ja eigentlich Deutsche, deutsche Zigeunerin“. Weiter verweist sie darauf, dass ihre Vorfahren seit dem 16. Jahrhundert im deutschen Sprachraum verwurzelt seien.

Der gesamte Film dreht sich um die Selbstrepräsentation der beiden Jugendlichen; ihren Beschreibungen des Eigenen wird großer Raum eröffnet. Durch die Auswahl der unterschiedlichen Persönlichkeiten verdeutlicht die Dokumentation, dass unter Angehörigen der Minderheit ein Facettenreichtum von Identitätswürfen existiert und diese sich ganz unterschiedlich innerhalb der Mehrheitsgesellschaft verorten können. Der Grad der Ausgrenzung scheint dabei eine entscheidende Rolle zu spielen. Melanie Spitta bezeichnete Gallier als den stärkeren der beiden Charaktere: „Sie [Linda] ist eher die Angepaßte, will die Schule fertig machen und danach eine Lehre machen. Er sagt: Ich sehe gar nicht ein, warum ich in diese Schule gehen muß. Da kann ich ja sowieso nichts lernen. Alles, was ich wissen will, bringt mir mein Vater bei.“ Spitta gibt die Lebenswirklichkeit Galliers als „völlig andere Welt“ aus: „Sie sehen, wie der Vater den Söhnen erklärt, worauf sie achten müssen und was sie tun müssen. Und Sie sehen, wie der Lehrer vor der Klasse steht. Die Unterschiede werden ganz deutlich, vor allem dieses Sterile in der Schule, der Lehrstoff und wie er aufgearbeitet wird. Und die Sinnlichkeit des Lernens vom Vater.“³⁵ Diese Aussage scheint auch die eigene Ausgrenzungserfahrung der Filmemacherin innerhalb der Institution Schule widerzuspiegeln; die Familie wird dagegen zum Schutzraum und Ort eines alternativen, sinnlich-kreativen Wissenserwerbs stilisiert. In einem Interview berichtet sie von ihrer Ablehnung gegenüber der Schulpflicht:

Grauenhaft finde ich das. Ich habe mich immer darüber aufge-regt. Warum muß man ein Volk zwingen, zur Schule zu gehen? Für mich ist die deutsche Schule eine Zuchtanstalt, wo Stillsitzen und Disziplin gefordert ist. Wer zur Schule gehen will, der soll das machen. Aber mit Zwang – nein. Das ist doch ein tiefer Einschnitt in die Seele unserer Kinder. Die sollen ein sogenanntes geregeltes Leben führen. Aber was führen die Sinte denn für ein Leben: Das ist wahrscheinlich ordentlicher, freier, selbständiger und unabhängiger als es überhaupt sein kann. Aber nein, sie müssen diese deutsche Gründlichkeit und Spießbürgerlichkeit übergestülpt bekommen. Und damit haben sie dann irgendwie ausgespielt.³⁶

35 Küsters: „Ich entscheide frei“, S. 55 f.

36 Ebd., S. 56.

Die Filmemacherin erteilt mehrheitsgesellschaftlichen Assimilationsstrategien hier eine vehemente Absage. Die Figur des Galliers unterstreicht dies und demonstriert, dass westdeutsche Bildungseinrichtungen für die jüngere Generation von Minderheitsangehörigen weiterhin als Orte der Desintegration, Benachteiligung und Nichtanerkennung fungieren können. Die Strategie, Stereotype mittels Dekonstruktion zu widerlegen, verwendet der Film hingegen allenfalls spärlich. Auch wenn Linda deutlich „bürgerlicher“ erscheint als ihr männliches Pendant, grenzt auch sie sich in einigen Szenen immer wieder von der Mehrheitskultur ab und kritisiert die Nichtakzeptanz, mit der die Gesellschaft der Minderheit begegnet. Damit folgt der Film einer Logik, die sich in den 1970er-Jahren auch in neuen Praktiken der westdeutschen Sozialarbeit etablierte. Fachkräfte gingen damals davon aus, dass Angehörige der Minderheit per se alteritäre soziale Lebensformen aufwiesen, drängten jedoch vermehrt nicht mehr auf Anpassung und Assimilation, sondern auf „Integration bei gleichzeitiger Wahrung der kulturellen Identität“ – ein Ziel, das erstmals eine Veränderung in der Haltung der Mehrheitsgesellschaft einforderte.³⁷ Der pädagogische Impetus des Films fügt sich nahtlos in dieses Konzept ein: Die Sinti berichten von ihrer eigenständigen Kultur und von Ausgrenzungserfahrungen. Zwar definieren sie sich als „anders“, erscheinen aber nicht als „Exoten“ oder als „Prototypen“ ihrer Minderheit. Ihr Auftreten als selbstbewusste Individuen gewährleistet bei den Betrachtenden eine sympathisierende Identifikation. Auf diese Weise zielt der Film auf Toleranz und Anerkennung gegenüber der Minderheit. In diese Richtung weist auch ein Plädoyer Lindas am Ende des Films: „Wenn wir uns jetzt nicht wehren, wenn wir die jetzt nicht aufklären darüber, dass wir auch in die Schule gehen, dass wir auch arbeiten und uns ehrlich ernähren, dann werden die Kinder der Jugendlichen unsere Kinder eines Tages genauso diskriminieren, wie wir diskriminiert worden sind.“

Das letzte Drittel des Films thematisiert schließlich die Folgen der NS-Verfolgungsgeschichte. So erklärt Lindas Mutter, eine Kioskbesitzerin, am Beispiel ihrer eigenen Biografie, warum viele Sinti nicht lesen und schreiben könnten: Sie wurde im Alter von sieben Jahren in ein Konzentrationslager verschleppt und war dort zwei Jahre inhaftiert. Nach der Befreiung fokussierten sich die Überlebenden ihrer Familie zunächst auf die schwierige Suche nach vermissten Verwandten. Somit konnte sie erst mit elf Jahren eine Schule besuchen. Einen Abschluss

37 Siehe dazu eine zeitgenössische Definition bei Weiler: Zur Frage, S. 137–140.

machte sie nicht. Diese verfolgungsbedingte Bildungslücke betreffe auch ihre Kinder, denen sie bei den Hausaufgaben nicht helfen könne. In einer neuen Szene führen Linda und ihre Mutter das ausgeprägte Zusammengehörigkeitsgefühl unter den Sinti auf die Verfolgung zurück. Weiter erzählt Galliers Großvater, dass seine Geschwister in Auschwitz vergast worden seien und er selbst seine Familie nur durch Einwilligung zur Zwangssterilisierung habe retten können. Dass das am tiefsten gehende Trauma erst gegen Ende des Films aufblitzt, ist wohl auch dramaturgischen Erwägungen der Filmemacherinnen geschuldet, nicht nur um bei den Zuschauenden ein Gefühl der Empathie zu erzeugen, sondern auch um Kontinuitäten zwischen vergangener Verfolgung und anhaltender Ausgrenzung vor Augen zu führen.

Wir sind Sinti-Kinder und keine Zigeuner (1981)

Der Film dokumentiert am Beispiel der neunjährigen Brigitta den Alltag und die Lebenswirklichkeit von Sinti in einer Obdachlosensiedlung am Rande einer süddeutschen Kleinstadt. Brigitta, die Sprecherin der Reportage, berichtet von ihrem schwierigen Leben in der heruntergekommenen Barackensiedlung, in der sie gemeinsam mit sieben Sinti-Familien lebt, von ihren Ausgrenzungserfahrungen vor allem in der Schule und von der Kultur ihrer Minderheit – Themen, die bereits im Zentrum des ersten Films standen. Die Protagonistin wurde schon ein Jahr nach ihrer Einschulung von der Volks- auf die „Sonderschule“ verwiesen, da sie aus Sicht des Lehrpersonals nicht über ausreichend Deutschkenntnisse verfügt habe. Das Mädchen führt den Wechsel jedoch darauf zurück, dass sich ihre Lehrerin nicht um Sinti-Schülerinnen und -Schüler bemüht habe. Auf der „Sonderschule“ bestehe eine ganze Klasse nur aus Angehörigen der Minderheit. Melanie Spitta kritisierte später in einem Interview, dass in dieser Zeit ein Großteil der Sinti-Kinder automatisch in „Sonderschulen“ eingeschult wurde, obwohl keine Lernbehinderung vorlag. Auch diesen Umstand führt die Filmemacherin auf die Nichtakzeptanz seitens der Mehrheitsgesellschaft zurück: Sinti wollten „nur anders lernen“, was vom Schulpersonal verkannt wurde.³⁸ In einer späteren Sequenz des Films wird klar, was sie damit meint: Ein älterer Sinto zeigt den Kindern ein altes Familienalbum und erzählt Geschichten von früher. Die junge Generation sitzt um ihn herum, lauscht gespannt und

38 Küsters: „Ich entscheide frei“, S. 56.

neugierig. Wie beim ersten Film verweist auch diese Produktion gegen Ende auf die NS-Verfolgung und bringt diese mit der hohen Analphabetenrate unter den Überlebenden in Verbindung. So berichtet eine Sintiza, dass sie 1940 im Kindesalter deportiert wurde: „Dadurch konnte ich keine Schule besuchen und dadurch kann ich meinen Kindern nicht mehr mit der Schularbeit helfen. Unsere Kinder sind nicht dumm, sie können zwei Sprachen reden. [...] Und weil wir eine andere Sprache und Hautfarbe haben, werden wir verachtet“.

Der Film verweist auf allerhand Missverständnisse zwischen dem Lehrpersonal und den Schülerinnen und Schülern. So berichtet Brigitta, dass den Lehrkräften überhaupt nicht bewusst sei, in welcher Realität die Bewohnerinnen und Bewohner des Platzes lebten. Beispielsweise beschwerten sie sich darüber, dass die Minderheitsangehörigen zu spät zum Unterricht kämen. Während Kinder aus der Mehrheitsgesellschaft, die in wohlhabenderen Vierteln wohnten, nach dem Aufstehen direkt in die Schule gehen könnten, müssten die Sinti morgens zunächst Holz holen, um Feuer zu machen, denn über eine Elektroheizung verfügten sie nicht. Das Wasser zum Waschen müssten sie erst mit Eimern vom Waschhaus in ihre Wohnungen transportieren; im Winter sei das Gebäude stets mit einer dicken Eisschicht bedeckt. Außerdem litten die hier beheimateten Kinder oft unter Krankheiten, da die Wohnungen stets nass und feucht seien. Auch dieser Umstand erschwere den regelmäßigen Schulbesuch. Der Film begleitet Brigitta währenddessen über den Platz und führt den Zuschauenden die widrigen Wohnbedingungen schonungslos vor Augen. Im Kontrast dazu steht eine Szene zu Filmbeginn in Brigittas Klassenzimmer: Die Lehrerin lässt die Schülerinnen und Schüler einen Satz an der Tafel laut vorlesen: „Otto sitzt in der Badewanne.“ Einige Kinder sind abgelenkt und wirken unkonzentriert. Melanie Spitta kommentierte diese Szene wie folgt: „Das ist ein gutes Beispiel dafür, daß der Unterrichtsstoff an den Kindern vorbeigeht. Die Kinder kennen gar keine Badewanne.“³⁹ Weiter verwarnt die Lehrerin die Kinder, weil sie sich auf Romanes miteinander unterhalten. Die Schülerinnen und Schüler protestieren: „Das ist doch unsere Muttersprache.“ Da die Pädagogin diese nicht versteht, verbietet sie ihren Gebrauch aus dem Klassenzimmer mit der Begründung: „Wir sind hier eben in einer deutschen Schule.“ Anstatt sich mit den Nöten und der Kultur der Kinder auseinanderzusetzen, setzt sie auf Disziplin und Anpassung. Brigitta hingegen wünscht sich Schulunterricht, der auf

39 Ebd.

dem Platz durch Sinti in ihrer Muttersprache stattfindet, denn „dann wäre es für uns leicht zu lernen“.

Auch das Mädchen baut keine Brücken in Richtung Mehrheitsgesellschaft. Sie unterscheidet konsequent zwischen „den Deutschen“ und „uns Sinti“: „Ich bin froh, dass ich ein Sinti-Kind bin. [...] Ein Sinti-Kind, das ist anders als die Deutschen [...], weil wir andere Sitten haben.“ Dann erzählt sie, womit sich die erwachsenen Platzbewohnerinnen und -bewohner ihren Lebensunterhalt verdienen. Die Väter arbeiteten „etwas anders, etwas freier“ und handelten mit gesammeltem Schrott, während die Frauen meist Hausieren gingen. Die Entbehrungen, welchen die Kinder aus der Siedlung ausgesetzt sind, führt sie allein auf kulturelle Unterschiede zurück. Die Dokumentation wurde gemeinsam mit dem Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht produziert und speziell als Bildungsmaterial für Schulen entwickelt. Eine Begleitkarte mit Verwendungs- und Literaturhinweisen weist als adressierte Gruppen Schülerinnen und Schüler des Primarbereichs der Grundschulen (vierte Klasse) sowie des Sekundarbereichs I von Haupt-, Real- und Sonderschulen sowie Gymnasien aus. Lernziele des Films seien „Auseinandersetzung mit der Lebensweise von Angehörigen einer anderen Kultur; Toleranz gegenüber Minderheiten; angeregt werden, sich mit den Lebensbedingungen von Sinti-Mitschülern zu beschäftigen; sich mit den vorhandenen Vorstellungen und Vorurteilen über Zigeuner befassen; Beachtung der Forderungen von Sintis, Romas und anderen Minderheiten“.⁴⁰ Diese Vorschläge laufen mitunter auf ein Gegeneinanderstellen vermeintlich unterschiedlicher Kulturen hinaus – ein pädagogischer Ansatz der heute aus der Sicht der kritischen Rassismusforschung beanstandet wird, weil er die Fixierung von kulturellen Identitäten voraussetzt und Othering-Prozesse befördert anstatt deren Mechanismen transparent zu machen. Gerahmt wird der Film von zwei Szenen, die so auch in einem klassischen „Zigeuner“-Film zu erwarten wären: Eingangs führen Kinder artistische Einlagen in freier Natur vor. Am Ende werden die Minderheitsangehörigen beim Feiern mit Musik und Tanz gezeigt. Auch scheint die Protagonistin im Laufe des Films allerhand Stereotype zu bestätigen, während die Schule als Gegen-Ort zur Siedlung inszeniert wird.

40 Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht: Begleitkarte zum Film *Wir sind Sinti-Kinder und keine Zigeuner*, Sammlung der Forschungsstelle Antiziganismus, Bestand Schäfer.

Trotz dieser narrativen Intentionen wird den Zuschauenden auch klar: Wer so ausgegrenzt lebt, kann sich nicht dazugehörig fühlen. Die ungeschönten Bilder der Siedlung zeugen von Armut und Randständigkeit, laden aber gleichzeitig zur Reflexion über gesellschaftliche Machtverhältnisse ein. Obwohl die Protagonistin ihrer Gruppe „andere“ Attribute und Sitten zuschreibt, steht ihre Personalität und Subjektivität dauerhaft im Vordergrund des Films. Die Betroffenen werden nicht von außen markiert, sondern als selbstbestimmte Individuen gezeigt, die trotz widriger Umstände und Ausgrenzung stolz auf ihre Identität sind. Sie lassen sich nicht von der Mehrheitsgesellschaft vereinnahmen, fordern vielmehr Akzeptanz gegenüber alternativen Lebens- und Selbstentwürfen ein. Es entsteht der Eindruck, als ob die Protagonistin die Kontrolle über ihre gesamte Erzählung innehatte. Niemand außerhalb der Rahmenerzählung legt ihr Worte in den Mund oder deutet ihre Handlungen und Aussagen. Mit dieser Inszenierungsstrategie grenzt sich der Film deutlich ab vom klassischen Repertoire der „Zigeuner“-Filme.

*Es ging Tag und Nacht, liebes Kind / Zigeuner (Sinti)
in Auschwitz (1981/82)*

Der 73-minütige Film *Es ging Tag und Nacht, liebes Kind* dokumentiert einen der ersten Gedenkbesuche von Sinti, darunter mehrere NS-Überlebende, im ehemaligen Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau. Im dortigen Lagerabschnitt B II e, im NS-Jargon „Zigeunerfamilienlager“ genannt, waren seit Anfang 1943 insgesamt 23.000 Sinti und Roma inhaftiert worden, von denen etwa 90 Prozent ums Leben kamen.⁴¹ Die Dokumentation wurde im Juli 1982 im ZDF ausgestrahlt, zu einem Zeitpunkt, an dem der NS-Völkermord erst seit wenigen Monaten politisch anerkannt worden war und kaum wissenschaftliche Erkenntnisse zur Geschichte und zur Alltagsrealität von Sinti und Roma im Vernichtungslager Auschwitz vorlagen.⁴² Der Film wurde von der Arbeitsgemeinschaft kirchlicher Entwicklungsdienst der evangelischen Kirche gefördert und lief auf zehn Festivals, etwa in Nyon, Duisburg, Paris, Berlin, Douarnenez und Montreal.⁴³

41 Siehe dazu Zimmermann: *Rassenutopie*, S. 326–344.

42 Zur Anerkennung des NS-Völkermordes durch Bundeskanzler Helmut Schmidt im März 1982 siehe Lotto-Kusche: *Der Völkermord*.

43 Pressemappe „Es ging Tag und Nacht, liebes Kind“, BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 153.

Im ersten Drittel der Dokumentation schildert Melanie Spitta, die für das Drehbuch verantwortlich war und als Erzählerin zugleich Subjekt des Films ist, dass einer der Überlebenden den Besuch des Lagers angeregt habe. Dieser Schritt erfolge erst fast 40 Jahre nach Kriegsende, weil, so die Sprecherin an die Zuschauenden gerichtet: „Wir brauchten viele Jahre, um zu euch darüber sprechen zu können.“ Zugleich sei es ihr aufgrund ihrer Familiengeschichte auch ein persönliches Anliegen gewesen, diesen Schreckensort aufzusuchen: „Die Mama hat gesagt, Auschwitz ist eine große Stadt, geh hin und guck es dir an. Und sie hatte recht. [...] Wir alle fürchten Auschwitz noch heute. Diese Furcht hinderte uns nicht, herzukommen, unsere Toten ziehen uns hier hin.“ Neben ihrer Sprecherinnenrolle übernimmt Spitta im Film die Funktion einer Vermittlerin, die die Erzählungen der Überlebenden aus dem Romanes ins Deutsche übersetzt. Ihre Perspektive ist die einer Betroffenen der zweiten Generation, so stellt sie sich den Zuschauenden auch selbst vor: „Ich bin Melanie Spitta, ich lernte meine Geschwister nicht kennen, sie liegen hier und ich weiß nicht wo. Ich bin die Übriggebliebene.“ Melanie Spittas Tochter Carmen berichtete, dass die Reise nach Auschwitz nicht nur den Überlebenden, sondern auch ihrer Mutter immense Kräfte abverlangt hatte. Die Dreharbeiten mussten aufgrund des besorgniserregenden Gesundheitszustandes der Filmemacherin mehrmals verschoben werden und auch währenddessen habe eine angespannte, emotional schwer zu ertragende Stimmung geherrscht.⁴⁴

Zu Beginn dokumentiert der Film wie die Gruppe, die aus den Überlebenden Wilhelm Spindler, Anton Fojn, Hans Braun, Walter Winter und Angehörigen besteht, mit einer Kranzniederlegung vor dem von Vinzenz Rose errichteten Denkmal der Toten gedenkt. Dann werden verschiedene Stationen auf dem KZ-Gelände besucht, darunter das Tor und die Rampe von Birkenau, eine ehemalige Häftlingsbaracke sowie die Krematorien. Die Anwesenden teilen ihre Erinnerungen an die Verfolgung. Am häufigsten kommt dabei der ehemalige Auschwitz-Häftling Hans Braun zu Wort, der vom Alltag im Lager, Begegnungen mit Täterinnen und Tätern, dem Verlust von Angehörigen, Bekannten und Mithäftlingen erzählt. Die Erzählungen finden nicht in Interview-Form statt, sondern wirken wie ein authentisches Gespräch. In einigen Szenen weinen die Überlebenden offen vor der Kamera. Es wird auf Romanes gesprochen, die Zuschauenden können nur durch Melanie Spittas Übersetzung und Rahmenerzählung an der Trauer teilhaben. Sie

44 Vgl. Spitta: Grußwort, S. 17 f.

bleibt die Einzige, die sich als Sprecherin direkt an die Zuschauenden wendet. Zwar spricht sie von „uns“ Sinti und „euren“ Tätern, doch schlagen ihre Kommentare insgesamt eher leise Töne an. Eine Schuldzuweisung wird unterlassen. Vielmehr handelt es sich um eine Art Erläuterung oder Wissensvermittlung, denn das Publikum erhält hier einen Einblick in Erinnerungsdiskurse, die bis dahin nicht öffentlich, sondern nur innerhalb der Minderheit tradiert wurden. Dabei seien sich die Filmemacherinnen bewusst darüber gewesen, „daß ein Film über Auschwitz ein Risiko in sich birgt, nämlich mit Bildern und Sprache ein Grauen ausdrücken zu wollen, das eigentlich unausdrückbar ist. Und wir haben immer wieder gehört, daß endlich Schluß sein muß mit Auschwitz ... Wir sind nicht dieser Ansicht.“⁴⁵

Nach etwa 45 Minuten findet ein Szenenwechsel statt. Die Familie Lehmann erzählt ihren Kindern vom Verfolgungsschicksal der Großeltern und beschreibt Auschwitz als einen „große[...]n] Friedhof“. Diese lediglich sechsminütige Sequenz verdeutlicht, dass auch die ganz junge Generation mit dem Grauen aufwächst, denn die Verfolgung ist schmerzlicher und unauslöschlicher Teil ihrer Familiengeschichte. Im letzten Teil des Films führt Melanie Spitta ein Gespräch mit der Auschwitz-Überlebenden Wanda Pranden, die aus gesundheitlichen Gründen nicht mit nach Auschwitz hatte reisen können.⁴⁶ Da aus dem Überlebendenkreis nur Männer mitgefahren waren, war es Spitta wichtig, Pranden zu Hause aufzusuchen und von ihren Erinnerungen berichten zu lassen, denn so die Filmemacherin: „Was unseren Sinti-Frauen erging, sagen wir Frauen und nicht unsere Männer.“ Wanda Pranden und Melanie Spitta waren befreundet, die beiden verband, so Spitta, „die gemeinsame Trauer um das Leben unserer Mütter.“ Etwa 20 Minuten lang berichtet die Sintiza über das Verfolgungsschicksal ihrer Familie, den Verlust ihrer Mutter und kleinen Geschwister, die an der bakteriellen Infektionskrankheit Noma erkrankt waren und damit das Interesse des berühmten KZ-Arztes Josef Mengele auf sich gezogen hatten.⁴⁷

45 Pressemappe „Es ging Tag und Nacht, liebes Kind“, BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 152.

46 Analysiert wurde hier jene Version des Films, die im Juni 1982 im ZDF ausgestrahlt wurde. Es existiert jedoch noch eine weitere, die die Autorin im *Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma* einsehen konnte. Darin bildet die Szene mit Wanda Pranden den Beginn des Films. Darüber hinaus sind die drei Teile des Films wie Kapitel benannt: I. Tag und Nacht, II. Für uns ist die Vergangenheit nicht tot, III. Für unsere Kinder.

47 Zur Rolle Mengeles im KZ-Auschwitz siehe Kubica: Dr. Mengele.

Dieser habe die Erkrankten für Humanexperimente missbraucht. In einer Szene zeigt Wanda Pranden ihre auf den Arm tätowierte KZ-Nummer und berichtet, dass sogar die Babys in Auschwitz-Birkenau eine solche auf die Beine gestochen bekamen. Sie vergleicht diesen entmenschlichenden Vorgang mit dem Stempeln von Schweinen vor dem Schlachten: Namen habe es nicht gegeben, nur Nummern oder Beleidigungen. Mit dem Einblenden der Häftlingsnummer greift der Film auf eine Visualisierungsstrategie zurück, die bereits in früheren Dokumentarfilmen angewandt wurde, etwa in Peter Nestlers *Zigeuner sein* (1970), in der Hessenschau-Reportage *Der Fall Dr. Eva Justin* (1963) oder in der ZDF-Dokumentation *Söhne des Windes* (1973).⁴⁸ Wanda Pranden berichtet weiter, dass sie von Auschwitz aus in das KZ Ravensbrück deportiert wurde, wo sie Anfang 1945 den Sterilisationsversuchen des SS-Arztes Carl Clauberg zum Opfer fiel, der in Auschwitz und Ravensbrück zwischen 500 und 700 Frauen zwangssterilisierte.⁴⁹

Der Film zählt zu den ersten Dokumenten, die den NS-Völkermord an Sinti und Roma medial aufarbeiten. Seine TV-Ausstrahlung erfolgte wenige Monate nachdem dieses Massenverbrechen erstmals politisch als Völkermord anerkannt worden war. Dennoch bietet der Film Einblick in andere Narrative, als sie die Akteurinnen und Akteure der Bürgerrechtsbewegung, die diesen Schritt mit Protesten und politischer Lobbyarbeit erstritten hatte, verwendeten. So fällt etwa auf, dass keine Parallelisierung mit der Shoah stattfindet – eine Strategie, welche die Anerkennungs-Kampagne des *Verbandes Deutscher Sinti* wesentlich kennzeichnete.⁵⁰ Außerdem wird offen über mobile Lebensentwürfe und Berufe gesprochen ebenso wie über kulturelle Tabus, die von den Verfolgerinnen und Verfolgern gebrochen wurden, und über Themen, die vor allem Frauen betrafen. Diese Aspekte wurden in den Diskursen der Bürgerrechtsbewegung stets ausgeblendet, vor allem weil die tonangebenden Akteure die Sinti eben nicht wie Spitta als „anders“

48 Zur Analyse dieser Filme siehe Bauer: Peter Nestler's Depiction; Gress: Visualisierte Emanzipation, S. 349–363.

49 Vgl. Bastian: Furchtbare Ärzte, S. 86; Krokowski: Last, S. 71; Zimmermann: Rassenutopie, S. 357.

50 Im ungekürzten Manuskript zum Drehbuch taucht zwar ein entsprechendes Zitat von Hans Braun auf („Sie haben uns genauso umgebracht, wie sie unsere Leidensgenossen die Juden umgebracht haben.“), die Szene wurde jedoch herausgeschnitten. Vollständiges Wortprotokoll der ungeschnittenen Filmaufnahmen, Sammlung der Forschungsstelle Antiziganismus, Bestand Schäfer, Sinti und Roma VII, Material Katrin Seybold.

charakterisieren wollten, sondern deren Zugehörigkeit zur Gesamtgesellschaft unterstrichen. Spitta und Seybold hingegen lassen Stimmen aus der Minderheit zu Wort kommen, die diesen Teil ihrer Identität nicht verbergen wollen beziehungsweise alternative Lebensentwürfe und Selbstdefinitionen aufweisen. Im Gegensatz zu den Wortführern der Bürgerrechtsbewegung wollte Spitta mit diesem Film nicht nur „einen Teil unserer Geschichte nicht in Vergessenheit geraten [...] lassen“, sondern auch einen Beitrag dazu leisten, dass die Sinti „die eigene Kultur und uns klarer [...] sehen“.⁵¹

Insgesamt findet man im Film kaum politische Botschaften, es handelt sich vielmehr um eine interne Aufarbeitung des Verfolgungsschicksals, an dem die Zuschauenden teilhaben dürfen. Die Filmemacherinnen drücken ihre Intention so aus: „Es ist kein Film über Auschwitz geworden, sondern ein Film mit Menschen, die Auschwitz erleiden mußten. Diese Menschen können Auschwitz nie vergessen. Wir haben Achtung vor dem und wollen dem, was sie sagen, zuhören.“⁵² Die Opfer stehen damit im Zentrum der Produktion, ihre Narrative bestimmen die Erzählung. Die politischen Diskurse, die den Kontext des Films und seine Ausstrahlung rahmen, spielen hier lediglich eine Nebenrolle.

Das falsche Wort. Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinti) in Deutschland? (1987)

Bei der letzten gemeinsamen Dokumentation von Melanie Spitta und Katrin Seybold handelt es sich um ihren am stärksten aktivistisch ausgerichteten Film: Hier stehen die politischen Forderungen der Überlebenden und ihrer Nachfahren im Zentrum. Die Idee zum Film entstand infolge des dokumentierten Auschwitz-Besuches. Überlebende hatten berichtet, dass in vielen Entschädigungsverfahren wichtige amtliche Dokumente als Belege für die Verfolgung fehlten. Anfang der 1980er-Jahre galten Quellen aus dem Verfolgungskontext in Westdeutschland offiziell als verschollen. Die Filmemacherinnen ebenso wie die Aktivistinnen und Aktivisten der Bürgerrechtsbewegung waren sich sicher, dass diese Leerstelle aus dem bewussten Zurückhalten von Akten durch

51 Pressemappe „Es ging Tag und Nacht, liebes Kind“, BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 151.

52 Ebd., 152.

die Behörden resultierte und mitverantwortlich war für die jahrzehntelange Nichtanerkennung des Völkermordes. Deshalb unternahmen Spitta und Seybold mit *Das falsche Wort* den Versuch einer Beweisführung, um Einfluss auf die bundesdeutsche Entschädigungspraxis zu nehmen.⁵³ Die Recherchen und Dreharbeiten dauerten fünf Jahre. Arnold Spitta, der im Rahmen der Recherchen zu seinem geplanten Forschungsvorhaben bereits mehrere Archive besucht hatte, hatte die beiden auf seine Quellenfunde aufmerksam gemacht.⁵⁴ Somit suchten die Filmemacherinnen nicht nur in der Bundesrepublik, sondern auch in der DDR nach Dokumenten zum Völkermord. Während sich die Bürgerrechtsbewegung den Zugriff etwa auf Akten der ehemaligen RHF in Westdeutschland durch Protestaktionen hart erstreiten musste, machten die ostdeutschen Behörden, so Melanie Spitta, „wie selbstverständlich alle verfügbaren Akten zugänglich“.⁵⁵ Zwar mussten die Filmemacherinnen die zuständigen Stellen ausführlich über ihr Vorhaben informieren, um die Genehmigung für den Grenzübertritt, die Einfuhr von Filmtechnik, die Akteneinsicht und deren filmische Reproduktion zu erhalten, doch ließ die DDR-Bürokratie sie gewähren, offenbar weil sie sich Propagandaerfolge von den Rechercheergebnissen versprach. Während ihrer DDR-Aufenthalte wurden Seybold und Spitta staatlich überwacht und mussten minutiös über ihre Untersuchungen Bericht erstatten. Ein Inoffizieller Mitarbeiter Sicherheit (IMS) mit dem Decknamen „Peter“ schätzte die beiden als „positiv und fortschrittlich ein“, da sie „sich gegen die Machenschaften der Neonazis in der BRD“ äußerten.⁵⁶ Die Direktion des Staatsarchivs Magdeburg meldete der Staatlichen Archivverwaltung den Hinweis, dass die recherchierten

53 Vgl. Kwella: Bericht, S. 3.

54 Bereits 1983 hatte Arnold Spitta den DDR-Schriftsteller Reimar Gilsenbach besucht, der ihn auf das Material zur Geschichte der NS-„Zigeuner“-Verfolgung aufmerksam gemacht hatte. Vgl. Abt. Auswertung/Publikation Staatsarchiv Magdeburg, 21.11.1984, BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 162.

55 Spitta: *Das falsche Wort*, S.47. So machte der *Verband Deutscher Sinti* mithilfe von Melanie Spitta das Versteck der RHF-Akten im Tübinger Universitätsarchiv auffindig und sorgte mit einer Besetzungsaktion für die Überführung der Quellen in das Bundesarchiv. Spitta berichtete, dass das bundesrepublikanische Archivpersonal wenig Entgegenkommen gegenüber den Interessen der Filmemacherinnen zeigte. Vgl. Gress: *Visualisierte Emanzipation*, S. 369.

56 Dienstseinheit VIII/3: Treffbericht, 6.12.1984, BStU, BVfS Potsdam, 199/85, 249; Benutzerbericht über Melanie Spitta und Katrin Seybold, 6.12.1984, BStU, BVfS Potsdam, 199/85, 251.

Unterlagen „als Nachweis der Kontinuität der Wirksamkeit maßgeblicher Faschisten im Bonner Staat dienen“ könnten.⁵⁷

In den Staatsarchiven Potsdam und Magdeburg werteten Spitta und Seybold zahlreiche Akten der NS-Kriminalpolizei aus, so etwa die sogenannten „Zigeunerpersonalakten“, ein Quellentypus, der nur noch an wenigen Orten überliefert ist und heute von Historikerinnen und Historikern als „Schlüsseldokumente für den Völkermord an Sinti und Roma“ bewertet wird.⁵⁸ Dabei stießen sie unter anderem auch auf Fotos vom Berliner Sammellager in Marzahn, denen einige ihnen bekannte Sinti besondere Bedeutung beimaßen, weil sie darauf Familienangehörige wiedererkannten.⁵⁹ Darüber hinaus arbeiteten die Filmemacherinnen im Bundesarchiv mit den soeben erst in die Archivverwaltung überführten Akten der ehemaligen RHF, einem weiteren zentralen Quellenbestand für die Erforschung des Völkermordes.⁶⁰ Somit erschlossen Spitta und Seybold zahlreiche Akten zur NS-Verfolgung der deutschen Sinti und Roma, denen sich die Geschichtswissenschaft erst später widmete.⁶¹

Da eine ausführliche Analyse des Films bereits an anderer Stelle vorgenommen wurde, soll hier nur auf die wichtigsten Formelemente und Inszenierungsstrategien eingegangen werden.⁶² So wollten Seybold und Spitta mithilfe des Materials „einen lyrischen, einen poetischen Film“ machen – einen „Trauergesang über das Unrecht der ‚Wiedergutmachung‘“. ⁶³ Als „Gegengewicht zu den [Täter-]Dokumenten“ sollten „Fotos oder filmische Portraits der Betroffenen, Stilleben aus ihren Wohnungen, Stimmungsbilder“ fungieren.⁶⁴ Dabei kommen etwa Familienbilder von Spittas verstorbenen Verwandten zum Einsatz, die völlig anderen Darstellungskonventionen folgen als die während des Nationalsozialismus entstandenen Aufnahmen von Minderheitsangehörigen. Diese Fotos geben Einblicke in die Selbstdarstellung und

57 Direktor des Staatsarchivs Magdeburg an die Staatliche Archivverwaltung Abt. Auswertung / Publikation, 8.12.1984, BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 175.

58 Fings / Sparing: Vertuscht, S. 187.

59 Vgl. Kwella: Bericht, S. 3; Benutzerbericht des Staatsarchivs Magdeburg, o.D., BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 197; Seybold: Wir brauchen, S. 211 f.

60 Vgl. Gress: Visualisierte Emanzipation, S. 370. Siehe die Bestände R165 und ZSg 142 im Bundesarchiv.

61 Vgl. Gress: Visualisierte Emanzipation, S. 369.

62 Siehe dazu ebd., S. 367–372.

63 Projektbeschreibung „Das falsche Wort“, BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 164, 167 f.

64 Ebd., 168.

Lebenswirklichkeit von Sinti und Roma vor der Verfolgung und besitzen einen hohen Seltenheitswert.⁶⁵ Später wurden historische Privat- und Familienfotos auch dezidiert als Gegen-Bilder zum stigmatisierenden Blick der NS-Täterinnen und -Täter auf die Minderheit in der ersten Dauerausstellung zu Völkermord im *Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma* eingesetzt.⁶⁶

Die Darstellung der NS-Verfolgung nimmt zwei Drittel des Films ein. Spitta erzählt den Weg in den Völkermord jedoch vom Standpunkt der im letzten Teil thematisierten unzureichenden Entschädigungspraxis aus. Damit wird daraus eine Geschichte doppelten Unrechts: Auf Ausgrenzung und Ermordung in der Diktatur folgten Nichtanerkennung und Diskriminierung im demokratischen Staat. Mit dieser Erzählweise unterzieht Spitta die behördliche Interpretation der NS-Verfolgung von Sinti und Roma einer filmischen Revision. Eine wichtige Rolle spielen neben den historischen Quellen und Fotos Interviews mit acht Überlebenden des Völkermords: vier Frauen und vier Männer, darunter auch Wanda Pranden. Der Film gibt ihnen die Möglichkeit, ihre Version der Geschichte darzulegen – eine Erzählung, die jahrzehntelang keinen Platz in der Öffentlichkeit hatte. Damit erfahren die Überlebenden eine verspätete moralische Anerkennung und Würdigung. Gleichzeitig unterstreichen und kontextualisieren die Täterdokumente und -fotos die Evidenz der Zeitzeugenberichte. Während die Täterinnen und Täter nur anhand der Verfolgungszeugnisse visualisiert werden, treten ihnen die Opfer als Menschen in Person der Überlebenden gegenüber. Die filmische Einbettung der zentralen Quellenbestände in die Narrative der Betroffenen stellt einen Akt der Selbstermächtigung über die jahrzehntelang dominierende Deutungsmacht der Verfolgerinnen und Verfolger dar. Die Symbolik der Täterdokumente und -bilder wird völlig umgedeutet: Dienten sie einst zur Ausgrenzung der Sinti und Roma sowie zur Selbstinszenierung ihrer Peinigerinnen und Peiniger, verwenden die Filmemacherinnen sie zur visuellen Beglaubigung der erlittenen Gräueltaten und zur Illustrierung der rassenpolitischen Dimension des Verbrechens. Der gesamte Film verzichtet bewusst auf eine objektivierende oder distanzierte Erzählung. Spitta beharrt durchgängig auf einer Dichotomie zwischen „unseren Verfolgten“ und „euren Tätern“, zwischen „wir“ und „ihr“. Minderheit und Mehrheitsgesellschaft stehen sich beinahe unversöhnlich gegenüber. Die Dokumentation operiert

65 Vgl. Reuter: *Der Bann*, S. 142–147, 416 ff.

66 Siehe dazu den Beitrag von Frank Reuter in diesem Band.

mit einer eindeutigen Schuldzuweisung, was bei Fernsehsendern für Irritation sorgte und mindestens eine öffentliche Vorführung in einer tumultartigen Publikumsreaktion enden ließ.⁶⁷

Fazit

Bei den Filmen von Melanie Spitta und Katrin Seybold handelt es sich um Low-Budget-Produktionen, die bewusst auf technisch aufwändige Spielereien verzichten und stattdessen auf psychologische Wirkung setzen. Da die Minderheitsangehörigen in allen vier Produktionen die Erzähl- und Deutungsmacht innehaben, können die Zuschauenden deren Perspektive einnehmen und mit ihnen fühlen. Die so erzeugte Empathie demaskiert die Unmenschlichkeit und den Zynismus von Ausgrenzungs- und Verfolgungspraktiken. Die Filme brechen antiziganistische Erzähl- und Sehkonventionen konsequent auf. Gleichzeitig betreiben Spitta und Seybold eine kompromisslose Gesellschaftskritik, was ihre Filme zu Akten des Widerstands gegen die Ausgrenzung und Marginalisierung von Sinti und Roma macht. Am deutlichsten tritt dieser Aspekt wohl in *Das falsche Wort* zutage. Melanie Spitta erzählt die Leidensgeschichte ihrer Minderheit aus Sicht einer unbequemen und mahnenden Betroffenen. Sie vertritt beharrlich die Interessen der deutschen Sinti und hält der Mehrheitsgesellschaft einen Spiegel vor, um sie schonungslos mit Mechanismen der Verfolgung und fortgesetzten Stigmatisierung zu konfrontieren. Die Filme Spittas und Seybolds machen unmissverständlich klar: Die Mehrheitsgesellschaft macht Sinti und Roma zu Antibürgern, Außenseitern und Deklassierten. Sie müssen anders leben, weil sie nicht die Chance erhielten, den gleichen Status zu erlangen wie Menschen aus der gesellschaftlichen Mittelschicht, die nicht der Minderheit angehören. Dennoch verharren sie dabei nicht in der Opferrolle. Im Gegenteil: Die dokumentierten Personen erscheinen zugleich als starke und selbstbewusste Akteurinnen und Akteure, die ihren eigenen Weg gehen und sich nicht unterkriegen lassen trotz des Leids, das ihnen und ihren Angehörigen sowohl in der Geschichte als auch in der Gegenwart zugefügt wurde und wird.

Alle vier Dokumentarfilme zeigen die zentrale Rolle von Betroffenenennarrativen für die Etablierung künstlerischer Alternativen zum antiziganistischen Blick auf. Dieser Aspekt drückt sich wohl am

67 Vgl. Kwella: Bericht, S. 3; Gress: Visualisierte Emanzipation, S. 372f.

deutlichsten im Umgang mit dem Nomaden-Motiv aus, das durch Spitta eine Subjektivierung erfährt. Obwohl es sich dabei um ein altbekanntes antiziganistisches Stereotyp handelt, bedient es in den untersuchten Filmen keine allgemeinen Rezeptionserwartungen. Es wird zum einen der ersten Male in der Filmgeschichte als Element der Selbstcharakterisierung gebraucht. Die Protagonistinnen und Protagonisten stellen mit Stolz einige Elemente ihrer Identität vor und schämen sich nicht ihrer Herkunft. Eine der bekanntesten antiziganistischen Zuschreibungen schlechthin wird somit emanzipatorisch eingesetzt. Das Nomadentum fungiert nicht wie im „Zigeuner“-Film als dramaturgisches Element, dient nicht der reinen Exotisierung oder Unterhaltung, um die Zuschauernden aus ihrem Alltag zu locken und in fremde Phantasiewelten zu entführen, sondern ist die Antwort auf Spittas Suche nach Identität. Sie nutzt dieses Motiv zur selbstbestimmten Abgrenzung gegenüber der Mehrheitsgesellschaft und zur Betonung von Autonomie gegenüber den aus ihrer Sicht repressiven Normen der Dominanzgesellschaft. So betonen die Filmemacherinnen, *Das falsche Wort* „solle auch [einen] Beitrag leisten, das Verhältnis der Sesshaften gegenüber der Minderheit der Nomaden zu verbessern. Wir haben die Hoffnung, dass eine Mehrheit, die sich in der Nazizeit zutiefst irrte, von einer Minderheit lernen könnte, von deren Kultur und Lebensweise.“⁶⁸ Aufgabe der kritischen Antiziganismusforschung ist es jedoch auch darauf hinzuweisen, dass diese Positionierung eine Nähe zu tsiganologischen Diskursen aufweist. Trotz positiver Konnotation wird die Minderheit hier als „anders“ charakterisiert. Zudem zeigen sozial- und alltagsgeschichtliche Untersuchungen, auch wenn es bislang zu wenig davon gibt, dass es sich bei dieser selbstbestimmten Darstellung ebenfalls um eine einseitige Perspektive auf die heterogenen Lebenswirklichkeiten von Sinti und Roma handelt.⁶⁹ Der „Nomade“ ist auch bei Spitta und Seybold eine Projektionsfigur, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen. Das Motiv fungiert als Moment der Erinnerung an eine Zeit vor dem Leid, das die Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten der Minderheit zufügten; es ist nicht frei von romantischer Verklärung. Das Reisen diente in erster Linie dem beruflichen Fortkommen von Sinti und Roma und war spätestens seit Anfang des 20. Jahrhunderts kein kollektives

68 Projektbeschreibung „Das falsche Wort“, BStU, MfS, HA IX/11, AK 665/86, 166.

69 Siehe Opfermann: Dass sie; ders.: Seye kein. Auch in den Erinnerungsberichten verfolgter Sinti und Roma finden sich viele Beschreibungen von Alltag und Lebensrealitäten vor dem NS-Regime, etwa bei Hugo Höllenreiner, siehe Tuckermann: Denk nicht, S. 5–10.

Merkmal dieser Minderheit. Zahlreiche Familien lebten nicht zuletzt aufgrund der gewandelten sozioökonomischen Bedingungen bereits vor dem Holocaust in sesshaften Verhältnissen und passten ihre traditionellen mobilen Berufe dieser Lebensweise an, indem sie lediglich im kleinräumlichen Bereich oder nur zu bestimmten Jahreszeiten Waren, Unterhaltung oder Dienstleistungen anboten. Und immer wieder finden sich auch Beispiele von Minderheitsangehörigen, die sogenannte bürgerliche Berufe ausübten und das Reisen völlig aufgaben beziehungsweise in ihre Freizeit verschoben. Ebenso gingen auch Angehörige der Mehrheitsgesellschaft mobilen Berufen nach.⁷⁰

In der stolzen Betonung von kultureller Differenz spiegelt sich ein Dilemma wider, dem Emanzipationsbestrebungen von Sinti und Roma stets unterlagen: Einerseits zielte der Aktivismus auf Toleranz und den Schutz sowie die Förderung der eigenen Kultur, andererseits droht diese Strategie, Stereotype weiter zu verfestigen. Um dieser Gefahr zu begegnen, wählten Selbstorganisationen wie der *Zentralrat Deutscher Sinti und Roma* einen anderen Weg der Selbstdarstellung.⁷¹ Wie Frank Reuter im vorliegenden Band ausführt, präsentiert etwa die Ausstellung des *Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma* in Heidelberg zahlreiche Selbstzeugnisse von Sinti und Roma, die diese dezidiert als Teil der bürgerlichen Gesellschaft sichtbar machen. Auch im Abspann von *Das falsche Wort* sind einige solcher Fotografien zu sehen, allerdings weisen die Filme auch darauf hin, dass viele Sinti insbesondere nach dem Holocaust keine Möglichkeit hatten, an dieser bürgerlichen Welt zu partizipieren. So kann der Verweis auf die Tradition des Reisens zugleich Anstoß dafür sein, die gesellschaftliche Randposition der Sinti und Roma kritisch zu hinterfragen. Die Betonung des Bürgerlichen ist nur ein Weg des De-Otherings. Die Filme Spittas und Seybolds zeigen, dass auch ein selbstbestimmter und ermächtigender Umgang mit Motiven wie Armut oder Mobilität den stereotypisierenden, fremden Blick der Dominanzgesellschaft brechen kann. Spitta wählt gerade nicht die Strategie, antiziganistische Vorurteile durch bürgerliche Selbstbeschreibungen zu entkräften oder zu widerlegen, sie bricht diese vielmehr durch selbstbewusste Aneignung sowie eine veränderte Erzählweise auf. Durch den Gestus der Anklage bringt sie die Mehrheitsgesellschaft in Erklärungsnot. Ihre Filme zielen

70 Siehe etwa Vogel: Chancen.

71 Siehe dazu auch die Kontroverse zwischen dem *Zentralrat Deutscher Sinti und Roma* und den Filmemacherinnen, Gress: Visualisierte Emanzipation, S. 372–376.

auf die Erkenntnis, dass die dominanten Leitbilder und Normen unterschiedliche Wertigkeiten sozialer Lebensformen produzieren. Durch die schonungslose Konfrontation der Zuschauenden mit den Folgen von stereotypisierenden Zuschreibungen und daraus resultierenden Ausgrenzungs- wie Verfolgungspraktiken soll ein Problembewusstsein hervorgebracht werden.

Wir Zuschauenden müssen lernen, dass ein einziges Werk nicht für Selbstverortungen und Lebensentwürfe einer gesamten Minderheit stehen kann, sondern immer nur Facette eines vielfältigen Mosaiks ist. Es bleibt zu hoffen, dass in Zukunft noch weitere solcher Facetten hinzukommen, damit die unterschiedlichen Perspektiven von Sinti und Roma im Kulturbereich mehr Anerkennung und Sichtbarkeit erlangen. Wenn die Pluralität künstlerischer Praxen und sozialer Selbstentwürfe von Angehörigen der Minderheit präsenter und bewusster würde, wäre dies auch ein wichtiger Schritt gegen den immer noch wirkmächtigen Antiziganismus in unserer Gesellschaft.

Filme

Direkt extra, ZDF, 12.07.1980, *Schimpft uns nicht Zigeuner!*, BRD 1980.

Der Fall Dr. Eva Justin, Drehbuch: Valentin Senger / Irmgard Senger, Hessischer Rundfunk, BRD 1963.

Das falsche Wort. Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinti) in Deutschland?, Regie: Katrin Seybold und Melanie Spitta, BRD 1987.

Es ging Tag und Nacht, liebes Kind/Zigeuner (Sinti) in Auschwitz, Regie: Katrin Seybold und Melanie Spitta, BRD 1981/82.

Wir sind Sintikinder und keine Zigeuner, Regie: Katrin Seybold, BRD 1981.

Söhne des Windes, Drehbuch: Georges T. Paruvanani, ZDF, BRD 1973.

Zigeuner sein, Regie: Peter Nestler und Zsóka Nestler, Schweden 1970.

Literaturverzeichnis

Arnold, Hermann: Ein Menschenalter danach. Anmerkungen zur Geschichtsschreibung der Zigeunerverfolgung, in: *Mitteilungen zur Zigeunerkunde* 4 (1977).

Bastian, Till: *Furchtbare Ärzte. Medizinische Verbrechen im Dritten Reich*, Nürnberg 1995.

- Bauer, Matthias: Peter Nestler's Depiction of the Everyday Life of Sinti and Roma, in: Mladenova, Radmila / von Borcke, Tobias / Brunssen, Pavel / End, Markus / Reuss, Anja (Hg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020.
- BGH, 23.5.1962, in: *Rechtsprechung zum Wiedergutmachungsrecht* 13/1962, 9, S. 396–398.
- Döring, Hans-Joachim: *Die Zigeuner im nationalsozialistischen Staat*, Hamburg 1964.
- Drößler, Stefan: Katrin Seybold, Filmemacherin, Münchener Stadtmuseum, S. 42–49, abrufbar unter: https://www.muenchner-stadtmuseum.de/fileadmin/redaktion/filmreihen/2013-PH25/PH25_42_Katrin_Seybold.pdf [Zugriff: 16. 8. 2022].
- Fings, Karola: Die „gutachterlichen Äußerungen“ der Rassenhygienischen Forschungsstelle und ihr Einfluss auf die nationalsozialistische Zigeunerpolitik, in: Zimmermann, Michael (Hg.): *Zwischen Erziehung und Vernichtung. Zigeunerpolitik und Zigeunerforschung im Europa des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2007, S. 441–455.
- Fings, Karola / Sparing, Frank: Vertuscht, verleugnet, versteckt. Akten zur NS-Verfolgung von Sinti und Roma, in: *Beiträge zur Nationalsozialistischen Gesundheits- und Sozialpolitik* 12 (1995), S. 181–201.
- Gress, Daniela: Visualisierte Emanzipation. Strategien medialer (Selbst-)Darstellung von Sinti und Roma in dokumentarischen Filmen, in: Reuter, Frank / Gress, Daniela / Mladenova, Radmila (Hg.): *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus*, Heidelberg 2021, S. 339–385.
- Gress, Daniela: Von der Selbstdefinition zum Empowerment. Die historischen Hintergründe und die heutige Bedeutung des Ersten Welt-Roma-Kongresses vor 50 Jahren, in: *newess* 2021, S. 38–41.
- Gress, Daniela: Geburtshelfer einer Bewegung? Die mediale Kampagne der Gesellschaft für bedrohte Völker für Bürgerrechte deutscher Sinti und Roma, in: Hofmann, Birgit (Hg.): *Menschenrecht als Nachricht. Medien, Öffentlichkeit und Moral seit dem 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2020, S. 267–306.
- Heddebaut, Monique: Belgien, in: *RomArchive*, abrufbar unter: <https://www.romarchive.eu/de/voices-of-the-victims/belgium/> [Zugriff: 4.8.2022].

- Heddebaut, Monique: „Die Waggons sind zum ersten Mal geöffnet worden in Auschwitz“, in: RomArchive, abrufbar unter: <https://www.romarchive.eu/de/collection/die-waggons-sind-zum-ersten-mal-geoeffnet-worden-in-auschwitz/> [Zugriff: 4.8.2022].
- Henke, Josef: Quellenschicksale und Bewertungsfragen. Archivische Probleme bei der Überlieferungsbildung zur Verfolgung der Sinti und Roma im Dritten Reich, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 41 (1993) 1, S. 61–77.
- Hoffmann, Kay: Die Technik verändert den Dokumentarfilm. Neue Formen durch synchrone 16 mm- und Video-Kameras, in: Bock, Hans-Michael / Distelmeyer, Jan / Schöning, Jörg (Hg.): Protest – Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen, München 2015, S. 38–51.
- Hoffmann, Kay / Wottrich, Erika: Ziel ist ein politischer Dokumentarfilm, der die Gesellschaft verändert. Zum Konzept einer „Gegenöffentlichkeit“, in: Bock, Hans-Michael / Distelmeyer, Jan / Schöning, Jörg (Hg.): Protest – Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen, München 2015, S. 7–11.
- Holl, Kurt: Wie wir trauern. Interview mit Melanie Spitta, in: Jekh čhib. Mit einer Zunge reden 6/7 (1996), S. 12–14.
- Krokowski, Heike: Die Last der Vergangenheit. Auswirkungen nationalsozialistischer Verfolgung auf deutsche Sinti, Frankfurt am Main 2001.
- Kubica, Helena: Dr. Mengele und seine Verbrechen im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau, in: Hefte von Auschwitz 20 (1997), S. 369–455.
- Küsters, Yvonne: „Ich entscheide frei“. Interview mit Melanie Spitta, in: Jekh čhib. Mit einer Zunge reden, 4/1995, S. 52–59.
- Kwella, Michael: Bericht zur Filmvorstellung auf der Duisburger Filmwoche, 11.11.1987, in: protokult.de, S. 1–3, abrufbar unter: <http://www.protokult.de/prot/DAS%20FALSCHES%20WORT%20-%20Spitta,%20Seybold%20-%201987.pdf> [Zugriff: 1.11.2021].
- Lotto-Kusche, Sebastian: Der Völkermord an den Sinti und Roma und die Bundesrepublik. Der lange Weg zur Anerkennung 1949–1990, Berlin 2022.
- Mladenova, Radmila: The ‘White’ Mask and the ‘Gypsy’ Mask in Film, Heidelberg 2022.

- Mladenova, Radmila: Über ‚Zigeuner‘-Filme und ihre Technologie der Wahrheitskonstruktion, in: Mladenova, Radmila / Borcke, Tobias von / Brunssen, Pavel / End, Markus / Reuss, Anja (Hg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020, S. 29–46.
- Münzel, Mark / Streck, Bernhard (Hg.): *Kumpania und Kontrolle. Moderne Behinderungen zigeunerischen Lebens*, Gießen 1981.
- O. A.: Bio-Filmographie Melanie Spitta, abrufbar unter: <http://www.arche.or.at/arche/conf/spitta.htm> [Zugriff: 4.8.2022].
- Opfermann, Ulrich Friedrich: „Seye kein Ziegeuner, sondern kayserlicher Cornet“. Sinti im 17. und 18. Jahrhundert; eine Untersuchung anhand archivalischer Quellen, Berlin 2007.
- Opfermann, Ulrich Friedrich: „Dass sie den Zigeuner-Habit ablegen“. Die Geschichte der „Zigeuner-Kolonien“ zwischen Wittgenstein und Westerwald, Frankfurt am Main 1996.
- Reuter, Frank: *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“*, Göttingen 2013.
- Romani Phen: Interview mit Carmen Spitta, in: YouTube, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=KJ5hNMPcXUU> [Zugriff: 31.8.2022].
- Rose, Romani: *Bürgerrechte für Sinti und Roma. Das Buch zum Rassismus in Deutschland*, Heidelberg 1987.
- Seybold, Katrin: „Wir brauchen nicht aufzuschreiben, wer die Mörder an uns Sinte waren, wir wissen es“. In *Memoriam Melanie Spitta* (2.6. 1946–27.8. 2005), in: *Dachauer Hefte* 21 (2005), 21, S. 197–216.
- Spitta, Arnold: *Melanie Spitta – Ihr Kampf um die Anerkennung des Völkermords an den Sinti_ze und Rom_nja*, in: *Nevipe. Nachrichten und Beiträge aus dem Rom e. V. 2* (2020), S. 15–17.
- Spitta, Carmen: *Grußwort*, in: *Nevipe. Nachrichten und Beiträge aus dem Rom e. V. 2* (2020), S. 17–18.
- Spitta, Carmen: *Statement zur Vereinnahmung von Opferbiographien*, in: YouTube, abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=cX2aB_YYUfg [Zugriff: 31.8.2022].
- Spitta, Melanie: *Was unterscheidet uns Sinti-Frauen von Nicht-Sinti-Frauen?*, in: *Bote für die evangelische Frau*, 11 (1981), abgedruckt in: *Bura, Josef / Braach, Ingrid (Hg.): Roma-Weltkongress und Sinti-Alltag*, Bremen 1982, S. 342.

- Spitta, Melanie: Ich wende mich entschieden gegen Bevormundung, in: *Courage*. Berliner Frauenzeitung 6 (1981), S. 32–33.
- Spitta, Melanie: Das falsche Wort „Wiedergutmachung“, in: Wurr, Zazie: (Hg.): *Newo Ziro – Neue Zeit? Wider die Tsiganomie*, Kiel 2000, S. 43–50.
- Stickel, Wolfgang: Videobewegung und Bewegungsvideos. Politische Videoarbeit der Medienwerkstatt Freiburg in den 1980er Jahren, in: Bock, Hans-Michael / Distelmeyer, Jan / Schöning, Jörg (Hg.): *Protest – Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*, München 2015, S. 52–60.
- Tuckermann, Anja: *Denk nicht, wir bleiben hier – Die Lebensgeschichte des Sinto Hugo Höllenreiner*, München 2005.
- Vogel, Lutz: Chancen – Ängste – Widerstände. Arbeit als Argument bei der Zuwanderung in Sachsen im 19. Jahrhundert, in: Gress, Daniela (Hg.): *Minderheiten und Arbeit im 19. und 20. Jahrhundert. Aspekte einer vielschichtigen Beziehungsgeschichte*, Heidelberg 2019, S. 35–49.
- Weiler, Margret: *Zur Frage der Integration der Zigeuner in der Bundesrepublik Deutschland. Eine Untersuchung der gegenwärtigen Situation der Zigeuner und der sozialpolitischen und sozialarbeiterischen Maßnahmen für Zigeuner*, Köln 1979.
- Zimmermann, Michael: *Rassenutopie und Genozid. Die nationalsozialistische „Lösung der Zigeunerfrage“*, Hamburg 1996.
- Zimmermann, Peter: *Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart*, in: Ludes, Peter / Schumacher, Heidemarie / Zimmermann, Peter (Hg.): *Informations- und Dokumentarsendungen*, München 1994, S. 213–319.

Frank Reuter

Der lange Weg zum Subjekt: Überlegungen zur Rolle fotografischer Selbstzeugnisse bei der Dekonstruktion antiziganistischer Stereotype

— ※ —

Abstract After a review of the history of the de-subjectification of the ‘gypsy’ in literature, art and science, the article focuses on surviving private photos of Sinti and Roma and the practices of their use in exhibitions. The main question is the significance of self-testimonies in strategies of de-Othering. It was not until the civil rights movement of the German Sinti and Roma formed at the end of the 1970s that an alternative view of the minority beyond stigmatising or exoticising attributions could be established in social discourse: for the first time, historical private and family photos of Sinti and Roma became accessible to a broad public. These photos form a counterbalance to the stereotyping gaze regime of the dominant society and especially to the visual denunciations of Nazi propaganda. Such self-determined “counter images” are indeed important for the process of emancipation, yet the author highlights one problematic aspect: When Sinti and Roma are put under social pressure to visually authenticate their own “bourgeois” identity, they ultimately remain trapped in antigypsyist attributions. Even when developing cinematic counterstrategies, there is a danger of getting stuck in the immanent logic of the antigypsyist prejudice structure in the sense of compulsive refuting or invalidating outdated thought patterns. The goal must rather be to make the mechanisms of their impact and their functions transparent in order to confront the audience with their own projections.

Zusammenfassung Nach einem Rückblick auf die Geschichte der Entsubjektivierung des „Zigeuners“ in Literatur, Kunst und Wissenschaft setzt sich der Beitrag mit überlieferten Privatfotos von Sinti und Roma und deren Verwendungspraxen in Ausstellungen auseinander. Dabei geht es vor allem um die Frage, welche Bedeutung Selbstzeugnissen bei Strategien des De-Otherings zukommt. Erst die sich Ende der 1970er-Jahre formierende Bürgerrechtsbewegung der

deutschen Sinti und Roma konnte eine alternative Sicht auf die Minderheit jenseits stigmatisierender oder exotisierender Zuschreibungen im gesellschaftlichen Diskurs etablieren: Historische Privat- und Familienfotos von Sinti und Roma wurden erstmals für eine breite Öffentlichkeit wahrnehmbar. Sie bilden ein Gegengewicht zum stereotypisierenden Blickregime der Dominanzgesellschaft und insbesondere zu den visuellen Denunziationen der NS-Propaganda. So wichtig solche selbstbestimmten „Gegen-Bilder“ für den Emanzipationsprozess sind, so weist der Autor doch auf einen problematischen Aspekt hin. Wenn Sinti und Roma unter dem gesellschaftlichen Druck stehen, die eigene „bürgerliche“ Identität visuell beglaubigen zu müssen, bleiben sie letzten Endes in antiziganistischen Zuschreibungen gefangen. Auch bei der Entwicklung filmischer Gegenstrategien besteht die Gefahr, in der immanenten Logik der antiziganistischen Vorurteilsstruktur im Sinne eines zwanghaften Widerlegens oder Entkräftens überkommener Denkmuster stecken zu bleiben. Ziel muss es vielmehr sein, deren Wirkmechanismen und Funktionen transparent zu machen, um die Zuschauer mit ihren eigenen Projektionen zu konfrontieren.

Die Zuschreibung von Subjektlosigkeit ist integraler Bestandteil der antiziganistischen Vorurteilsstruktur: Der „Zigeuner“ ist das Nicht-Subjekt schlechthin.¹ Diese in Jahrhunderten tradierte Denkfigur wirkt bis heute fort, nicht zuletzt in der medialen Repräsentation von Sinti und Roma. Nach einem kurzen Rückblick auf die Geschichte der Entsubjektivierung dieser Minderheit setzt sich der vorliegende Beitrag mit überlieferten Privat- und Familienfotos von Sinti und Roma und deren Verwendung in Ausstellungen auseinander. Dabei geht es auch um die Frage, welche Bedeutung Selbstzeugnissen bei Strategien des De-Otherings zukommt.

„Einer wie der andere“: Blickmacht und Entsubjektivierung

Wie Klaus-Michael Bogdal in seiner Studie *Europa erfindet die Zigeuner* darlegt, führte das im Zeitalter der Aufklärung neu erschlossene Wissen über Sprache und Herkunft der „Zigeuner“ zu keiner Annäherung

1 Die Fremdbezeichnung „Zigeuner“ wird hier im Sinne einer Imagination und eines gesellschaftlichen Konstrukts verstanden und daher in Anführungszeichen gesetzt. Als stigmatisierende Objektkategorie ist dieser Terminus von den emanzipatorischen Selbstbezeichnungen „Sinti“ und „Roma“ grundsätzlich zu unterscheiden; vgl. Reuter 2014, S. 49–57.

zwischen Minderheit und Dominanzgesellschaft.² Im Gegenteil: Die Leiterzählung vom „Zigeuner“ als Antipoden zu den europäischen Kulturnationen wurde wissenschaftlich festgeschrieben und auf „fundamentale zivilisatorische Differenzen“³ zurückgeführt. Bogdal schreibt: „Dass ein Zigeuner auf nützliche Weise als selbstbestimmtes und verantwortungsbewusstes Individuum an der bürgerlichen Gesellschaft in irgendeinem Land Europas teilhaben könnte, gehört in der Wissenschaft und Literatur der Aufklärung zum Udenkbaren.“⁴ In der Belletristik, so der Literaturwissenschaftler Hans Richard Brittnacher, werden „Zigeuner“-Figuren lediglich instrumentell, als „eine Art narrativer Verfügungsmasse“⁵ eingesetzt: „In der gnadenlosen ästhetischen Ökonomie haben sie eher den Status von Dingen, von Kostümen, von Puppen, von klimatischen Zuständen, nicht von Menschen.“⁶

Schriftsteller ebenso wie Künstler schöpften aus dem Fundus vertrauter „Zigeuner“-Motive, die sich als Kulisse für faszinierend-exotische oder abstoßende Gegenwelten bestens eigneten. Personalität spielte dabei keine Rolle. Dies gilt nicht zuletzt für das Leitmedium des 20. Jahrhunderts, den Film.⁷ Wie sehr das „Zigeuner“-Bild in der modernen Populärkultur vorgegebenen Schemata folgt, zeigen die Abbildungen auf der nächsten Seite. Die beiden Figurenpaare stammen aus ganz unterschiedlichen Medien – einem 1937 erschienenen deutschen Kinderbuch und einem Hollywoodfilm aus dem Jahr 1944 –, folgen jedoch bis in Details nahezu identischen Darstellungstopoi beziehungsweise Markierungsmustern. Es handelt sich, ungeachtet der verschiedenen Zielgruppen, um austauschbare Versatzstücke (**Abb. 1** und **Abb. 2**).

Der Rückgriff auf standardisierte „Zigeuner“-Figuren erfolgt nicht zuletzt aus ästhetischen Nützlichkeitsabwägungen, können jene doch als Stilmittel oder dramaturgisches Element variabel eingesetzt werden. Sie funktionieren bis heute einfach und verlässlich, da sie vom Betrachtenden auf den ersten Blick wiedererkannt und eingeordnet werden, sei es als Bösewichte oder als Platzhalter abenteuerlich-fremder Welten. Für Produkte der Massenkultur, die sich an ein breites Publikum richten, ist das ein unschätzbare Vorteil, zum Beispiel für Filme. Statt Figuren aufwendig

2 Teile des folgenden Abschnitts basieren auf meinem Aufsatz: *Gesichtslos*.

3 Bogdal: *Europa erfindet die Zigeuner*, S. 173.

4 Ebd.

5 Brittnacher: *Leben auf der Grenze*, S. 17.

6 Ebd.

7 Mladenova: *The ‘White’ Mask and the ‘Gypsy’ Mask*.



Abb. 1. Lauterborn, Liesel/Holst, Adolf: Wenn jemand eine Reise tut ...: Lustiger Bilderatlas, Leipzig 1937.



Abb. 2. „Illustrierte Film-Bühne Nr. 1204“ (Cover) zu *Zigeuner Wildkatze*. Der 1944 entstandene Hollywood-Streifen kam 1951 in die deutschen Kinos.

zu kreieren, bedienen sich Drehbuchautoren etablierter Stereotype – ein immerwährender Kreislauf der Reproduktion und Verwertung. Der Filmemacher Peter Nestler hat diese Methode treffend charakterisiert: Der Zuschauer soll „dazu verführt werden, auch mit Hilfe seiner Vorurteile, in einer getrampelten Spur zu laufen“.⁸ Umgekehrt gilt: Filme, die allgemeine Rezeptionserwartungen bedienen, sind besser verkäuflich.

Die Gleichsetzung von „Zigeuner“ und Nicht-Subjekt findet sich jedoch nicht nur in Kunst und Kultur, sondern ebenso in der Wissenschaft. Anthropologen und Ethnologen sahen in ihnen Verkörperungen einer archaischen Lebensform oder Träger einer primitiven Kultur. Da der „Zigeuner“ in ihren Augen ein frühes Stadium der Menschheitsentwicklung repräsentierte, existierte er als Individuum (noch) nicht. Auch der wissenschaftliche Blick auf die Gruppe war ein typologisierender. In seinem 1863 publizierten Buch *Die Zigeuner in ihrem Wesen und in ihrer Sprache* bringt Richard Liebich dieses Deutungsmuster auf den Punkt, wenn er feststellt: „ein echter, wahrer Zigeuner ist der Typus aller andern.“⁹

„Zigeuner“ werden auf der untersten Stufe der menschlichen Rassenhierarchie verortet. Abwertende Tiervergleiche ziehen sich wie ein roter Faden durch literarische oder wissenschaftliche Beschreibungen. So postuliert der Ethnograf und Reiseschriftsteller Emil Reinbeck in seinem 1861 erschienenen Werk *Die Zigeuner*, diese nähmen „gewissermaßen den Uebergang oder den vermittelnden Standpunkt zwischen Thier und Mensch“ ein.¹⁰

Wie tief die Vorstellung von der Subjektlosigkeit der „Zigeuner“ im gesellschaftlichen Bewusstsein verankert war, demonstriert exemplarisch die Fotoserie eines deutschen Soldaten, entstanden 1938 während eines Aufenthalts in Bulgarien (**Abb. 3**). Die in ein Album eingeklebten Amateuraufnahmen repräsentieren einen klassischen touristischen Blick, gepaart mit einem unübersehbaren Gestus kultureller Dominanz, was sich auch in den Bildkommentaren widerspiegelt. Auf einer Seite mit der Überschrift „Unter Zigeunern“ steht neben einer Aufnahme, die Männer auf einem offenen Platz zeigt, handschriftlich: „Einer wie der andere“. Dieser spöttisch-abwertende Kommentar will offenbar zum Ausdruck bringen, dass die Personen in der rechten Bildhälfte – deren ärmlischer Habitus einen deutlichen Kontrast zum elegant gekleideten

8 Nestler: *Haltung*, S. 129.

9 Liebich: *Zigeuner in ihrem Wesen*, S. 113.

10 Reinbeck: *Zigeuner*, S. 12.

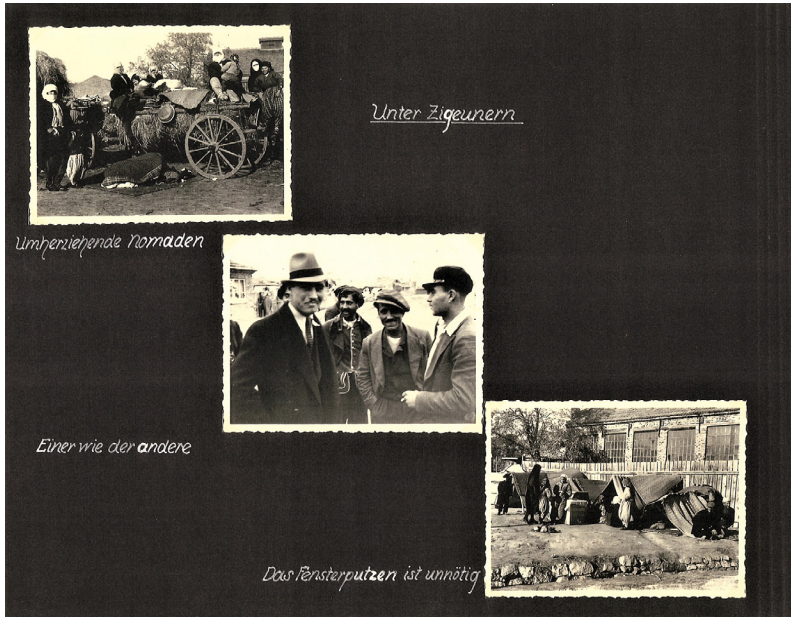


Abb. 3. Fotoalbum eines deutschen Soldaten, Aufnahmen aus Bulgarien 1938.

Mann im Vordergrund darstellt – ihrem Wesen nach alle gleich sind, eben „Zigeuner“. Solche Denkmuster, oft in Verbindung mit einer denunziatorischen Bildsprache, finden sich in vielen Amateurfotografien deutscher Soldaten, wie sie im Zweiten Weltkrieg in großer Zahl entstanden. Insbesondere Aufnahmen aus dem besetzten Ost- und Südosteuropa inszenieren ein zivilisatorisches Gefälle: Mit dem abschätzigen Blick auf „Zigeuner“ vergewissert sich der fotografierende Besatzungssoldat seiner eigenen Identität und Überlegenheit.¹¹

Ihren Höhepunkt erreicht diese Form der Entpersonalisierung in der Politik des NS-Staates. Sinti und Roma wurden im Rahmen der Nürnberger Gesetzgebung ebenso wie Juden als „artfremde Rasse“ beziehungsweise „Fremdblütige“ eingestuft, denen man kollektiv genetische Minderwertigkeit zuschrieb; dem entsprach die pejorative Bildsprache der Propaganda.¹² Eine Schlüsselrolle bei der Definition der „Zigeuner“ nach rassenbiologischen Kriterien und bei der Erfassung und Klassifizierung der als „Zigeuner“ oder „Zigeunermischlinge“ stigmatisierten

11 Reuter: Bann des Fremden, S. 258–285.

12 Ebd., S. 178–194.

Menschen spielte die „Rassenhygienische und Bevölkerungsbiologische Forschungsstelle“ unter Leitung des Mediziners Robert Ritter, die eng mit dem SS- und Polizeiapparat kooperierte.¹³ Zu ihren Hinterlassenschaften gehören auch Tausende rassenanthropologische Aufnahmen.¹⁴ Fotografieren war Teil der systematischen Vermessung des Körpers. Dem lag die Vorstellung einer Typologie zugrunde, die sich mittels quantitativer Verfahren bestimmen ließe, um die „rassische“ Einordnung auf eine objektive Grundlage zu stellen. Es ging bei dieser Art des Ablichtens also gerade darum, das Individuelle aufzuheben, um die vermeintlichen phänotypischen „Rassen“-Merkmale umso schärfer hervortreten zu lassen. Die Mitarbeiter in Ritters Institut fotografierten nicht nur Körperdetails wie Hände, Nasen oder die Iris, sondern stellten überdies Gesichtsmasken oder Kopfplastiken – in einem ebenso aufwändigen wie entwürdigenden Verfahren her.¹⁵ Es handelt sich um eine extreme Form der Fremdbestimmung und Dehumanisierung. Die Idee von der Würde und Einzigartigkeit des Subjekts hatte in diesem radikal utilitaristischen Denken, in dessen Zentrum der „Erbwert“ des Einzelnen für das völkische Kollektiv stand, keinen Platz.

In der Bundesrepublik blieben rassistische Denkmuster jahrzehntelang handlungsleitend für den staatlichen Umgang mit Sinti und Roma. Unterhaltungsmedien wie Bildbände oder Illustrierte hingegen knüpften nach 1945 nahtlos an das exotisch-romantische Blickregime des 19. und frühen 20. Jahrhunderts an. Sie reproduzierten bis in die 1970er-Jahre – und teils weit darüber hinaus – eine Phantasmagorie, die auf traditionelle ikonografische Muster zurückgreift und in der der Genozid mit bunten Bildern überblendet wird. Die Subjektlosigkeit der „Zigeuner“, die als unbeschwertes Naturvolk frei von den Zwängen der Moderne inszeniert werden – gleichsam durch die Jahrhunderte tanzen –, ist integraler Bestandteil dieses mehrheitsgesellschaftlichen Konstrukts.

Paradigmatisch hierfür ist ein Bildband der Fotografin Anno Wilms aus dem Jahr 1972, der ganz im Bann des „Zigeuner“-Mythos steht (**Abb. 4**).¹⁶ Das Umschlagfoto zeigt eine im Wortsinn gesichtslose, ihrer Persönlichkeit beraubte Frau, reduziert auf ihre bunte Kleidung. Das vor

13 Zu diesem „wissenschaftlich-polizeilichen Komplex“ siehe: Zimmermann: Rassenutopie und Genozid, S. 147–155 sowie Fings: Fadenkreuz, S. 273–309.

14 Zum Folgenden siehe Reuter: Bann des Fremden, S. 142–162.

15 Eine Auswahl dieser Fotografien sowie Aufnahmen der Kopfplastiken sind abrufbar unter: <https://www.sintiundroma.org/de/weg-in-den-voelkermord/totale-erfassung/> [Zugriff: 22.12.2021].

16 Wilms: Zigeuner (Umschlagfoto vorne).

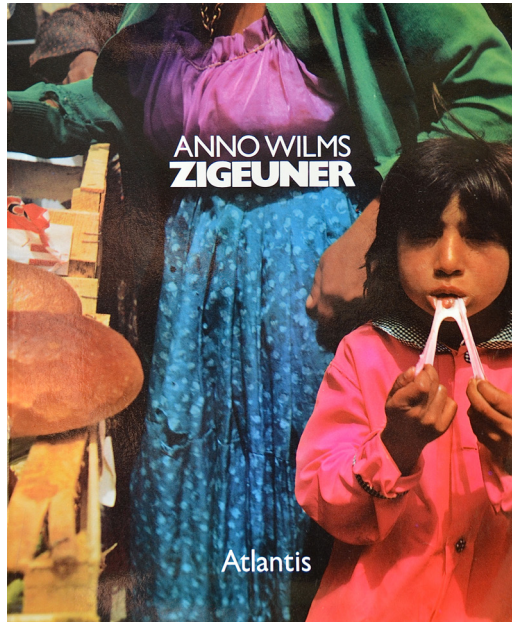


Abb. 4. Anno Wilms: Zigeuner, Zürich/Freiburg im Breisgau 1972.

ihr stehende Mädchen, das seinen Kaugummi in fast abstoßender Weise mit beiden Händen aus dem Mund zieht, vermittelt die gleiche Botschaft: dass „Zigeuner“ unangepasst und ganz anders sind. Nun waren Buntheit und Unangepasstheit im zeitgenössischen Kontext durchaus mit positiven Assoziationen verbunden, man kann dieses Bild daher auch im Sinne einer Befreiung von rigiden Ordnungsvorstellungen lesen. Dessen ungeachtet werden „Zigeuner“ als Projektionsfläche eigener Wünsche und Sehnsüchte instrumentalisiert und eben nicht als eigenständige Individuen wahrgenommen.

Ein 1940 im besetzten Polen entstandenes Amateurfoto eines deutschen Soldaten offenbart eine ganz ähnliche Bildsprache (**Abb. 5**). Zwar lässt sich bei beiden Aufnahmen argumentieren, dass das Abschneiden des Kopfes technisch bedingt sei, da der Fotograf den Fokus der Kamera auf das Kind richtet und der Blickwinkel des Objektivs begrenzt ist. Aber die Wahl genau dieses Bildausschnitts ist eben nicht zufällig. Vielmehr folgt die Fokussierung auf Kinder einer langen ikonografischen Tradition und spiegelt eine tief verwurzelte antiziganistische Denkfigur wider, nämlich die Vorstellung vom „Zigeuner“ als einem Kindmenschen beziehungsweise Repräsentanten einer kindlichen Entwicklungsstufe in



Abb. 5. Amateurfoto eines deutschen Soldaten, aufgenommen 1940 im besetzten Polen.

der menschlichen Evolution, der noch keine Individualität ausgebildet hat. Solche kognitiven Schablonen hatten auch Konsequenzen für die Gedenkkultur. Die NS-Opfer der Sinti und Roma standen jahrzehntelang im Schatten der öffentlichen Aufmerksamkeit.

Emanzipation: Etablierung eines anderen Blicks

Es war die sich Ende der 1970er-Jahre formierende Bürgerrechtsbewegung der deutschen Sinti und Roma, die diese rassistischen Deutungsmuster – und die damit einhergehende Fremdbestimmung – skandalisierte und einen Paradigmenwechsel einleitete. Dies führte nach und nach zu einer differenzierteren Wahrnehmung der Minderheit, was sich insbesondere in der Erinnerungskultur widerspiegelt.

Vom Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma in Heidelberg, das 1997 die erste Dauerausstellung zum Völkermord an den Sinti und Roma realisierte, gingen entscheidende Impulse nicht nur für das Gedenken an die Opfer dieser Minderheit, sondern

auch für die wissenschaftliche Aufarbeitung des Genozids aus. Durch die Ausstellungen und Publikationen des Zentrums wurden Selbstzeugnisse von Sinti und Roma wie historische Privat- und Familienfotos erstmals für eine breite Öffentlichkeit sichtbar.¹⁷ Die seit den 1980er-Jahren stetig wachsende Zahl publizierter Erinnerungen von Überlebenden hat ebenfalls dazu beigetragen, eine andere Perspektive auf die Minderheit jenseits stigmatisierender oder exotisierender Zuschreibungen zu etablieren.¹⁸ In ihrer Gesamtheit bilden diese autobiografischen Zeugnisse ein Gegen-Narrativ zur Blick- und Deutungsmacht der Dominanzgesellschaft und der damit einhergehenden Entsubjektivierung.

Fotografien, die von Sinti und Roma selbst stammen oder die sie von Berufsfotografen anfertigen ließen, sind seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert überliefert. Ihre Bildsprache markiert einen augenfälligen Kontrast zur fotografischen „Zigeuner“-Repräsentation der Mehrheitsgesellschaften und ihrem Blickregime. Die allermeisten Fotos privater Provenienz zeigen die Menschen nicht als fremde Exoten, sondern so, wie sie sich selbst sahen und wie sie gesehen werden wollten.

In seltenen Fällen finden sich solche Bildquellen auch in Archiven oder öffentlichen Sammlungen. So gelangten einige Dutzend Aufnahmen, die von Roma in Auftrag gegeben wurden, Anfang der 1920er-Jahre in die Fotosammlung des Ethnografischen Museums in Budapest. Die meisten sind vermutlich älter. Die im Atelier entstandenen Bilder spiegeln formal und ästhetisch den damaligen Zeitgeist wider und entsprechen den fotografischen Konventionen bürgerlicher Selbstdarstellung.¹⁹

Dies gilt ebenso für die Porträtfotos Ravensburger Sinti, die der Drucker und Verleger Josef Anton Zittrell in den 1920er- und 1930er-Jahren zusammentrug und die sich heute im Stadtarchiv Ravensburg befinden. Sie repräsentieren eine dezidiert personalisierte Perspektive und machen die Abgebildeten als Teil der lokalen Lebenswelt sichtbar (**Abb. 6** und **Abb. 7**).²⁰

Dominiert in der kollektiven Vorstellung das Bild vom „Zigeuner“ als Antibürger, offenbaren viele fotografische Eigenzeugnisse von Sinti und Roma eine Selbstverortung in der bürgerlichen Gesellschaft.

17 Eine Übersicht ist abrufbar unter: <https://dokuzentrum.sintiundroma.de/vermittlung/ausstellungen> [Zugriff: 22.12.2021].

18 Reuter: Stimmen der Opfer, S. 179–188.

19 Ein Teil der Aufnahmen ist abrufbar unter: <https://www.sintiundroma.org/de/voelkermord-in-europa/ungarn/> [Zugriff: 22.12.2021]. Siehe dazu Szuhay: „Zigeunerfotografie“, S. 24–29.

20 Reuter: Zwischen Stereotyp und Individuum.



Abb. 6 und 7. Porträts von Ravensburger Sinti aus der *Sammlung Zittrell*, 1920er- oder 1930er-Jahre.

Dass sich die fotografische Überlieferung innerhalb der Sinti- und Roma-Gemeinschaft nicht grundlegend von privaten Bildtraditionen der Mehrheitsgesellschaft unterscheidet, bezeugt nicht zuletzt die eindrucksvolle Sammlung historischer Privat- und Familienfotos des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma. Es gibt allerdings einen entscheidenden Unterschied: Im Falle der Sinti und Roma ist der größte Teil des einst vorhandenen privaten Bildkorpus durch die Verfolgung im Nationalsozialismus unwiederbringlich verloren gegangen. Die wenigen erhalten gebliebenen historischen Familienfotos zeigen oft Menschen, deren Spuren sich in den nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern verlieren.

In den Ausstellungen des Zentrums haben diese fotografischen Selbstzeugnisse einen zentralen Stellenwert.²¹ Ihnen kommen mehrere Funktionen zu. Sie stehen quer zu den Erwartungen vieler Ausstellungsbesucher und können Anstoß sein, das eigene Bild der Minderheit zu

21 Zu der 2001 eröffneten Ausstellung im Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau (Block 13) ist eine virtuelle Führung in englischer Sprache abrufbar: <https://dokuzentrum.sintiundroma.de/vermittlung/ausstellungen/staendige-ausstellung-auschwitz/> [Zugriff: 22.12.2021]. Zur konzeptionellen Grundlage siehe Peritore/Reuter: Ausstellung.

hinterfragen. Vor allem aber machen die alten Privat- und Familienfotos die vordem anonymen Opfer als Individuen und damit als historische Subjekte jenseits von Projektionen der Dominanzgesellschaft sichtbar. Gleichzeitig wirkt die Binnenperspektive der Privatbilder auf die offiziellen Propagandafotos des NS-Staates zurück, gerade wenn beide Sphären bewusst gegeneinandergestellt werden, sodass ein beziehungsreiches Spannungsverhältnis entsteht (**Abb. 8** und **Abb. 9**). Die Intimität des familiären Blicks desavouiert und delegitimiert den entmenslichenden Blick der Täter und schärft das Bewusstsein für die visuellen Stigmatisierungsstrategien der Nationalsozialisten. Deutlich wird auch: Die Menschen, die in ganz unterschiedlichen Lebenszusammenhängen in Erscheinung treten, wurden zu Opfern erst gemacht. Die Fotos offenbaren eine Existenz vor dem Opfer-Sein. Sie stehen für Autonomie, gesellschaftliche Teilhabe oder familiäre Geborgenheit – all das, was den Abgebildeten gewaltsam geraubt wurde.

Staatliche Akten – und das gilt keinesfalls nur für die NS-Zeit – repräsentieren eine primär behördliche Perspektive, die naturgemäß viele Facetten von Lebenswirklichkeit ausblendet. Im Falle der Sinti und Roma überwiegt zudem eine einseitige polizeiliche Überlieferung, in der die Menschen meist als rassifizierte Objekte repressiver Maßnahmen auftauchen. Vor diesem Hintergrund sind private Zeugnisse von Sinti und Roma nicht nur unter ausstellungsdidaktischen Aspekten von unschätzbarem Wert, da sie einen personalisierten Zugang zur Verfolgungsgeschichte ermöglichen, sie sind auch wichtige Quellen mit Blick auf die Alltagsgeschichte und das Selbstverständnis der Minderheit vor dem historischen Bruch des Völkermords.

Selbstzeugnisse und De-Othering

Ich möchte auf die spezifischen Darstellungsmodi privater Bilderwelten von Sinti und Roma im Folgenden etwas näher eingehen, weil Selbstzeugnissen gerade in der pädagogischen Praxis eine wichtige Rolle bei der Dekonstruktion antiziganistischer Stereotype zukommt. Daraus abzuleitende Einsichten lassen sich unter Umständen auch für die Entwicklung filmischer Gegenstrategien fruchtbar machen.²²

22 Erwähnt sei in diesem Zusammenhang, dass die Sinteza Melanie Spitta in ihrem Dokumentarfilm „Das falsche Wort“ historische Familienfotos von Sinti und Roma gezielt zur Dekonstruktion der antiziganistischen NS-Propaganda eingesetzt hat; vgl. den Aufsatz von Daniela Gress in diesem Band.



Abb. 8. Blick in die Ständige Ausstellung des Dokumentations- und Kulturzentrums in Heidelberg.



Abb. 9. Blick in die Ständige Ausstellung in Block 13 des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau.

Auf den historischen Privatbildern sieht man Angehörige der Minderheit als Einzelporträts oder im Kreis ihrer Angehörigen, etwa bei einem Familientreffen oder Ausflügen, bei festlichen Anlässen wie der Erstkommunion oder auf Hochzeitsfotos, manchmal auch zusammen mit Mitschülern auf Klassenfotos.²³ Zumeist handelt es sich dem Augenschein nach um Amateuraufnahmen. Daneben existiert eine ganze Reihe von Bildern, die im Studio eines professionellen Fotografen entstanden sind, etwa die in großer Zahl überlieferten Aufnahmen von Sinti und Roma, die sich voller Stolz in Soldatenuniform präsentieren. Nicht nur aus dem Zweiten Weltkrieg,²⁴ sondern auch aus der Zeit des Ersten Weltkriegs sind solche Fotografien erhalten. Wie andere Amateurfotografierende auch, hielten Sinti und Roma – in Übereinstimmung mit den damaligen fotografischen Konventionen – jene Momente fest, die ihnen biografisch bedeutsam und damit erinnerungs- und überlieferungswürdig erschienen. Der gewöhnliche Alltag, etwa das alltägliche Arbeitsleben, wurde dagegen kaum fotografisch dokumentiert. Dies ist auch ein Grund dafür, dass es vergleichsweise wenige Fotos gibt, die normale Alltagsbeziehungen zwischen Sinti und Roma und Angehörigen der Mehrheitsgesellschaft zeigen, wie sie in Erinnerungsberichten vielfach bezeugt sind.

Bei einem Teil der Fotografien ist unübersehbar, dass sie gesellschaftlichen Erfolg bezeugen sollten: Die abgebildeten Menschen tragen elegante Kleidung, manchmal sind teure Automobile zu sehen. Dass Sinti und Roma, denen der Aufstieg in die bürgerliche Mittelschicht gelungen war, in Sammlungen fotografischer Selbstzeugnisse überrepräsentiert sind, liegt in den Besonderheiten des Mediums selbst begründet. Zum einen war Fotografieren vor dem Zweiten Weltkrieg eine eher bürgerliche und urbane Praxis, zum anderen waren Fotos – insbesondere bei einem Berufsfotografen – recht teuer. Mit der sukzessiven Verbreitung des Rollfilms und von günstigen Kleinbildkameras seit den 1920er-Jahren wurde die Privatfotografie jedoch auch für breite

23 Eine große Zahl historischer Privat- und Familienfotos von Sinti und Roma fand Eingang in die Online-Ausstellung „Rassendiagnose Zigeuner“, abrufbar unter: <https://www.sintiundroma.org/de/> [Zugriff: 22.12.2021].

24 Viele Sinti, die vom NS-Staat noch nicht als solche identifiziert worden waren, wurden zunächst zur Wehrmacht eingezogen. Im Februar 1941 ordnete das Oberkommando der Wehrmacht aus „rassepolitischen Gründen“ den Ausschluss aller „Zigeuner“ und „Zigeunermischlinge“ an, siehe: <https://www.sintiundroma.org/de/weg-in-den-voelkermord/formen-der-ausgrenzung/wehrmacht/> [Zugriff: 22.12.2021].

Bevölkerungsschichten mehr und mehr erschwinglich.²⁵ So nimmt es nicht wunder, dass wir auch Amateuraufnahmen aus dem Privatbesitz von Sinti und Roma finden, auf denen die ärmlichen Lebensumstände der Abgebildeten unübersehbar sind, die aber dennoch eine personalisierte Sichtweise repräsentieren. Nicht zuletzt die Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besonders einflussreich war und ihren Fokus auf die sozioökonomischen Verwerfungen der modernen Industriegesellschaft richtete, belegt, dass das Anprangern von Armut oder ungerechten Arbeits- und Lebensverhältnissen durchaus mit einer individualisierenden Sicht auf Sinti und Roma einhergehen kann.²⁶

Auch wenn die privaten Bilderwelten der Sinti und Roma ein eindrückliches Gegengewicht zum stereotypisierenden, fremden Blick der Dominanzgesellschaft und insbesondere zu den visuellen Denunziationen der NS-Propaganda bilden, so ist hinsichtlich ihres Einsatzes zum Zweck der Dekonstruktion auch auf einen problematischen Aspekt hinzuweisen. Denn wenn Sinti und Roma unter dem gesellschaftlichen Druck stehen, die eigene „bürgerliche“ Identität visuell beglaubigen zu müssen, bleiben sie letzten Endes in antiziganistischen Zuschreibungen gefangen. Aus dieser Falle des Legitimationszwangs zu entkommen, ist für eine Minderheit mit langer Diskriminierungsgeschichte gewiss nicht leicht. Dennoch: Die Übereinstimmung mit bestimmten sozialen Normen darf keine Voraussetzung für das Existenzrecht eines Menschen sein. Wer die Bewertung des staatlich organisierten Genozids an den Sinti und Roma (oder der Verbrechen an anderen Gruppen) abhängig macht vom gesellschaftlichen Status der Ermordeten, reproduziert, wenngleich ungewollt, die den NS-Menschheitsverbrechen zugrunde liegende Ideologie unterschiedlicher Wertigkeiten. Oder soll nur ein Anrecht auf Erinnerung und Empathie haben, wer bestimmten gesellschaftlichen Leitbildern entspricht?

25 Ihren Durchbruch als Massenphänomen erlebt die Amateurfotografie allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg (siehe Reuter: Bann des Fremden, S. 403).

26 Beispielhaft dafür ist die ungarische Sozialfotografin Kata Kálmán. Sie gehörte in der Zwischenkriegszeit der linken Oppositionsbewegung an und begann 1934 ein sozialdokumentarisches Fotoprojekt über die verarmte Landbevölkerung in den Dörfern des ungarischen Tieflands. Hieraus entstand 1937 der Bildband *Tiborc* mit Porträtaufnahmen unter anderem von Roma. Kata Kálmán verzichtet dabei auf die gängigen Markierungen. Sie begreift die Dargestellten zwar als Opfer gesellschaftlicher Verhältnisse, versucht in ihren Fotos aber dennoch, die individuelle Würde der Menschen ungeachtet ihrer erbärmlichen materiellen Lebensumstände künstlerisch auszudrücken (siehe Reuter: Bann des Fremden, S. 401).

Schlussfolgerungen und offene Fragen

Was folgt aus diesen Überlegungen für die Fragestellung dieses Bandes, die künstlerischen Alternativen zum antiziganistischen Blick? Auch wenn private Fotografien anderen ästhetischen Konventionen und medialen Eigenlogiken folgen als Kunstwerke, sie aus anderen Motiven hergestellt werden und anderen Zwecken dienen, lassen sich aus den dargelegten Verwendungspraxen historischer Familienfotos von Sinti und Roma grundlegende Erkenntnisse mit Blick auf das Verhältnis von Fremd- und Eigenperspektive und die Schlüsselrolle von Selbstrepräsentationen für die Dekonstruktion des Antiziganismus ableiten.

Zur Emanzipationsgeschichte einer über Jahrhunderte ausgegrenzten Minderheit gehört das Aufbrechen reduktionistischer Blickregime und die gesellschaftliche Etablierung eines eigenen Narrativs; hierfür bedarf es Gegen-Bilder.²⁷ Dem Leitmedium Film kommt dabei zentrale Bedeutung zu. Das zeigt beispielhaft Peter Nestler, der wie kaum ein anderer Filmemacher den Perspektiven von Sinti und Roma Raum gegeben hat: von seinem bahnbrechenden Dokumentarfilm *Zigeuner sein* aus dem Jahr 1970 bis zu seinen beiden letzten Werken *Unrecht und Widerstand* und *Der offene Blick*, die im Juli 2022 von 3sat gezeigt wurden. Bei der Entwicklung filmischer Gegenstrategien besteht indes die Gefahr, in der immanenten Logik der antiziganistischen Vorurteilsstruktur im Sinne eines zwanghaften Widerlegens oder Entkräftens überkommener Stereotype stecken zu bleiben – wo es doch darauf ankäme, die Funktion und Wirkmechanismen der Wahrnehmungsstruktur selbst transparent zu machen und „den Blick von den rassifizierten Objekten auf die rassifizierenden Subjekte zu wenden“,²⁸ mit anderen Worten: den Zuschauer mit seinen eigenen Projektionen zu konfrontieren.

Auf der anderen Seite setzt ein offensiver, vielleicht sogar selbst-ironischer Umgang mit stereotypisierenden Zuschreibungen einen gesellschaftlichen Rückhalt, man könnte auch sagen: ein Gefühl der Sicherheit voraus, das bei vielen Angehörigen der Sinti und Roma schlicht nicht vorhanden ist.²⁹ Künstlerische Souveränität im Umgang

27 In diesem Sinn argumentiert auch Raatzsch: Ethik des Sehens.

28 Ebd., S. 295.

29 Paradigmatisch für einen solchen offensiven Ansatz ist die Ausstellung *typisch! Klischees von Juden und Anderen*, zu der auch ein Katalog erschienen ist (Heimann-Jelinek / Kugelman: typisch!).

mit Antiziganismus ist kaum realisierbar, wenn dessen ungebrochene Virulenz in der Gesellschaft, namentlich in ihrer viel beschworenen „Mitte“, ignoriert oder gar gelehnet wird. Um die Wirkmacht tief verwurzelter antiziganistischer Denkmuster zu brechen und Räume für neue Bilder zu öffnen, bedarf es zuallererst eines Problembewusstseins sowohl bei den Filmproduzenten als auch bei den -rezipienten.

Ein solcher antiziganismuskritischer Ansatz steht nicht zuletzt vor der Herausforderung, den isolierenden Blick auf Sinti und Roma zu überwinden, wie er insbesondere in der Ethnologie lange Zeit vorherrschend war. Gemeint ist damit das Herauslösen der Minderheit aus gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen und Prozessen. Keine Frage: Es tut dringend not, die spezifischen Ausgrenzungsmechanismen sichtbar zu machen, denen Sinti und Roma tagtäglich ausgesetzt sind. Doch ebenso gilt es die Augen zu öffnen für das Eingebundensein der Minderheit in das gesellschaftliche Ganze sowie in globale Entwicklungen, um einer Ethnisierung sozialer Problemlagen nicht unbeabsichtigt Vorschub zu leisten.³⁰ Gerade vor dem Hintergrund einer fatalen Geschichte der Entsubjektivierung kommt es darauf an, dass Sinti und Roma als künstlerische Subjekte in Erscheinung treten. Doch wie können wir verhindern, dass sich dabei neue Formen der Essenzialisierung festsetzen? Identitäten sind gleichermaßen vielschichtig und miteinander verflochten wie fluide, sie lassen sich nicht auf die Zugehörigkeit zu einer Minderheit reduzieren.

Das bedeutet im Umkehrschluss: Sinti und Roma machen nicht notwendigerweise Filme, die auf das Minderheitenthema fokussieren. Manche mögen sich dafür entscheiden, eigene (Diskriminierungs-) Erfahrungen in ihren Werken zu verarbeiten, andere ziehen es vielleicht vor, gesellschaftliche Fragen zu behandeln, die ihre Identität als Sinti oder Roma nur am Rande oder überhaupt nicht berühren. So wichtig es für den emanzipatorischen Prozess ist, dass Sinti und Roma eigene Perspektiven in Kunst und Kultur einbringen, vielleicht sogar ein eigenes Kino etablieren, so besteht doch immer die Gefahr, dass sie von Kritik und Öffentlichkeit in eine Schublade namens „Sinti- und Roma-Kunst“ gesteckt werden, aus der es für sie keinen Ausgang mehr gibt. Denn ein solches Label birgt stets das Risiko einer reduktionistischen Festlegung; es kann die Anerkennung der individuellen künstlerischen Leistung mehr behindern als fördern.

30 Diesen Aspekt betont auch Raatzsch: Ethik des Sehens.

Filmschaffende, und das gilt keineswegs nur für Sinti und Roma, brauchen die künstlerische Freiheit, ihre Themen unabhängig von bestimmten Zugehörigkeiten und damit einhergehenden gesellschaftlichen Erwartungen zu wählen. Vielleicht erwächst ja gerade aus dieser Freiheit Potenzial für neue Formen emanzipatorischer künstlerischer Praxis.

Bildnachweis

- Abb. 1 Lauterborn/Holst: Wenn jemand eine Reise tut ...: Lustiger Bilderatlas. Bildausschnitt S. 21.
- Abb. 2 Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma.
- Abb. 3 Sammlung Forschungsstelle Antiziganismus.
- Abb. 4 Wilms: Zigeuner. Umschlagfoto vorne.
- Abb. 5 Sammlung Forschungsstelle Antiziganismus.
- Abb. 6, 7 Stadtarchiv Ravensburg.
- Abb. 8, 9 Sammlung Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma.

Filme

- Das falsche Wort*, Regie: Katrin Seybold und Melanie Spitta, BRD 1987.
- Der offene Blick*, Regie: Peter Nestler, D 2022.
- Unrecht und Widerstand*, Regie: Peter Nestler, D 2022.
- Zigeuner sein*, Regie: Peter Nestler und Zsóka Nestler, SWE 1970.

Literaturverzeichnis

Ausstellungen des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma: Internetseite des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, <https://dokuzentrum.sintiundroma.de/vermittlung/ausstellungen> [Zugriff: 22.12.2021].

- 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.
- Fings, Karola: „Rasse: Zigeuner“. Sinti und Roma im Fadenkreuz von Kriminologie und Rassenhygiene 1933–1945, 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. 273–309.
- Heimann-Jelinek, Felicitas/Kugelman, Cilly: typisch! Klischees von Juden und Anderen. Hg. vom Jüdischen Museum Berlin und dem Jüdischen Museum Wien, Berlin 2008.
- Kálmán, Kata/Móricz, Zsigmond/Boldizsár, Iván: Tiborc, Budapest 1937.
- Lauterborn, Liesel/Holst, Adolf: Wenn jemand eine Reise tut ...: Lustiger Bilderatlas, Leipzig 1937.
- Liebich, Richard: Die Zigeuner in ihrem Wesen und in ihrer Sprache, Leipzig 1863.
- Mladenova, Radmila: The ‘White’ Mask and the ‘Gypsy’ Mask in Film (Interdisciplinary Studies in Antigypsyism, Volume 3), Heidelberg 2022.
- Nestler, Peter: Ohne moralische Haltung ist das Filmemachen wertlos, in: Mladenova, Radmila/Von Borcke, Tobias/Brunssen, Pavel/End, Markus/Reuss, Anja (Hg.): Antiziganismus und Film, Heidelberg 2020, S. 127–132.
- Online-Ausstellung: „Rassendiagnose Zigeuner‘. Der Völkermord an den Sinti und Roma und der lange Kampf um Anerkennung“, <https://www.sintiundroma.org/de/> [Zugriff: 22.12.2021].
- Peritore, Silvio/Reuter, Frank: Die ständige Ausstellung zum Völkermord an den Sinti und Roma im Staatlichen Museum Auschwitz: Voraussetzungen, Konzeption und Realisierung, in: Grüner, Frank/Heftrich, Urs/Löwe, Heinz-Dietrich (Hg.): „Zerstörer des Schweigens“. Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa, Köln 2006, S. 495–513.
- Raatzsch, André: Gibt es eine Ethik des Sehens? Plädoyer für eine verantwortungsbewusste Bilderpolitik, in: Reuter, Frank/Gress,

- Daniela / Mladenova, Radmila (Hg.): Visuelle Dimensionen des Antiziganismus, Heidelberg 2021, S. 295–308.
- Reinbeck, Emil: Die Zigeuner. Eine wissenschaftliche Monographie nach historischen Quellen bearbeitet, Salzkotten/Leipzig 1861.
- Reuter, Frank: Zwischen Stereotyp und Individuum: Fotografische Blicke auf Ravensburger Sinti in der „Sammlung Zittrell“, in: Mücke, Sabine / Fritsch, Peter (Hg.): Ausgrenzung und Verfolgung. Ravensburger Sinti im Nationalsozialismus (Ausstellung Museum Humpis-Quartier Ravensburg), Ravensburg 2021, S. 82–96.
- Reuter Frank: Gesichtslos. Kontinuitäten antiziganistischer Wahrnehmungsmuster, in: Brunner, Andreas / Staudinger, Barbara / Sulzenbacher, Hannes / Zadoff, Mirjam (Hg.): Die Stadt ohne: Juden Ausländer Muslime Flüchtlinge, München 2019, S. 183–187.
- Reuter, Frank: Die Stimmen der Opfer. Autobiografische Zeugnisse von Sinti und Roma und der lange Weg der Erinnerung, in: Bahr, Matthias / Poth, Peter (Hg.): Hugo Höllenreiner. Das Zeugnis eines überlebenden Sinto und seine Perspektiven für eine bildungssensible Erinnerungskultur, Stuttgart 2014, S. 179–188.
- Reuter, Frank: Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“, Göttingen 2014.
- Szuhay, Péter: Zur Darstellung der Roma und Sinti in der „Zigeunerfotografie“ des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: Baumgartner, Gerhard / Belgin, Tayfun (Hg.): Roma & Sinti. „Zigeuner-Darstellungen“ der Moderne, Krems 2007, S. 24–29.
- Virtuelle Führung durch die Ausstellung zum Völkermord an den Sinti und Roma im Staatlichen Museum Auschwitz-Birkenau (Block 13) in englischer Sprache: Internetseite des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, <https://dokuzentrum.sintiundroma.de/vermittlung/ausstellungen/staendige-ausstellung-auschwitz/> [Zugriff: 22.12.2021].
- Wilms, Anno: Zigeuner, Zürich 1972.
- Zimmermann, Michael: Rassenutopie und Genozid. Die nationalsozialistische „Lösung der Zigeunerfrage“, Hamburg 1996.

Julia Friedrich

Bild und Gegenbild: Otto Mueller und Peter Nestler im Museum Ludwig

— ※ —

Abstract How to deal with a painting like Otto Mueller's "Two Gypsy Girls with a Cat" (1927)? How to deal with the antigypsyist tradition this painting stands in, together with all its contradictions? (The Nazis also ostracised Mueller's art because he felt drawn to 'Gypsy' women.) The answer offered by Museum Ludwig in Cologne, whose collection includes the painting, is that it is not Mueller's gaze that is at issue, but the gaze of the public. In 2018, in the installation "Image and Counterimage", curator Julia Friedrich juxtaposed the painting with a film: Peter and Zsóka Nestler's *Zigeuner sein* (1970), a documentary about the persecution and murder of the Sinti and Roma, seen from a post-war perspective. The gaze towards Mueller's picture was expanded by a second gaze, one which complemented, contradicted and showed the course of historical developments. Instead of enclosing art in social history, the installation sought out the historical dimension in art itself. The conflict of two views was intended to enable a third: the audience's view of itself, of the assumptions it brings with it and attaches to art.

Zusammenfassung Wie umgehen mit einem Gemälde wie Otto Muellers *Zwei Zigeunerinnen mit Katze* (1927)? Mit der antiziganistischen Tradition, in der es steht, samt ihren Widersprüchen? (Die Nazis verfemten Muellers Kunst auch deshalb, weil er sich zu den „Zigeunerinnen“ hingezogen fühlte.) Die Antwort des Kölner Museum Ludwig, zu dessen Sammlung das Bild gehört: Nicht um Muellers Blick geht es, sondern um den Blick des Publikums. Mit der Installation *Bild und Gegenbild* stellte Kuratorin Julia Friedrich 2018 dem Gemälde einen Film gegenüber: Peter und Zsóka Nestlers *Zigeuner sein* (1970), eine Dokumentation der Verfolgung und Ermordung der Sinti und Roma, gesehen aus der Perspektive der Nachkriegszeit. Zum Blick auf Muellers Bild trat also ein zweiter, der ergänzte, widersprach, den historischen Verlauf aufzeigte. Statt die Kunst sozialgeschichtlich einzuhegen, suchte die Installation

die historische Dimension in der Kunst selbst auf. Der Konflikt zweier Blicke sollte einen dritten ermöglichen: den Blick des Publikums auf sich selbst, auf die Voraussetzungen, die es mitbringt und an die Kunst knüpft.

Ich muss vorausschicken, dass ich in diesem Vortrag keine systematischen Überlegungen vorlege, sondern über einen Fall aus der kuratorischen Praxis berichte, eine Idee, die aus einer praktischen Notwendigkeit entstand, dann Lektüre, Information, Beschäftigung nach sich zog, aber schnell wieder in die Praxis zurückgelenkt wurde. Die Überlegungen oder Ansätze, von denen ich hier berichte, wurden also sofort auf die Probe gestellt, und das sollte auch so sein. Es ging, ganz praktisch, um die Frage: Kann man das so machen? Funktioniert das, ist es angemessen? Ich habe keine abschließende Antwort gefunden, das wäre auch nicht möglich. Aber ich erhoffe mir, dass wir vielleicht gemeinsam etwas weiterkommen.

Das Museum Ludwig werden einige von Ihnen in Köln besucht haben. Es ist eines der bekanntesten Museen für moderne und zeitgenössische Kunst in Deutschland, benannt nach Peter und Irene Ludwig, die der Stadt, beginnend 1976, einen riesigen Bestand von Kunstwerken gestiftet haben, darunter eine bedeutende Picasso-Sammlung und eine der führenden Pop-Art-Sammlungen der Welt. Das Museum Ludwig könnte aber auch Museum Haubrich heißen, denn es war der Sammler Josef Haubrich, der den Kölnerinnen und Kölnern nach 1945, als die von den Nazis verfeimte moderne Kunst wieder gezeigt werden konnte, seine bedeutende Sammlung der Klassischen Moderne überließ: Werke von Barlach, der Künstlergruppe Brücke, Chagall, Modersohn-Becker und vielen weiteren. Andere Städte konnten die Verluste nicht so schnell ersetzen. Man kann deshalb sagen, dass Köln dieser Schenkung seinen Rang als führende Kunstmetropole im Westdeutschland der Nachkriegsjahrzehnte zum großen Teil verdankte.

Dies als Vorgeschichte, um zu erklären, warum in Köln viele Bürger*innen dieser Sammlung verbunden sind und dass es in dieser Bindung, wenigstens bei den älteren Freund*innen des Museums, eine antifaschistische Spur gibt: Diese Werke waren verfeimt, sie wurden rehabilitiert, und dabei hat Köln sich früh hervorgetan. Die Gegner*innen der Nazis hat das gefreut. Doch die Mitläufer*innen und selbst manche Nazis hatten auch etwas davon, denn ein Bekenntnis zu dieser Kunst konnte ihnen helfen, die Seite zu wechseln, sich selbst zu rehabilitieren.

Ich habe die Sammlung seit 2010 betreut und sie untersuchen lassen, insbesondere im Zuge von Provenienzforschungen. Dabei wurde mir klar,

dass Otto Muellers Gemälde *Zwei Zigeunerinnen mit Katze* nicht einfach so an der Wand bleiben konnte. Es hatte da jahrzehntelang gehangen, es war und ist ein beliebtes Werk der Sammlung, und offenbar hatte bislang kaum jemand ein Problem damit. Auch nicht mit dem Titel, der aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Mueller stammt, aber das spielt keine Rolle.

Ich gehe heute nicht ausführlich auf Muellers Gemälde von 1927 selbst ein, nicht auf die Konstruktion von „Zigeunerinnen“ in Muellers Werk in dieser Zeit, auf die Romnja, die er auf seinen Reisen etwa nach Ungarn gesehen, auf das, was er auf das Gesehene projiziert hat. Das ist heute nicht Thema. Und das war auch nicht mein Problem. Ich wusste ja von diesem Konstrukt der „Zigeunerinnen“, seiner Funktion als identitätsstiftendem Gegenentwurf, der dazu beiträgt, das Kollektiv der Mehrheitsgesellschaft zu homogenisieren. Und ich wusste auch, dass innerhalb der Geschichte dieses Konstrukts die künstlerische Bohème noch den besten Teil bildete, weil sie sich mit den „Zigeunern“ identifizierte und Sehnsüchte auf sie projizierte statt Verachtung oder Vernichtungswünsche.

Was mich aber erstaunte, was mein Problem war, das war die schlichte Tatsache, dass wir als Museum diesen sozialen oder sozialpsychologischen Mechanismus offenbar noch immer bedienen. Dass da einfach dieses Bild hing, mit diesem Titel, genauso wie es 1928 in einer Ausstellung hätte hängen können. Dass es sich dem Blick einfach darbot und dass es keine Reflexion oder keine Anregung zur Reflexion darüber gab – wie immer die hätte aussehen können –, dass dieser Blick doch nicht derselbe sein kann wie der Blick vor nun fast 100 Jahren. Das Bild bot sich dem Blick dar, und dabei schien es überhaupt keine Rolle zu spielen, dass wenige Jahre, nachdem Mueller es gemalt hatte, etwas geschehen war, das diesem exotisierenden Blick seine vermeintliche Unschuld hätte nehmen müssen. Auch wenn wir wissen, dass die Überlebenden der Vernichtungspolitik auch in der Nachkriegsgesellschaft exotisiert und unterdrückt worden sind. Eben das, diese bis in die Gegenwart reichende Kontinuität, gehört zum Kern des Problems.

Es ging mir also nicht um den Blick Muellers, um seine vergleichsweise wohlmeinende Konstruktion. Sondern es ging mir um den Blick heutiger Besucher*innen auf das Bild. Es schien mir klar zu sein, dass dieser Blick nicht unschuldig oder naiv sein kann und schon gar nicht derselbe wie ein Blick von 1928. Und das Problem lag darin, dass das Bild, wie es da hing, zu dieser Unschuld nach wie vor geradezu

einzuladen schien. Und dass viele Besucher*innen, so viel war mir im direkten Austausch klar geworden, diese Einladung auch annahmen.

Ich habe mich mit Kolleg*innen im Museum unterhalten und wir haben das Bild erst einmal abgehängt, um zu überlegen, wie wir mit diesem symbolischen Erbe umgehen. Es gibt da verschiedene Möglichkeiten und ein anderer Vortrag könnte davon handeln, wie andere Museen mit vergleichbaren Problemen umgehen: mit Bildern von Bettlern, von Sklavinnen, von rassistisch Markierten, von Menschen, deren Körper von der Norm abweicht. Da geht es um die Bilder, um die Bildtitel auf den Labeln, und inzwischen geht es natürlich auch um den Blick nach oben, der vom verächtlichen oder ausschließenden Blick nach unten nicht zu trennen ist: um Bildnisse von Reichsgründern, Kolonialherren, Generälen, Fabrikanten usw.

Zurück zu unserem Fall. Wir hatten drei Möglichkeiten. Erstens: Das Bild bleibt im Depot. Dann muss man sich natürlich überlegen, was man Besucher*innen sagt, die es vermissen. Oder wir erweitern das Label um einen Text, der Muellers Blick und den Blick auf Muellers Bild thematisiert. Kann man machen, haben wir auch schon gemacht, bei einem Gemälde des glühenden Antisemiten Emil Nolde, das sich als antisemitische Darstellung deuten lässt.

Daran knüpften sich mehrere Probleme. Eine Kollegin war der Auffassung, dass wir auf dem Label Noldes Antisemitismus nicht mit Zitaten belegen sollten, um antisemitischen Formulierungen keine „Sichtbarkeit“ zu geben. Ich teile diese Auffassung nicht. Es kommt doch darauf an, welchen Gebrauch ich von einer Formulierung mache. Wenn ich einen Antisemiten überführe, schlage ich mich damit nicht auf seine Seite. Für gravierender halte ich das Problem, dass solche Erläuterungen das Werk gewissermaßen entkunsten. Sie schlagen eine Lesart vor, in diesem Fall eine Distanzierung. Das mag die erwünschte oder nach allem Ermessen einzig menschenwürdige Lesart sein, aber es bedeutet, dass sich die Betrachter*innen nicht mehr in ein eigenes Verhältnis zum Werk setzen. Kunst verliert damit ihren Status als etwas prinzipiell Offenes, das das Publikum zum Denken bringt, weil es sich einen Reim darauf macht. Im Grunde lautet die Entscheidung: Wollen wir diesem Werk den Status eines Kunstwerks zuschreiben? Genauer: Wollen wir, dass das Publikum diesem Werk diesen Kunststatus zuschreibt? Dann können wir seine Wirkung, den Gebrauch, den das Publikum von ihm macht, schlecht kontrollieren. Oder wir sagen: Dieses bestimmte Werk ist so eindeutig antisemitisch oder antiziganistisch, rassistisch, chauvinistisch usw., dass es nicht als Kunst aufgefasst werden sollte. Einen

Super-Arier von Arno Breker, eine von Riefenstahl verfilmte Hitlerrede will ich nicht im Kunstmuseum sehen. Die gehören ins Geschichtsmuseum, Abteilung Nationalsozialismus.

Im Fall Nolde haben wir uns für einen Labeltext entschieden, der Noldes Antisemitismus belegt. Aber die Sache hat mich beschäftigt, und deshalb habe ich für Muellers Bild nach einer anderen Lösung gesucht. Dabei spielte keine Rolle, dass Mueller sein Konstrukt von „Zigeunerinnen“ geliebt hat. Oder dass die Nazis, nicht zuletzt wegen dieser Liebe oder Hingezogenheit, Muellers Werk verfehmt haben. Ich suchte nach einer prinzipiell anderen Lösung, die das Werk aus seiner Selbstverständlichkeit reißt und die Rezeption wahrnehmbar macht. Ohne eben dem Werk seinen Status als Kunstwerk abzuspochen oder diesen Status durch Erläuterungen einzuhegen. Das Publikum sollte seinen eigenen Blick bewahren, aber angeregt werden, anderes einzubeziehen, nicht zuletzt sich selbst. Der unschuldige Blick sollte zurückgespiegelt und sich seiner selbst bewusst werden.

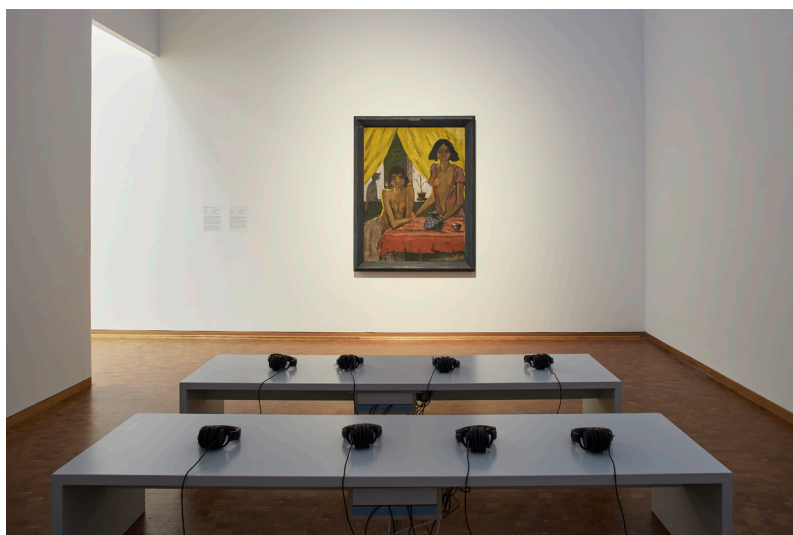
Wir haben unsere Lösung *Bild und Gegenbild* genannt. Einem Werk, in diesem Fall Muellers Gemälde von 1927 (**Abb. 1**), wird ein zweites gegenübergestellt: in diesem Fall der Film *Zigeuner sein*, 1970 gedreht von Peter und Zsóka Nestler (**Abb. 2**). Eine der ersten und bis heute eindrucksvollsten Dokumentationen der Unterdrückung, Verfolgung und Ermordung der deutschen und österreichischen Sinti und Roma, gesehen vor allem aus der Perspektive der Nachkriegszeit: Neben die Schilderung des Genozids treten Berichte der Überlebenden, die zeigen, dass der Verfolgungsdruck bis in die Gegenwart anhält und die Entschädigungen, wenn es sie überhaupt gab, lächerlich gering waren.

Es handelt sich bei *Bild und Gegenbild* also um eine Kontextualisierung, die aber nicht konstellativ Elemente um ein Bild gruppiert, sondern sehr direkt, fast schon konfrontativ angelegt ist. Eben wie ein Spiegel, der etwas zurückwirft. Wobei offen blieb, welches Bild spiegelt und welches gespiegelt wird. Peter und Zsóka Nestlers Film war zwar gegenüber von Muellers Gemälde installiert, als „Gegenbild“, aber der Effekt, dass viele Besucher*innen zunächst den Film wahrnahmen, ihm Zeit widmeten, und als Gegenbild danach das Gemälde, war zwar nicht beabsichtigt, aber hat uns auch nicht überrascht.

Ich will einige Charakteristika dieser Installation durchgehen, als Grundlage für Überlegungen, ob man das so machen kann und ob sich aus diesem Verfahren etwas entwickeln ließe.

Zunächst: Beim Bild wie beim Gegenbild handelt es sich um Kunstwerke. Kunst kommentiert Kunst, aber das ist nicht ganz richtig, denn

Julia Friedrich



1



2

Abb. 1 und 2. Installationsansicht *Bild und Gegenbild* im Museum Ludwig, Köln, 02.11.2019–29.03.2020.

ein Kommentar oder eine Erläuterung ist ja, gerade weil er sich auf ein Werk bezieht, nicht selbst Werk. Jedenfalls in der Regel nicht. Das heißt, wir beziehen hier zwei Werke aufeinander, die jedes für sich betrachtet werden können. Wir stellen eine Verbindung her, die nicht festgezurrert werden kann, weil wir schon bei jedem einzelnen Werk nicht so genau wissen, was die Betrachter*innen damit anfangen.

Worin besteht die Verbindung also? Zunächst natürlich im Sujet. An der einen Wand Otto Muellers Konstruktion oder Projektion, gegenüber projiziert Nestlers Film, und natürlich kann man sagen, dass die Filmbilder oder der Blick auf Nestlers Bilder den Blick auf Muellers Bild korrigieren. Der Blick auf Muellers Bild enthält, weil ein deutsches Museumspublikum seine Prägungen mitbringt und weil zu diesen Prägungen nun einmal ein rassistischer und sexistischer Antiziganismus gehört, selbst antiziganistische Elemente. Das können wir angesichts der Tatsache, dass die Unterdrückung und Diskriminierung nach dem Genozid anhielten und noch heute nicht einfach verschwunden sind, voraussetzen. Nicht bei allen Besucher*innen, aber eben bei einem großen Teil. Es gibt natürlich Leute, die das abstreiten. Das können sie auch, für sich oder für ihre Bekannten, aber die antiziganistischen Einstellungsmuster eines großen Teils der Bevölkerung können sie eben nicht abstreiten. Die sind belegt. Und Nestlers Film korrigiert diesen Blick ganz direkt, indem er nicht nur von der Vernichtungspolitik der Nazis berichtet, sondern eben auch davon, dass mit der antiziganistischen Tradition nicht wirklich gebrochen worden ist. Und indem er den Blick auf die exotisierten und rassifizierten Anderen, die Fremden, Wilden, Gefährlichen, Verführerischen umkehrt, die Perspektive der Verfolgten selbst einnimmt.

Das heißt: Er lässt sie zu Wort kommen, ausführlich und jede*n mit der eigenen Geschichte. Aber es heißt eben auch, dass das Auge, also die Kamera, nichts anderes sieht als diejenigen selbst sehen, deren Berichte wir hören. Das ist ja kein ethnologischer Blick, den der Film einnimmt, und gewiss nicht der Blick irgendwelcher deutscher Behörden oder Polizist*innen oder Boulevard-Reporter*innen, die diese Siedlungen an den Rändern der Städte, neben den Schrottplätzen und Müllhalden, in Augenschein nehmen. Sondern wir sehen, was die Leute sehen, die dort leben, ihre Wege, ihre Behausungen, ihre Räume. Wir sitzen an ihrem Tisch, vor uns steht das Mikrofon, in das sie sprechen, und wir sehen auch den Schatten, in dem die Frau sitzt, die nicht erzählen und nicht gefilmt werden will.

Auch Muellers Gemälde zeigt einen Innenraum, eine Stube, und mich fasziniert, wie gerade dank dieser strukturellen Parallele Differenzen

hervortreten. Frank Reuter, Leiter der Forschungsstelle Antiziganismus, hat mich darauf hingewiesen, wie unwahrscheinlich die gezeigte Szene ist, dass dieses Sich-Entblößen, Sich-dem-Blick-Darbieben in diesen Gemeinschaften schlicht undenkbar war. Allerdings gab es, worauf der Kunsthistoriker Peter Bell hingewiesen hat, in manchen Gegenden einen regelrechten Künstler-Tourismus, und die Modelle werden sich auf die Nachfrage eingestellt, das Konstrukt nachgebildet haben. Ein deutsches Museumspublikum ist jedenfalls von dieser Überlieferung geprägt, das macht es schwer, die Konstruktion zu erkennen. Doch die nüchternen Interieurs, die der Film zeigt, und Nestlers nüchterer Blick für sie bilden einen krassen Kontrast, der die Projektion, die sozialpsychologische Dynamik der traditionellen Exotisierung wahrnehmbar macht.

Aber, und das ist hier mein Punkt, diese direkte Korrektur ist nicht alles und vielleicht nicht einmal die Hauptsache. Ich komme auf das zurück, was ich vorhin den Status des Künstlerischen genannt habe. Zu diesem gehört eben Offenheit, und das steht nun doch im Widerspruch zur Vorstellung, ein Kunstwerk könne ein anderes korrigieren oder sich jedenfalls in der Funktion dieser Korrektur erschöpfen. Offenheit heißt, das Publikum fängt viel oder wenig, dieses oder jenes mit einem Werk an und vermutlich nicht das, womit wir gerechnet haben. Selbst ein Brechtstück könnte politisch reaktionär, selbst eine Brekerstatue könnte politisch fortschrittlich angeeignet, transformiert, in Gebrauch genommen werden. Auszuschließen ist das nicht. Ich möchte an dieser Stelle auf ein Buch von Stefan Ripplinger hinweisen, *Kommunistische Kunst*, erschienen 2019. Das ist eine Geschichte und eine Theorie des sozialen Gebrauchs von Kunst, aus der ich mich hier bediene.

Was bedeutet es unter dieser Voraussetzung, zwei Werke als „Bild“ und „Gegenbild“ zusammenzubringen? Oder noch einmal die Frage von vorhin: Worin besteht die Verbindung? Nun, es handelt sich einfach um eine Setzung, eine kuratorische Entscheidung, aber eben keine, von der sich sagen ließe, dass hier eine obligatorische Lesart vorgegeben wird, dass die Kunst eingehegt oder gar gecancelt wird. Das wird natürlich trotzdem gesagt, aber es stimmt einfach nicht. Zu meinem eingangs geschilderten Impuls – „dieses Bild kann nicht einfach so hängen bleiben“ – gehörte eben nicht die Vorstellung: Solche Bilder sollte es nicht geben oder sie sollten nicht gezeigt werden. Wie gesagt, mir ging es gar nicht um das Bild, auch nicht um Muellers Blick auf die beiden Frauen. Mir ging es um den Blick auf Muellers Bild. Also um den, und das

scheint mir der Kern zu sein, Gebrauch dieser Kunst, den es ja immer gibt, aber der eben ein unmittelbarer oder ein reflektierter sein kann.

Denn was zeichnet den antiziganistischen Blick aus, den sexistischen, rassistischen Blick, den Blick von oben nach unten, der ja auch denen unten eingepägt wird? Dass es ein unreflektierter Blick ist, ein Blick, der sich für die Wirklichkeit hält und die Wirklichkeit für etwas Festes, Unveränderliches. Es ist ein Blick, der keinen zweiten Blick kennt. So sind sie, die „Zigeunerinnen“, so sind die Frauen, so ist die Ordnung und natürlich auch: So ist die Kunst. Es steht alles schon fest. Und das „Gegenbild“, das ist einfach der zweite Blick, also der praktische Beweis, dass es mindestens zwei Blicke gibt, dass nicht alles schon feststeht, dass ein Bild nicht automatisch die Wirklichkeit zeigt.

Selbstverständlich richtete sich diese Installation *Bild und Gegenbild* gegen den Antiziganismus in der kunsthistorischen Tradition. Aber diese Kritik des Antiziganismus sollte nicht abstrakt vorgegeben, thesenhaft vorgetragen werden, sondern gewissermaßen durchgeführt sein. Die Kritik ist notwendig, die Installation zielte aber auf eine Einsicht in diese Notwendigkeit. Auf eine Erkenntnis, die erarbeitet ist. Zwei Blicke, das führt vor Augen, das beweist, dass es keinen natürlichen Blick gibt. Sondern dass es eine soziale Funktion ist, wie wir auf diese Frauen, auf Juden, auf Notleidende usw. blicken. Das heißt auch, dieser Blick, jeder Blick lässt sich ändern. Er ist produziert worden, er könnte anders sein. Und das führte diese Installation gewissermaßen vor.

Ich wollte damit aber nicht das liberale Denkmuster reproduzieren, dass es immer verschiedene Perspektiven gibt: Bei Mueller sieht man dies, bei Nestler das Gegenteil, wir haben die Wahl. Das wäre schon deshalb falsch, weil Nestlers Film zwar selbst konstruiert, künstlerisch gestaltet, komponiert ist, aber seine Darstellung doch in hohem Maße realistisch und Muellers Darstellung in hohem Maße unrealistisch. Wie gesagt, es stimmt schon, dass Nestlers Film Muellers Gemälde in der Sache korrigiert. Ich halte das nur nicht für die Pointe dieser Installation. Diese Pointe sehe ich in dem, was ich „immanente Kontextualisierung“ nenne, in dem Versuch nämlich, die historische, soziale und politische Dimension der Kunst, die ja meine Irritation ausgelöst hatte, gerade in der Kunst selbst aufzusuchen. Zwei Bilder, das eine vor dem Genozid, das andere danach entstanden, aber zunächst einmal: zwei Bilder. Und ein Blick auf diese zwei Bilder, oder zwei Blicke, die einander unmittelbar folgen. Es wird auf diese Weise, ohne dass etwas erklärt, also den Werken hinzugefügt werden müsste, die historische Dimension sichtbar,

der geschichtliche Verlauf. Der Blick auf das Spätere zeigt die Folgen des Früheren, der Blick auf das Frühere die Vorgeschichte des Späteren.

Das berührt eine wichtige Kategorie in der bürgerlichen Kunstauffassung, die Autonomie. Also die Vorstellung, dass Kunst zweckfrei sei und damit sozialen, politischen, geschäftlichen Einflüssen entzogen. Die Installation unterminiert diese Ideologie. Sie zeigt lediglich Bilder, also angeblich autonome Kunstwerke. Und zwischen beiden Werken entsteht nun ein Feld von Bezügen, ein Raum, in dem eben all das steckt, wovon das autonome Kunstwerk angeblich getrennt ist: Gesellschaft, Geschichte, Politik. Es steckt darin, weil es eben nicht nur die beiden Werke und die beiden Blicke gibt, sondern eine Differenz oder einen Konflikt, der einen dritten Blick ermöglicht: den Blick des Publikums auf sich selbst, auf die sozialen Voraussetzungen, die es mitbringt und an die Kunst knüpft.

Es gefällt mir daran, dass wir die bürgerlich-autonome Tradition nicht einfach brechen, sondern gewissermaßen überlisten, indem wir sagen: Das, was ihr draußen halten wollt, steckt längst drin. Natürlich spielt es eine Rolle, dass Nestlers Film nicht nur Kunstwerk, sondern auch Dokument ist, dass er vom Genozid, seinen Ursachen und Folgen berichtet. Aber installiert ist er eben als Kunstwerk, und der Erkenntniswert der Installation scheint mir eben auch damit zu tun zu haben. Genau das jedenfalls interessiert mich an der Sache. Die Offenheit, die ich vorhin dem Status des Kunstwerks zuschrieb – dass das Publikum das Werk selbst in Gebrauch nimmt statt Vorgaben zu folgen –, diese Offenheit ist ja nicht so weit entfernt von der Autonomie. Ich habe zwar eine Vorstellung, welchen Reim sich das Publikum auf Bild und Gegenbild macht, aber dieser Reim ist dennoch sein eigener, eine selbst erarbeitete Einsicht, die bestimmt nicht genauso ausfällt, wie ich es mir so gedacht habe. Ich hoffe einfach, dass Bild und Gegenbild das Publikum klüger machen.

Vielleicht lässt sich die Installation auch als Übung auffassen, Bilder und Gegenbilder in jedem einzelnen Bild zu sehen. Im Grunde braucht es die Gegenüberstellung nicht, weil doch die Konflikte, die Widersprüche in jedem Werk selbst stecken. Das ist das Soziale an der Kunst. In Muellers Gemälde stecken Philo- und Antiziganismus, das sind schon zwei Bilder oder zwei Blicke. Nehmen wir hinzu, dass Muellers Werk von den Nazis verfemt wurde. Nehmen wir hinzu, dass in seinem Eskapismus, in der Sehnsucht der künstlerischen Bohème überhaupt, aus den Zwängen der bürgerlichen Ordnung auszubrechen und zu den „Zigeunerinnen“ zu finden, zur Natur, zur Lust, zur Magie

und was dergleichen Vorstellungen sind, doch auch ein begreiflicher Impuls steckt: ein Urteil eben über den bürgerlichen Zwang. Nehmen wir das in engerem Sinne Künstlerische hinzu, den Ausdruckswunsch, die Absicht, Neues zu sagen, Koordinaten zu entwickeln, nach denen die Welt im Bild gestaltet werden kann. Das Soziale steckt doch gerade darin! All das können wir sehen, und zwar gleichzeitig. Und das sind Widersprüche, die produktiv sind, weil sie signalisieren: Es steht nicht alles schon fest. Da ist ein Potenzial. Es liegt an mir, was ich mit diesem Bild anfangen. Wie geht es anderen damit? Vielleicht unterhalten wir uns, vielleicht streiten wir darüber. Ich glaube, dieses Potenzial steckt in jedem Kunstwerk. Den Blick dafür kann man trainieren, und das haben wir mit dieser Installation versucht.

Bildnachweis

Abb. 1 Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln (rba_d052844_01).

Abb. 2 © Peter Nestler, Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln (rba_d052844_02).

Filme

Zigeuner sein, Regie: Peter Nestler, in Zusammenarbeit mit Zsóka Nestler, SE 1970.

Tirza Seene  und Lea Wohl von Haselberg

Re-Lektüre, Selbstermächtigung, Konfrontation. Filmische Strategien gegen Antisemitismus

— ※ —

Abstract The idea that anti-Semitic film images can be deprived of their potency by either not showing them, by cutting them out, or by juxtaposing them with ‘correct’ counter-images prevails throughout film history. However, this practice of counter-imagery fails to recognize the specific functions of anti-Semitism as a structural and connecting element of society. Thus we should rather consider aesthetic counter-strategies that succeed in addressing or even deconstructing the functions of anti-Semitism and its manifestations in film. This article focusses on three examples of aesthetic strategies that take the social functions of anti-Semitism into account. The *re-reading* of images with problematic heritages, such as Nazi propaganda movies, does not only take collective processes in film production into consideration, but furthermore provides information about production contexts. Thus it challenges perspectives inscribed in these films. Cinematic *self-empowerment*, on the other hand, gives Jewish characters the *agency* to question anti-Semitic stereotyping in film by actively playing with the camera and outspokenly rejecting familiar images of ‘the Jew’. Finally, active cinematic *confrontation* focuses on the anti-Semites themselves and provokes audiences to identify the functions of anti-Semitic codes and to position themselves in relation to them.

Zusammenfassung Die Idee, dass antisemitische Filmbilder durch Nicht-Zeigen, Herausschneiden oder durch das Gegenüberstellen „korrekter“ Gegenbilder ihrer Macht beraubt werden können, zieht sich durch die Filmgeschichte. Diese Praxis der Gegenbilder, so die zentrale These, verkennt dabei spezifische Funktionsweisen von Antisemitismus als strukturellem Kitt der Gesellschaft. Demgegenüber sollten ästhetische Gegenstrategien in den Blick genommen werden, die es vermögen, die Funktionen von Antisemitismus und seine jeweiligen Ausprägungen im Film zu thematisieren oder gar zu dekonstruieren. Dieser Beitrag widmet sich beispielhaft drei ästhetischen Strategien, die den

Blick auf gesellschaftliche Funktionen des Antisemitismus schärfen. Die *Re-Lektüre* „belasteter“ Filmbilder denkt kollektive Entstehungsprozesse in der Filmproduktion mit, gibt Aufschluss über Produktionszusammenhänge und bricht den Filmen eingeschriebene Perspektiven auf. Filmische *Selbstermächtigung* hingegen gibt jüdischen Figuren die *agency*, durch das Spiel mit der Kamera und der aktiven Verweigerung bekannter Bilder „des Jüdischen“ antisemitische Stereotypisierung im Film herauszufordern. Die aktive, filmische *Konfrontation* schließlich nimmt die Antisemit*innen selbst in den Blick und fordert die Zuschauenden auf, die Funktion antisemitischer Codes zu erkennen und sich ihnen gegenüber zu positionieren.

Der Umgang mit antisemitischem Bildmaterial in der Vergangenheit zeugt vielfach von der Idee, dass Filme durch das Herausschneiden explizit antisemitischer Szenen und Bilder „bereinigt“ werden können. So verfolgten die Behörden der Alliierten in ihrer Zensur nationalsozialistischer Propagandafilme die Strategie, belastetes Material aus den Filmen zu entfernen. Szenen, die Militarismus glorifizieren, Geschichtsverfälschung betreiben oder Antisemitismus zeigen, wurden herausgeschnitten und die Filme als gekürzte Versionen freigegeben.¹ Ähnlich wurde mit dem Film *Schwarzer Kies* (1960/61) verfahren, der 1961 einen „Skandal“ auslöste.² In der betreffenden Szene wird ein jüdischer Lokalbesitzer als „Saujud“ beschimpft. So ist es im Fall von *Schwarzer Kies* das Zeigen von antisemitischen Handlungen, das im sozialpolitischen Klima der Bundesrepublik der 1960er-Jahre als Tabu galt, nicht zuletzt weil die schmerzhaft Erfahrung der nationalsozialistischen Gewalt erst weniger als 15 Jahre zurücklag. An diesem Verfahren ist zweierlei auffällig: Einerseits stellt sich die Frage, welche Kriterien zu welchem Zeitpunkt Anwendung finden, um Inhalte als problematisch zu identifizieren. Andererseits verbleibt dieses Verfahren an der Oberfläche, denn es geht von der Idee aus, dass Antisemitismus anhand der Darstellung jüdischer Figuren beziehungsweise offen antisemitischer Symbole festzumachen sei. So verkennt es die strukturelle Verankerung antisemitischer Stereotype im Film und verweist auf ein Antisemitismusverständnis, das Antisemitismus vor allem als Vorurteil gegen „die Juden“ versteht. Diesem Verständnis unterliegt die problematische Annahme, dass antisemitische Bilder mit realen Juden und Jüdinnen verknüpft seien und nicht vielmehr abstrakte Bilder sind, die

1 Vgl. Hoppe: Kanonen, S. 100f.

2 Ausführlicher Loewy: *Schwarzer Kies*, S. 171ff.

Antisemit*innen konstruieren und auf Juden und Jüdinnen projizieren. So vermag es ein solches Vorgehen nicht, den Antisemitismus in seiner Funktion zu entlarven und filmische Narrative des Ausschlusses zu dekonstruieren. Damit hängt die beständige Vorstellung zusammen, dass antisemitischen Bildern wirkungsvoll begegnet werden kann, indem sie durch „korrekte“ Gegenbilder und -narrative ersetzt werden. Dadurch, so die These, wird der Antisemitismus jedoch in seiner spezifischen Funktionsweise vereinfacht.³ Antisemitische Filmbilder werden durch Gegenbilder zwar nicht weiterverbreitet, aber eben auch nicht dekonstruiert; es handelt sich also um eine Unterlassung und nicht um eine Gegenstrategie.

Verstehen wir Antisemitismus nicht „nur“ als Ressentiment gegenüber Juden und Jüdinnen, sondern als „kulturellen Code“, kann der Blick auf abstrakte Bilder und strukturelle Antisemitismen ausgeweitet werden. Shulamit Volkov beschreibt Antisemitismus als „kulturellen Code“ und nennt damit zwei zentrale Funktionen des Antisemitismus: Erstens als *dynamisches* System von Fremdzuschreibungen und Stereotypisierungen, das sich im stetigen Prozess der Aushandlung befindet. Und zweitens seine Funktion als Welterklärungsmodell, das sich spezifischer sprachlicher und emotionaler Codierungen bedient, um einfache Erklärungen für komplexe Phänomene zu bieten.⁴ Dieser dynamische und codierte Antisemitismus kommt am Ende auch ohne jüdische Figuren aus. Es muss daher problematisiert werden, dass solche positiven, diversen Gegenbilder letztlich einem vereinfachten Antisemitismusverständnis folgen und damit nur *Teil* einer filmischen Gegenstrategie sein können.

Welche darüber hinausgehenden Möglichkeiten gibt es also, Antisemitismus im Film vor allem in seinen gesellschaftlichen Funktionen zu dekonstruieren? Ästhetische Strategien, die nach der Funktionsweise und den Konsequenzen von Antisemitismus fragen und nicht nur Bilder jüdischer Diversität entgegensetzen, haben das Potenzial mit tradierten

3 Solche „Gegenstrategien“ werden außerdem häufig von zwei problematischen Konstruktionen begleitet: Sie orientieren sich an der Kategorie der „Normalität“. Dabei werden die Bilder „des Jüdischen“ daran bemessen, was in der Dominanzgesellschaft als „normal“ gilt und damit dominante Machtverhältnisse reproduziert. Zudem bergen vermeintlich korrekte Gegenbilder das Risiko, jüdische Figuren und ihre Lebenswelten zu exotisieren und so abermals Differenz zu schaffen. So werden Konzepte der Differenz beibehalten, die letztlich wieder auf manichäischen Zweiteilungen beruhen.

4 Vgl. Volkov: Antisemitismus, S. 13 ff.

Sehgewohnheiten zu brechen und Funktionalisierungen von Bildern sichtbar zu machen. Dadurch können sie subversive Narrative kreieren, Raum für Selbstermächtigungen schaffen und eine Auseinandersetzung mit Antisemitismus anstoßen, die mehr mit dem Eigenen als mit der Projektion auf *den Anderen* befasst ist.

Der vorliegende Beitrag untersucht beispielhaft die Filme *Masel Tov Cocktail* (2020), *Aufschub* (2007), *Geheimsache Ghettofilm* (2009/10), *Majubs Reise* (2013) und *Lord of the Toys* (2019), die als Versuche verstanden werden, mit unterschiedlichen Formen von Antisemitismus beziehungsweise problematischem Bildmaterial und Darstellungstraditionen umzugehen. Dabei verfolgen sie nicht nur unterschiedliche Strategien, sondern haben auch unterschiedliche Gegenstände.

Filmische Selbstermächtigung

Der 30-minütige Kurzfilm *Masel Tov Cocktail* (2020) wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, lief auf über 100 Filmfestivals, wird in Schulen gezeigt und hat seit seiner Uraufführung im Januar 2020 eine breite, regelrecht enthusiastische Rezeption erfahren. Die Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW), die das Prädikat *besonders wertvoll* verlieh, attestierte dem Film, witzig zu sein, empfahl ihn für den Einsatz in Schulen⁵ und hob seine Authentizität hervor:

Der Protagonist ist ein junger, frecher Sympathieträger, in dessen Lektionen offensichtlich viele eigene Erfahrungen der Filmemacher eingeflossen sind. Nichts wirkt hier ausgedacht, sondern selbst erlebt. Und deshalb können sich die Filmemacher auch diese Freiheit in den filmischen Mitteln ‚leisten‘. Ihr Film ist zwar alles andere als realistisch, beschreibt aber die bundesdeutsche Realität pointiert und authentisch.⁶

Die erwähnte Hauptfigur ist der Abiturient Dima (Alexander Wertmann), der seinem Mitschüler Tobi (Mateo Wansing Lorrio) die Nase bricht,

5 Tatsächlich wird der Film in der schulischen wie außerschulischen Bildungsarbeit bereits eingesetzt: Unter anderem hat das Schulministerium NRW den Film für die Bildungsmediathek NRW lizenziert, sodass Lehrer*innen ihn im Unterricht einsetzen können.

6 Internetseite der Deutschen Film- und Medienbewertung, https://www.fbw-filmbewertung.com/film/masel_tov_cocktail [Zugriff: 23.12.2021].

nachdem dieser sich in antisemitischer und gewaltvoller Weise über die Shoah geäußert hatte. Danach folgen ihm die Zuschauer*innen durch seinen von unterschiedlichen Anforderungen und Zuschreibungen geprägten Alltag. Gleichsam einem Tableau sind unterschiedliche deutsche *Typen* des deutsch-jüdischen Miteinanders angeordnet; in kurzen Szenen der Begegnung schreiben sie Dima auf unterschiedliche Weisen auf sein Jüdischsein fest und leiten daraus Erwartungen an sein Verhalten ab, die kaum etwas mit seiner Lebensrealität zu tun haben. Während seines Gangs durch die deutsch-jüdische Gegenwart adressiert Dima das Publikum immer wieder direkt mit dem Blick in die Kamera; zusätzlich werden Infografiken eingeblendet, die seiner subjektiven Erfahrungswelt eine weitere Ebene hinzufügen. Die Grafiken und Statistiken markieren den Abstand zwischen den Perspektiven der (nichtjüdischen) Mehrheitsgesellschaft und Dimas Blick und unterstützen damit den Versuch des Films, die Sichtweise und Erfahrung des jungen jüdischen Protagonisten nachvollziehbar zu machen. Gleichzeitig beglaubigen und stützen die eingeblendeten Fakten seine Perspektive.

Damit liefert *Masel Tov Cocktail* eine karikierende, humorvolle Skizze jüdischen Lebens in Deutschland zwischen Anti- und Philosemitismus sowie eine für das Publikum nachvollziehbare jüdische Perspektive auf die postnationalsozialistische Gegenwart. Doch es ist auch ein Kurzfilm über Bilder: Die visuelle Darstellung von Jüdinnen und Juden, der Umgang mit Bildern, die Begrenztheit des Bilderrepertoires „des Jüdischen“ und die Sehgewohnheiten eines autochthonen deutschen Publikums werden auf unterschiedliche Weise reflektiert. Eine zentrale Rolle spielen dabei Gewalt und Aggression als auf drei Ebenen wiederkehrende Motive: Erstens als Gewalt, die sich gegen die Kamera richtet. In der ersten Sequenz sehen wir nicht Dimas Schlag auf Tobis Nase, sondern in die Kamera. Dies kann als konventionelles Mittel gedeutet werden, um die Gewalt nicht zu zeigen, sondern elliptisch auszusparen, doch der Schlag in die Kamera, gefolgt von einer Schwarzblende, wiederholt sich noch in weiteren Szenen. So drückt oder schlägt Dima die Kamera später weg, nachdem die Bilder ins Schwarzweiß wechselten, so wie es die – wie er sagt – Zuschauer*innen von Jüdinnen und Juden im deutschen Fernsehen gewohnt seien. „Aber so ein Film ist das hier nicht“, kündigt er an, während das Bild wieder farbig wird und die Kamera wieder auf Augenhöhe mit seinem Protagonisten kommt. Dann dreht er die Kamera aktiv weg. Am Ende des Films, wenn er nicht, wie es zu erwarten gewesen wäre, eine Entwicklung durchgemacht hat, sondern in seinen Worten „einfach ein aggressiver Jude“ geblieben ist, tritt

er in die Kamera. Es folgen Schwarzblende und Abspann. Hinzu kommt eine Szene in etwa der Mitte des Films, in der sich drei Mädchen mit einem Handy beim Tanzen vor einem Holocaustdenkmal filmen. Dima dreht zunächst die Kamera auf sich und fordert damit im wörtlichen Sinne einen Perspektivwechsel ein, um sie dann ganz wegzudrehen und damit die Aufnahme der Mädchen zu beenden. In diesen Szenen sehen wir eine Ermächtigung über die Bilder.

Zweitens wird Gewalt und Aggressivität als etwas thematisiert, das einer jüdischen Figur vermeintlich nicht zusteht. Juden, so erzählt der Film, würden normalerweise in erster Linie als Opfer gezeigt. Stattdessen wird die Figur des Dima, mit dessen Perspektive der Film die Zuschauer*innen nicht zuletzt durch seine direkte Ansprache verbindet, als wütend charakterisiert; diese Wut nimmt nicht ab und bleibt als legitim bestehen. Damit wird ein Gegenbild entworfen zu vorhandenen Filmbildern von Jüdinnen und Juden als Opfer von Antisemitismus, die diesem nichts entgegensetzen hätten, und gleichzeitig *explizit* mit Erwartungen und Sehgewohnheiten gebrochen.

Drittens werden dadurch, dass Dimas Wut als nachvollziehbar gezeigt wird, die übergreifigen bis gewaltvollen Rollenzuweisungen sichtbar: Obwohl Dima derjenige ist, der zuschlägt, erfährt er permanent Gewalt – am eindeutigsten durch Tobi und seine gewaltvollen Äußerungen, in denen er Dima mit den „toten Juden“ der Shoah in Zusammenhang bringt, über die er abwertend spricht.

Masel Tov Cocktail soll nicht (vorrangig) als Film *gegen* Antisemitismus gedeutet werden. Dennoch liefert er interessante Strategien, mit denen eine Opposition gegen stereotype oder antisemitische Filmbilder möglich wird: die explizite Thematisierung von bildlichen Verkürzungen in der Darstellung von Jüdinnen und Juden, die auch visuell vorgeführt werden; die Ermächtigung über die Bilder, die sich auch in aggressiven Gesten gegen die Kamera ausdrückt, und die Bereitstellung von *neuen* Bildern jüdischer Gegenwart, die in direkter Opposition zu vorhandenen Filmbildern zu verstehen sind. Interessant und auffällig an seiner enthusiastischen Rezeption ist, dass *Masel Tov Cocktail* lediglich habituell provozierend daherkommt, das Publikum tatsächlich aber weniger vor den Kopf stößt, sondern es vielmehr für sich (und seine Hauptfigur) einnimmt – zumindest, wenn so die begeisterten Kritiken und Auszeichnungen zu deuten sind. Das Publikum wird direkt von der Hauptfigur angesprochen und bekommt so das Angebot unterbreitet, sich der Perspektive des jüdischen Protagonisten anzuschließen. Dies hat zur Folge, dass, so die These, einerseits eine nachvollziehbare jüdische Perspektive

gezeichnet wird und das Publikum andererseits dazu eingeladen wird, zu einer vertieften Auseinandersetzung mit jüdischer Erfahrung und nicht mit der deutsch-nichtjüdischen Mehrheitsgesellschaft zu kommen.

Re-Lektüren

Die mediale Darstellung von Jüdinnen und Juden als Opfer, die in *Masel Tov Cocktail* als die dominante kritisiert wird, ist eng verknüpft mit der filmischen Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Shoah. Der Umgang mit dem nationalsozialistischen Filmerbe ist dabei von einer gewissen Widersprüchlichkeit geprägt: Im nationalsozialistischen Film tritt Antisemitismus am offensten und aggressivsten ins Bild, er bedarf kaum einer Einhegung. Beispielhaft stehen dafür propagandistische Filme wie *Jud Süß* (1940). Im historisch gewachsenen Umgang mit dem nationalsozialistischen Filmerbe hat sich eine Unterscheidung zwischen *problematischem* Propagandafilm und *unproblematischem* Unterhaltungsfilm durchgesetzt: Während ersterer nur unter „Vorbehalt“ gezeigt wird, wird zweiterer häufig unkontextualisiert aufgeführt – prominentestes Beispiel ist hierfür wahrscheinlich *Die Feuerzangenbowle* (1944). Dabei sind die Filme der Zeit auf unterschiedliche Weise ideologisch aufgeladen. Das betrifft jedoch nicht nur die Spielfilme, sondern auch das dokumentarische Filmmaterial der Zeit, dessen „ideologische Signaturen [...] bei der Weiterverwertung in vielfältiger Weise bearbeitet oder aber einfach ignoriert werden.“⁷ Diesen historischen Filmaufnahmen kommt deshalb Relevanz zu, weil es wenig filmisches Material von der Verfolgung und Vernichtung der Juden und Jüdinnen sowie der Sinti und Roma gibt und diese wenigen Bilder oft ungeachtet der Urheberchaft und der damit verbundenen eingeschriebenen Einstellungen bis heute in Dokumentarfilmen (Kompilationsfilmen) verwendet werden. Hier findet vielfach ein unreflektierter und für Zuschauer*innen nicht nachvollziehbarer Umgang mit nationalsozialistischem Filmerbe statt. Demgegenüber stehen filmische Strategien der Re-Lektüre oder Re-Vision, die vorhandenes Filmmaterial einer Untersuchung unterziehen und Neues in ihm sichtbar machen. Auch wenn François Niney unter der *Re-Vision* vor allem experimentelle Filmemacher*innen und bildende Künstler*innen mit ihren Arbeiten im Blick hat,⁸ finden sich

7 Keilbach: Geschichtsbilder, S. 32.

8 Niney: Wirklichkeit, S. 185 f.

Strategien der Re-Vision auch im Zusammenhang mit dem NS-Filmerbe: In Harun Farockis *Aufschub* (2007) werden die Filmbilder aus dem Durchgangslager Westerbork in den Niederlanden zu einem Stummfilm mit Zwischentiteln montiert, der die Bilder ohne affizierende Musik oder ablenkendes Voiceover zur gründlichen Betrachtung stellt. Nicht nur der (unklare) Entstehungskontext wird hier recherchiert, sondern die Zuschauer*innen werden auch immer wieder mit der Frage konfrontiert, was sie eigentlich sehen, und damit zum Hinschauen und zur Reflexion angeregt. Die Wiederholung der Bilder sowie die Auswahl und Vergrößerung von Bildausschnitten in Verbindung mit den zusätzlichen Informationen in den Zwischentiteln ermöglichen hier neue Erkenntnisse.⁹ In *Geheimsache Ghettofilm* (2009/10) werden im Umgang mit den wenigen von den Nazis in Auftrag gegebenen, im Mai 1942 entstandenen Filmbildern des Warschauer Ghettos ähnliche filmische Verfahren verwendet: Regisseurin Hersonski zeigt Teile des Rohmaterials, um die Inszenierung einzelner Szenen zu verdeutlichen, sie verwendet Ausschnitte, verlangsamt das Material. Vor allem aber setzt sie die Perspektive von überlebenden Jüdinnen, die im Warschauer Ghetto waren, den historischen Filmbildern entgegen. Sie konfrontiert sie mit den Bildern und lässt sie einerseits über ihre Perspektive auf das Ghetto, aber auch über ihre Erinnerungen an die Dreharbeiten sprechen. Zusätzlich bezieht sie Tagebuchaufzeichnungen von Adam Czerniaków, dem Vorsitzenden des Judenrats im Warschauer Ghetto, und Texte aus Ringelblums Untergrundarchiv als eingesprochene Kommentare ein. Damit versucht sie die Täterbilder um eben jene Perspektive zu ergänzen, die gewaltsam ausgeschrieben werden sollte. Die Re-Vision des historischen Bildmaterials soll also ermöglichen, *ideologische Signaturen* herauszuarbeiten, den im Filmbild unsichtbaren Entstehungskontext der Bilder zu rekonstruieren und ihre Inszeniertheit sichtbar zu machen. Über den spezifischen Kontext des Warschauer Ghettos hinaus kann damit eine kritischere Perspektive auf das im Dokumentarfilm verwendete *found footage* eingeübt werden.

Eine zentrale Frage bleibt jedoch, ob es den Filmen mit den skizzierten Strategien tatsächlich gelingt, die „Täterbilder“ zu durchbrechen. Genau darauf zielt Dirk Rupnows Kritik an *Geheimsache Ghettofilm* ab:

Das Problem von Hersonkis Film ist nun, dass sie die Zirkulation der Täterbilder nicht durchbricht, selbst wenn sie auf deren propagandistischen Charakter beharrt. Die Strategie, die bewegten Bilder durch die

9 Vgl. Kramer: *Reiterative Reading*, S. 35 ff.

Stimmen der Opfer und überlebenden Zeitzeugen zu konterkarieren, geht nicht auf: Die Bilder bleiben dominant. Sie erzeugen die stärksten und bleibendsten Eindrücke.¹⁰

Mit der Problematik, dass nicht nur der ideologische Entstehungskontext *verstanden*, sondern auch die Wirkmacht der Bilder gebrochen werden muss, sieht sich auch der essayistische Dokumentarfilm *Majubs Reise* (2013) konfrontiert: Die Anthropologin Eva Knopf versucht anhand von Spielfilmen aus der NS-Zeit die Geschichte des schwarzen Komparsen Majub bin Adam Mohamed Hussein (Mohamed Husen) zu erzählen. Sie ergänzt die von der dünnen Quellenlage geprägte Auseinandersetzung mit Husens Biografie jedoch um eine Reflexion über den deutschen Kolonialismus und sein Nachwirken anhand des Wissmann-Denkmal. Dieses wurde zunächst 1905 in Daressalam der damaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika aufgestellt, gelangte dann nach dem Ersten Weltkrieg über London nach Hamburg, wurde dort vor der Universität aufgestellt und im Zuge der Studentenbewegung 1967 und 1968 gleich zweimal gestürzt. Heute ist das Denkmal in der Hamburger Sternwarte eingelagert und wird vor allem im musealen Kontext zum Thema des deutschen Kolonialismus gezeigt. *Majubs Reise*, der laut Knopf dem Statisten Husen posthum seine erste Hauptrolle verleihen soll,¹¹ stellt die Filmemacherin in Zusammenhang mit einer Dekolonialisierung des Archivs.¹² Den Komparsen Husen, der als Nebendarsteller im Hintergrund verbleibt, in den Vordergrund zu rücken, ist eine Veränderung der Blickrichtung, die es gleichzeitig ermöglicht, die (Lebens-) Geschichte eines schwarzen Schauspielers im nationalsozialistischen Deutschland, der 1944 in Sachsenhausen starb, zu erzählen. Der Statist soll zur Hauptfigur werden, gleichzeitig wird er zu einem Sinnbild: „In dieser wird die Figur des Statisten zu einer Metapher für die Rolle der Kolonisierten in der ‚großen Geschichte‘. Sie kommen darin, wenn überhaupt, wie Statisten und somit nur am Rande vor.“¹³ Damit ist eine Prämisse gesetzt, die stark vom Film aus gedacht ist und mit dieser Metapher arbeitet: Der Statist wäre lieber Hauptfigur, er arbeitet nicht

10 Rupnow: Unser Umgang mit den Bildern der Täter. Die Spuren nationalsozialistischer Gedächtnispolitik – ein Kommentar zu Yael Hersonskis Film „Geheimsache Ghettofilm“, abrufbar unter: <https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/geheimsache-ghettofilm/154336/dirk-rupnow-zu-geheimsache-ghettofilm?p=all> [Zugriff 23.12.2021].

11 Knopf: Suche, S. 83.

12 Vgl. ebd.

13 Ebd., S. 85.

nur für den Film, weil er dort mit seiner Hautfarbe Geld verdienen kann, was er muss, sondern weil es seinen Wünschen oder Zielen entspricht. Die (erzielte) Einschreibung in die (Film-)Geschichte geschieht also unter deren Setzungen und Werten, die tatsächliche Lebensrealität Husens bleibt damit mitunter außen vor.¹⁴ Zudem ist die Quellenlage eine Herausforderung: Knopf stehen keine Egodokumente wie Korrespondenzen, Tagebuchaufzeichnungen oder auch private Fotografien zur Verfügung, die Husens subjektive Perspektive der verzerrten, rassistischen, nationalsozialistischen Inszenierung entgegengestellt werden könnten. So steht der Film einerseits vor der Herausforderung, mit dieser Lücke umzugehen, andererseits die rassistische Signatur der NS-Spielfilme nicht fortzuschreiben und damit in die Gegenwart zu verlängern.¹⁵ Die Einschreibung in die Geschichte (und damit das Gedächtnis) geht zumindest potenziell mit der Fortschreibung der (rassistischen) Bildtraditionen einher, so beschreibt Knopf auch explizit das Spannungsfeld des Projekts. Um dieser Problematik zu begegnen, versucht sie, die Spielfilmbilder zu konterkarieren, indem der zweite Erzählstrang um das Denkmal ergänzt wird und die Erzählerin aus dem Off immer wieder auf die intendierten Wirkweisen hinweist, die deutsche (weiße) Perspektive auf den Schwarzen Husen hervorhebt, dem nicht zugestanden werden soll, gesehen zu werden.

Wie Hersonski in *Geheimsache Ghettofilm* ist auch Knopf bemüht, die machtvolle Entstehung der Bilder zu reflektieren und Husen eine Agenda und eigene Perspektive zurückzugeben. Sie versucht in den wenigen vorhandenen Quellen ein Selbstbild herauszuarbeiten und zumindest versuchsweise zu zeigen, dass er sich wohl deutlich anders sah als die nationalsozialistische Filmindustrie ihn in den Spielfilmen inszenierte. So erzählt *Majubs Reise*, dass Husen nach Deutschland kam, um den nicht ausbezahlten Kriegssold des Ersten Weltkriegs einzufordern, später das Frontkämpferkreuz beantragte und als es ihm nicht zugesprochen wurde, es trotzdem bei offiziellen Veranstaltungen trug, Familie gründete und sich für schwarze französische Kriegsgefangene einsetzte, die gezwungen wurden, im NS-Kolonialfilm *Carl Peters. Ein deutsches Schicksal* (1941) als Komparsen mitzuwirken.

Es ist interessant, dass ein Aspekt der Kritik alle genannten Beispiele trifft: Das Material, die Geschichte, die Kontexte, die Rechercheergebnisse seien nicht neu beziehungsweise nicht so neu (und damit nicht so

14 Siehe ausführlicher zu Husens Biografie: Bechhaus-Gerst: *Treu bis in den Tod*.

15 Vgl. ebd., S. 84.

spektakulär), wie in den Filmen erzählt werde.¹⁶ Sieht man vom Umgang mit den Quellen ab wie auch davon, dass diese filmischen Arbeiten nicht den wissenschaftlichen Standards entsprechen – weder im systematischen Verweisen auf vorangegangene Forschungen noch in der differenzierten Erzählung komplexer und mitunter widersprüchlicher Zusammenhänge –, so ist die Betonung der neuen Perspektive und Erkenntnisse für diese Strategien der Re-Vision bedeutsam: Möglicherweise geht es weniger um die Hervorhebung der zugrunde liegenden Rechercheleistung als vielmehr um die Involvierung des Publikums. Mit dem Gestus der Entdeckung wird Spannung erzeugt, versteht man die Filme aber in einer ähnlichen Logik wie eine wissenschaftliche Publikation argumentiert, ist man diesem Gestus möglicherweise zu sehr gefolgt. Stattdessen handelt es sich bei diesen Filmbeispielen, so die These hier, um eine Repräsentationskritik, die Verfahren der Intervention erprobt, und eine mediale Selbstreflexion, die den Blick des Publikums auf Entstehungskontexte und Machtverhältnisse außerhalb des Bildkaders lenkt. Ob vor allem Ersteres gelingt und die Intervention oder Brechung der antisemitischen oder rassistischen Bilder funktioniert, bleibt im Einzelfall zu diskutieren. Die Erprobung solcher Strategien scheint uns gerade vor dem Hintergrund der einführenden These, dass Gegenbilder allein nicht ausreichen und stattdessen antisemitische Bildpolitiken in den Blick genommen werden müssten, wichtig.

Konfrontation

Jean-Paul Sartre hat 1954 in seinen *Überlegungen zur Judenfrage* formuliert, der Antisemitismus – den er als Leidenschaft und Weltanschauung beschreibt – stamme nicht von einem äußeren Faktor her.¹⁷ Er hat also vielmehr mit dem Weltbild und den Bedürfnissen seiner Träger*innen

16 Thomas Elsaesser wirft Farocki vor, vorangegangene Filme und Publikationen (auf die er ihn hingewiesen habe) nicht erwähnt und stattdessen deren Erkenntnisse als eigene ausgegeben zu haben. Dirk Rupnow betont, dass das Filmmaterial des Warschauer Ghettos, das Hersonski in *Geheimsache Ghettofilm / A Film Unfinished* behandelt, mitnichten eine Neuentdeckung sei; es sei seit Langem bekannt gewesen und auch vielfach verwendet worden. Joachim Warmbold schreibt, dass Knopf in *Majubs Reise* Marianne Bechhaus-Gersts Buch *Treu bis in den Tod* nicht nur unerwähnt lasse, sondern auch hinter dessen Erkenntnissen zurückbliebe. Siehe Elsaesser: *Returning to the Past*, S. 2; Rupnow: *Unser Umgang*, S. 1; Warmbold: *Majubs Reise*, S. 163.

17 Vgl. Sartre: *Überlegungen*, S. 14.

zu tun als mit den realen Jüdinnen und Juden. Folgen wir diesem Verständnis, so stellt sich in Bezug auf Film die Frage, ob es nicht auch effektive ästhetische Strategien gegen Antisemitismus gibt, die nicht Jüdinnen und Juden ins Bild setzen, sondern Antisemit*innen.

Diesem Prinzip folgt *Lord of the Toys* (2019), der Gewinnerfilm des DokFests Leipzig im Jahr 2018. Der Dokumentarfilm porträtiert den mit rechten Kreisen sympathisierenden Youtuber Max Herzberg und seine Clique in Dresden. Der damals 20-jährige Herzberg schafft sich seine Ausdrucksmöglichkeiten in den sozialen Medien und hat damit – wie sein Youtube-Kanal mit zu dem Zeitpunkt etwa 394.000 Abonnent*innen zeigt – durchaus Erfolg. Der Film *Lord of the Toys* begleitet scheinbar minutiös den Alltag der Gruppe, die sich immer wieder rassistisch und antisemitisch äußert. Dabei ist es für die Freunde augenscheinlich kein Widerspruch, dass sie mit Hector Panzer auch einen schwarzen Mann zu ihrer Gruppe zählen. In dem Porträt der Dresdner Jugendlichen reflektiert der Film auch ihre Mediennutzung und verweist – darauf spielt der an William Goldings *Lord of the Flies* angelehnte Titel an – auf die quasi unkontrollierte Radikalisierung der Gruppe im digitalen Raum. Die Dokumentation verzichtet dabei auf einen Voiceover-Kommentar. Dieses Nicht-Kommentieren löste bereits im Vorfeld der Uraufführung eine Debatte aus: Kritiker*innen warfen dem Film vor, dadurch die rassistischen und antisemitischen Äußerungen der Gruppe zu reproduzieren. Ein Leipziger Kino bemühte sich sogar, die Vorführung in ihrem Haus zu verhindern. Schließlich wurde der Film mit einer einordnenden kritischen Einführung und anschließender Diskussion – die Trias, die man aus der Vorführpraxis der „Vorbehaltsfilme“ kennt – gezeigt. Die Filmemacher hingegen verteidigten die Machart des Films und verwiesen auf die Medienkompetenzen der Zuschauer*innen. Auch die DokLeipzig-Jurorin Helene Hegemann lobte, dass der Film „seine Zuschauer nicht für dumm genug [halte], um ihnen Erklärungen oder Hinweise oder eindeutige Positionierungen mitliefern zu müssen.“¹⁸ Die Debatte um den Film und seine Aufführung gibt Aufschluss darüber, wo die Problematiken mit Antisemitismus und Film jeweils im Diskurs verortet und wie sie ausgehandelt werden, und zeigt auf, wo Strategien gegen Antisemitismus im Film ansetzen können.

Der Medienwissenschaftler Robert Dörre führt den Skandal um *Lord of the Toys* auf die Verschiebung der Inhalte von einem

18 Hegemann: Sie stricken, S. 53.

Kommunikationsraum in den anderen zurück.¹⁹ Nach Roger Odins Theorie der Semiopragmatik werden in Kommunikationsräumen Bedeutungen „entlang derselben Achse der Relevanz“²⁰ produziert. Indem der Film die Gruppe vor allem in ihrer Vereinnahmung der sozialen Medien zeige, mache er, so Dörre, den offenen, breiten und schnelllebigen Kommunikationsraum der Digitalkultur auf. Demgegenüber stehe der erzieherisch ausgerichtete Kommunikationsraum des Festivals DokLeipzig, auf den die Social-Media-Logiken nicht glatt übersetzbar seien.²¹ Problem des Films sei daher nicht die unkommentierte Darstellung per se, sondern die ausbleibende Einordnung der Rhetoriken und ihrer Logiken, die sich so zwar vom Publikum als rechte Codes einordnen ließen, jedoch keine tiefere Auseinandersetzung mit deren Funktionsweise stattfände:²² „In dieser Hinsicht spielt der Film letztlich nach den Regeln der dokumentierten Gruppe, denn durch die Weigerung, sich gegenüber dem Gesagten und Gezeigten explizit zu positionieren, unterlässt man es auch, aus der Logik der Provokation auszusteigen.“²³

Der Film durchbricht zwar nicht explizit die beschriebene „Logik der Provokation“, kann jedoch als filmische Strategie der Konfrontation gelesen werden, die das Format des nicht-kommentierten Dokumentarfilms nutzt, um Antisemitismus und Rassismus am Beispiel der Gruppe anzuprangern. Der Film nutzt die Provokation, um in die umgekehrte Stoßrichtung zu zielen: Das Zeigen der antisemitischen Inhalte und das dokumentarische Arbeiten ohne Voiceover fordert dazu auf, sich mit den Antisemit*innen innerhalb der eigenen Gesellschaft auseinanderzusetzen. Es verstärkt dabei die Wirkkraft des Dokumentarischen, die

19 Vgl. Dörre: Aus dem Netz, S. 124.

20 Odin: Kommunikationsräume, S. 64f.

21 Die unterschiedlichen Kommunikationsräume oder Lektüremodi können auch Teile der Kritik an *Geheimsache Ghettofilm* oder *Aufschub* erklären; hier geraten der wissenschaftliche Anspruch im Umgang mit Quellen und die Arbeitsweisen des Dokumentarfilms in Konflikt.

22 Vgl. Dörre: Aus dem Netz, S. 126f.

23 Ebd., S. 133. Auch wenn Helene Hegemann und Robert Dörre die fehlenden Positionierungen der Filmemacher thematisieren, finden sich in *Lord of the Toys* auch filmische Andeutungen, die sich der Äußerungen der Gruppe entgegensetzen und auch von den Zuschauer*innen erkannt wurden. So folgt er einer Dramaturgie, die die Widersprüche im Verhalten der Jugendlichen zum Ende hin immer deutlicher macht. In den Schlusszenen beispielsweise fokussiert die Kamera die verschiedenen Hautfarben der Protagonisten und ihres schwarzen Freundes Hector Panzer, die sich in den Armen liegen. Vgl. auch: Bendisch: Kommentar.

die Positionierung der Zuschauer*innen zum vorherrschenden Diskurs fordert.²⁴

Die Diskussionen um den Film decken auf, welche Bestandteile sich bei Fragen zu Antisemitismus und Film wechselseitig beeinflussen. Es sind eben nicht nur die antisemitischen Klischees, die eine Rolle spielen, sondern auch die Antisemit*innen selbst sowie die Gesellschaft, zu der sie sich positionieren und die sich wiederum zu ihnen verhält. Dass der Rezeption als Faktor dabei große Bedeutung zukommt, zeigt sich anhand der Tatsache, dass bei der Skandalisierung solcher expliziten Filme nicht die Existenz einer rechtsextremen Parallelkultur im Internet zum Auslöser der Debatte wird, sondern erst der Film, der die Gesellschaft darüber in die Verantwortung nimmt.²⁵

Die Strategie der Konfrontation und das bewusste Nicht-Auflösen von Widersprüchen durch ein Voiceover kann daher auch als Möglichkeit gesehen werden, Antisemitismus als Praxis der Antisemit*innen sichtbar und bewusst zu machen, die widersprüchlich bleibt und Unverständnis hervorruft. Auch der Antisemitismus und Rassismus der porträtierten Gruppe ist durch Prozesshaftigkeit und Dynamik gekennzeichnet und erfüllt jeweils spezifische Funktionen. Eine dieser Funktionen des Antisemitismus als Weltanschauung und Leidenschaft, wie Sartre sie beschrieben hat, wird bei *Lord of the Toys* besonders sichtbar. Der Film zeigt, wie sich die Clique um Herzberg der antisemitischen und rassistischen Äußerungen bedient, um eine spezifisch aufgeladene Sprache für sich nutzbar zu machen, die nicht nur auf ein ideologisches System verweist, sondern auch Gruppenzugehörigkeit schafft. Der Film kontert dieses System des Antisemitismus und Rassismus, das die Jugendlichen besonders in den sozialen Medien für sich gestalten, nicht mit Faktenwissen. *Lord of the Toys* kreiert keine Gegenbilder, sondern gibt Aufschluss über die Räume, in denen die Funktion des Antisemitismus als gruppenspezifischer Code ausgehandelt wird. Dieser Aushandlungsprozess vollzieht sich sowohl im Film als auch bei den Zuschauer*innen im Kino, die sich zum vorherrschenden Diskurs positionieren. Daher soll hier auch die Frage, ob *Lord of the Toys* nun tatsächlich Rassismus und Antisemitismus lediglich reproduziere, nicht abschließend beantwortet werden. Vielmehr zeugen die Diskussionen

24 Vgl. Reiter: Kritik, S. 112.


25 Ähnliche Debatten wurden auch in Bezug auf den Film *Beruf Neonazi* (1993) geführt. Auch hier zog die Nicht-Kommentierung eine Debatte über Rechtsextremismus nach sich. Der Film wurde daraufhin in einigen Städten mit einem Aufführungsverbot belegt.

um den Film von den Ängsten um die Wirkung antisemitischer Filme, von Vermutungen über die Medienkompetenzen des Publikums sowie von der Frage, wie expliziter Antisemitismus und Rassismus in all seinen Widersprüchlichkeiten thematisierbar sei, ohne auf „korrekte“ Gegenbilder zu verweisen.

Fazit

Die Beispiele sind in ihrer Unterschiedlichkeit mit einer Reihe spezifischer Herausforderungen konfrontiert, wie sie auch unterschiedliche Potenziale haben: Während *Masel Tov Cocktail* als selbstermächtigende Inszenierung von Gegenbildern jüdische Erfahrung zeigt und gleichzeitig als dezidierte Reflexion medialer Darstellungen von Jüdinnen und Juden verstanden werden kann, ist die Ansprache des Publikums dazu angetan, sich – vielleicht zu schnell – mit dem Protagonisten zu solidarisieren. Im Falle eines deutsch-nichtjüdischen Publikums der Dominanzgesellschaft könnte das heißen, dass die eingenommene Nähe zur jüdischen Hauptfigur den Blick auf das Eigene in dieser deutsch-jüdischen Gegenwart versperrt. In *Majubs Reise* findet eine Verbindung statt: Die Subjektivität der schwarzen Hauptfigur soll erzählt und eine vergessene Perspektive in die Geschichte eingeschrieben werden. Gleichzeitig geraten die rassistischen und antisemitischen Blickachsen und Bildwelten in Form des nationalsozialistischen Spielfilms in den Blick. Die Re-Lektüre dieser Bilder geht über die angemessene Darstellung des marginalisierten Subjekts hinaus und untersucht auch die rassistische Inszenierung. Im dritten Beispiel sind es nicht antisemitische Bilder oder Bildtraditionen, sondern junge Träger antisemitischer, rassistischer und sexistischer Vorstellungen, mit denen das Publikum konfrontiert wird. In dieser Konfrontation muss sich das Publikum zu der gezeigten gruppenbezogenen Menschenfeindlichkeit verhalten, denn ein orientierungsgebender Voiceover-Kommentar wird verwehrt. Dadurch entsteht eine grundsätzlich offenere Rezeptionssituation, die vom jeweiligen Kommunikationsraum vorstrukturiert ist und so (möglicherweise) gegenläufige Lesarten zulässt, aber gleichzeitig den Zuschauer*innen auch eine aktive Haltung abverlangt.

ORCID®

Tirza Seene  <https://orcid.org/0000-0001-5327-1865>


Filme

- Aufschub*, Regie: Harun Farocki, DE/KR 2007.
Beruf Neonazi, Regie: Winfried Bonengel, DE 1993.
Carl Peters. Ein deutsches Schicksal, Regie: Herbert Selpin, DE 1941.
Die Feuerzangenbowle, Regie: Helmut Weiss, DE 1944.
Geheimsache Ghettofilm/A Film Unfinished, Regie: Yael Hersonski, IL/
DE 2009/10.
Jud Süß, Regie: Veit Harlan, DE 1940.
Lord of the Toys, Regie: Pablo ben Yakov, DE 2019.
Majubs Reise, Regie: Eva Knopf, DE 20013.
Masel Tov Cocktail, Regie: Arkadij Khaet, Mickey Paetzsch, DE 2020.
Schwarzer Kies, Regie: Helmut Käutner, DE 1960/61.

Literaturverzeichnis

- Bechhaus-Gerst, Marianne: *Treu bis in den Tod. Von Deutsch-Ostafrika nach Sachsenhausen. Eine Lebensgeschichte*, Berlin 2007.
- Bendisch, Charlie: Ein Kommentar zu LORD OF THE TOYS (20.11.2018), abrufbar unter: <https://www.nachdemfilm.de/reviews/ein-kommentar-zu-lord-toys> [Zugriff: 23.12.2021].
- Dörre, Robert: Aus dem Netz in den Kinosaal. Anmerkungen zur Diskussion um den Dokumentarfilm LORD OF THE TOYS, in: *ffk Journal* 6 (2021), S. 120–136. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15875> [Zugriff: 23.12.2021].
- Thomas Elsaesser: Returning to the Past its Own Future: Harun Farocki's RESPITE, in: *Research in Film and History. The Long Path to Audio-visual History* 1 (2018), S. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14781> [Zugriff: 23.12.2021].
- Hegemann, Helene: Sie stricken an einer harten Welt. Ein Rückblick auf Lord of the Toys. Symposium, in: Eue, Ralph/ Antony, Marie-Thérèse: *Wem gehört die Wahrheit? Der politische Gegner im Visier der Kamera. Ein Dossier*, Wien 2019, S. 53–55.
- Hoppe, Johanne: *Von Kanonen und Spatzen: Die Diskursgeschichte der nach 1945 verbotenen NS-Filme*, Marburg 2021.
- Keilbach, Judith: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*,

- Münster 2008. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1006> [Zugriff: 23.12.2021].
- Knopf, Eva: Die Suche nach Mohamed Husen im kolonialen Archiv. Ein unmögliches Projekt, in: Knopf, Eva/Lembcke, Sophie/Recklies, Mara (Hg.): *Archive dekolonialisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film*, Bielefeld 2018, S. 83–105.
- Kramer, Sven: Reiterative Reading: Harun Farock's Approach to the Footage from Westerbork Transit Camp, in: *New German Critique* 123, Durham 2014, S. 35–55.
- Loewy, Ronny: Schwarzer Kies (1960/61), in: Fuchs, Christoph/Töteberg, Michael (Hg.): *Fredy Bockbein trifft auf Mister Dynamit. Filme auf den zweiten Blick*, München 2007, S. 171–175.
- Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*, trans. Heinz-B. Heller, Matthias Steinle, Marburg 2012.
- Odin, Roger: *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik*, Berlin 2019. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12638> [Zugriff: 23.12.2021].
- Reiter, Andrea: *Kritik, Aktivismus und Prospektivität. Politische Strategien im postjugoslawischen Dokumentarfilm*, Marburg 2019.
- Rupnow, Dirk: *Unser Umgang mit den Bildern der Täter*, abrufbar unter: <https://www.bpb.de/geschichte/nationalsozialismus/geheimsache-ghettofilm/154336/dirk-rupnow-zu-geheimsache-ghettofilm?p=all> [Zugriff 23.12.2021].
- Sartre, Jean-Paul: *Überlegungen zur Judenfrage*, Reinbek 2010.
- Volkov, Shulamit: *Antisemitismus als kultureller Code*, München 2000, S. 13–36.
- Warmbold, Joachim: „Majubs Reise“ – From Colony to Concentration Camp. A New Approach at Narrating Germany's Colonial Past?, in: *Colloquia Germanica*, 48/3, Tübingen 2015, Themenheft: *A Haunting Past in Austrian and German Literature and Film*, S. 159–169.

Hilde Hoffmann 

***Taikon* (2015): Film als (Gegen-)Archiv und Gedächtnis sozialer Bewegungen**

— ✧ —

Abstract The documentary *Taikon* (2015) is the cinematic portrait of one of the most important human rights activists in 20th century Europe: Katarina Taikon. The film's detailed research into the protagonist's biography and historical circumstances allows an understanding of Taikon as a person and at the same time makes it possible to experience the social exclusion and stigmatisation of Roma in general. Both levels are illuminatingly intertwined. The film form turns Katarina Taikon's individual testimony into a collective remembrance. With its wealth of material and intellectual montage, the film re-inscribes Taikon's work into our cultural memory and at the same time functions as the memory of a social movement. In this way, the film can be read as a counter-archive that enables the renegotiation of historical knowledge, social change, and diversity. The film radically breaks with antigypsyist visual conventions. It turns the perspective and directs the gaze to the racism of the majority society that Roma are confronted with. It shows antigypsyism as a part of European history and present that we have to deal with.

Zusammenfassung Der Dokumentarfilm *Taikon* (2015) ist das filmische Porträt einer der wichtigsten Menschenrechtsaktivistinnen im Europa des 20. Jahrhunderts: Katarina Taikon. Die detaillierte Recherche des Films zu Biografie sowie zu dem historischem Umfeld der Protagonistin erlaubt das Verständnis für die Person Taikon und macht zugleich die gesellschaftliche Ausgrenzung und Stigmatisierung von Roma generell erfahrbar. Beide Ebenen werden erhellend miteinander verschränkt. Die filmische Form macht Katarina Taikons individuelle Zeugenschaft zur kollektiven Erinnerung. Mit großer Materialfülle und intellektueller Montage schreibt der Film das Wirken Taikons in unser kulturelles Gedächtnis ein und fungiert zugleich als Gedächtnis einer sozialen Bewegung. So kann der Film als Gegenarchiv gelesen werden, welches die Neuverhandlung von historischem Wissen, gesellschaftliche Veränderung

und Vielfalt möglich macht. Der Film bricht radikal mit antiziganistischen Bildkonventionen. Er wendet die Perspektive und richtet den Blick auf den Rassismus der Mehrheitsgesellschaft, mit dem Roma konfrontiert sind. Er zeigt Antiziganismus als Teil europäischer Geschichte und Gegenwart, mit dem wir umgehen müssen.

Der Dokumentarfilm *Taikon* (2015) ist das filmische Porträt einer der wichtigsten Menschenrechtsaktivistinnen im Europa des 20. Jahrhunderts: Katarina Taikon. Mit einer großen Materialfülle schreibt er das Wirken Taikons erneut in unser kulturelles Gedächtnis ein. Katarina Taikons individuelle Zeugenschaft wird aufgrund der filmischen Form zur kollektiven Erinnerung. So ist der Film zugleich auch das Gedächtnis einer sozialen Bewegung und ein (Gegen-)Archiv, aus dem geschöpft werden kann. Dabei bricht *Taikon* radikal mit antiziganistischen Bildkonventionen.¹

Katarina Taikon

Die schwedische Romni Katarina Taikon-Langhammer (1932–1995) war Schauspielerin, politische Aktivistin und Schriftstellerin. Die charismatische Kämpferin der Roma²-Bürgerrechtsbewegung wird auch als „Martin Luther King von Schweden“ bezeichnet.³

Taikons Kindheit war geprägt von Armut, rassistischer Ausgrenzung und Gewalt. Erst mit Mitte zwanzig hatte sie die Chance, Lesen und Schreiben zu lernen. Kurz darauf begann mit ihrem ersten Buch *Zigenerka* („Zigeunerin“, 1963) ihr lebenslanger politischer Kampf gegen

1 Ich bedanke mich für wertvolle Kritik an und Anregungen zu diesem Text bei Gabi Hinderberger. Besonders bedanke ich mich auch bei Ute Wolters, die Erinnerungen an ihr Engagement gegen Antiziganismus in der Kinder- und Jugendliteratur und ihr Wissen über Katarina Taikons *Katitzi*-Bücher in einem Interview mit mir geteilt hat (am 24.1.2023).

2 Ich nutze die Form Roma als Selbstbezeichnung. Roma ist ein Sammelbegriff für eine extrem heterogene Gruppe von Menschen, die sich selbst Manusch, Sinti, Kalderasch etc. nennen. Hierbei beziehe ich mich auf den 1st World Romani Congress (1971), der Roma als selbstgewähltes Ethnonym und Sammelbegriff vorschlägt und stigmatisierende Fremdbezeichnung ablehnt. In Deutschland hat sich das Begriffspaar „Sinti und Roma“ durchgesetzt. Die Begriffe sind generisch neutral und erscheinen hier daher nicht in gegenderter Form.

3 Zahova: Katarina Taikon, 2018.

Antiziganismus.⁴ Gemeinsam mit ihren Mitstreiter*innen forderte sie ein Ende der systematischen Diskriminierung. Ihr Engagement für die bis zu diesem Zeitpunkt den Roma verweigerten Grundrechte wie Wohnung, Bildung und Arbeit zeigte in den 1960er- und 1970er-Jahren starke Wirkung. Katarina Taikons entscheidende Rolle für die Bürgerrechtsbewegung und die rechtlichen Veränderungen in Schweden ist kaum zu überschätzen.⁵ Als Autorin erlangte sie vor allem durch ihre autobiografische Kinderbuchreihe *Katitzi* in Skandinavien große Bekanntheit.⁶

The Day I'm Free. Das Buch

Die erste Biografie über Katarina Taikon schrieb die Journalistin Lawen Mohtadi.⁷ 2012 erschien *Den dag jag blir fri*, 2018 folgte die Übersetzung ins Englische als *The Day I'm Free*. Das Buch ruft die Erinnerung an Taikon und ihre politische Arbeit wach, die so schnell in Vergessenheit geraten war. Mohtadi war bei einer Archiv-Recherche auf ein Foto von Katarina Taikon als Rednerin auf einer Kundgebung gestoßen. „Das Bild einer Frau im Schweden der 1960er-Jahre mit dunkler Haut.“⁸ Hinter

4 Antiziganismus bezeichnet die Vorstellungswelt über sowie die Ausgrenzungs- und Verfolgungspolitik gegen Roma und als solche Markierte seit dem 15. Jahrhundert. Entscheidender Teil der seit 600 Jahren gewaltvollen Kategorisierungen und Exklusionen sind auch antiziganistische Imaginationen, Bilder und Erzählungen.

5 Vgl. Selling: *Romani Liberation*, S. 136.

6 Die Geschichte von *Katitzi* spiegelt Katarina Taikons eigenes Leben. Sie erzählt in dreizehn Bänden die Geschichte ihrer Kindheit und Jugend im Schweden der 1940er-Jahre. In die autobiografischen Episoden werden Informationen zum Leben schwedischer Roma und zu Gesetzen in Schweden eingewebt. Die schwedische Öffentlichkeit reagierte sehr positiv auf die Bücher. Eine ganze Generation von Kindern wuchs mit den *Katitzi*-Büchern auf. Ute Wolters beschreibt sie als „hinreißende Lektüre, in der sich noch heute Kinder und Jugendliche, die Ausschluss oder Gewalt erfahren, wiederfinden können.“ Ute Wolters: Im Interview, 2023. Siehe zu der Kinderbuchreihe auch Wolters: *Nur eine kleine Geschichte*, 2014 und Wolters: *Katarina Taikon: Katitzi*, 2017.

7 Lawen Mohtadi ist eine schwedische Journalistin, Autorin, Redakteurin und Verlegerin kurdisch-iranischer Herkunft. 2001–2007 arbeitete sie als Journalistin bei namhaften schwedischen Radiosendern und Zeitungen. Einige Jahre war sie Mitherausgeberin des feministisch-postkolonialen Kulturmagazins *Slut* und später mit Sonja Schwarzenberger Chefredakteurin des feministischen Magazins *Bang*. Die 2012 von ihr veröffentlichte Biografie von Katarina Taikon erhielt große Aufmerksamkeit in Schweden und wurde mehrfach mit Preisen ausgezeichnet. Sie veröffentlichte Aufsätze in mehreren Anthologien zum Themenfeld Feminismus und Rassismus. Seit 2015 ist sie Verlegerin beim Buchverlag Natur & Kultur.

8 Mohtadi: *Ein Abend zu Katarina Taikon*, 2021.

diesem Foto stieß sie auf die Geschichte einer beeindruckenden Frau, die noch nicht erzählt war, über die noch nicht geschrieben worden war. „Eine Geschichte“, so Mohtadi, „in der es um Identität, Zugehörigkeit und Rassismus“ geht.⁹ Es begann die Suche nach den Menschen in Taikons Leben, ihrer Familie und politischen Wegbegleiter*innen. Ein erstes Interview entstand 2006 mit Rosa Taikon, Katarinas Schwester, ebenfalls Aktivistin und zudem erfolgreiche Silberschmiedin. Es folgten zahlreiche Gespräche und Interviews mit Freund*innen und Bürgerrechtler*innen. Mohtadi recherchierte Orte, Zeiten und rechtliche Vorgaben. Sie zeichnete das Klima nach, in dem Taikon geboren wurde und aufwuchs, und sie zeigte, wie öffentlich gesprochen und geschrieben wurde. Entstanden ist ein genaues Bild des historischen, sozialen und politischen Kontextes, der den ungeheuren Rassismus dieser Zeit sichtbar und wahrnehmbar macht. Das Buch wurde die Grundlage für den Dokumentarfilm *Taikon*.

Taikon. Der Film

Der Film *Taikon – The Untold Story of a Roma Freedom Fighter (Die unbekannte Geschichte einer Freiheitskämpferin, 2015)* erzählt das bewegte Leben Katarina Taikons in drei Teilen anhand einer Fülle unterschiedlicher Archivmaterialien und Interviews mit Wegbegleiter*innen. Zunächst werden die Kindheit und Jugend in Armut und Gewalt, die schwierigen Lebensumstände und der Antiziganismus in Schweden und Europa erlebbar. Der Hauptteil widmet sich Taikons Weg zur mitreißenden Bürgerrechtlerin der Roma in Schweden, ihrer politischen Arbeit und ihren Zielen. Das Ende ist ein Vermächtnis, es erinnert kraftvoll an das Erreichte, zeigt dabei aber auch tiefe Verletzungen und Enttäuschungen. (**Abb. 1**)

Erster Teil: Die Tiefen des Materials und das Elend des Antiziganismus

Der Film beginnt mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen einer Demonstration Ende der 1960er-Jahre. Im abendlichen Stockholm fordert eine große Menge, die Fackeln und Plakate tragen: „Lasst sie bleiben.“ Die Stimmung ist aufgeladen. Mit Katarina Taikons verzweifelter Forderung: „Keiner soll sagen, wir wüssten nicht, dass diese Menschen aufgründ

9 Ebd.

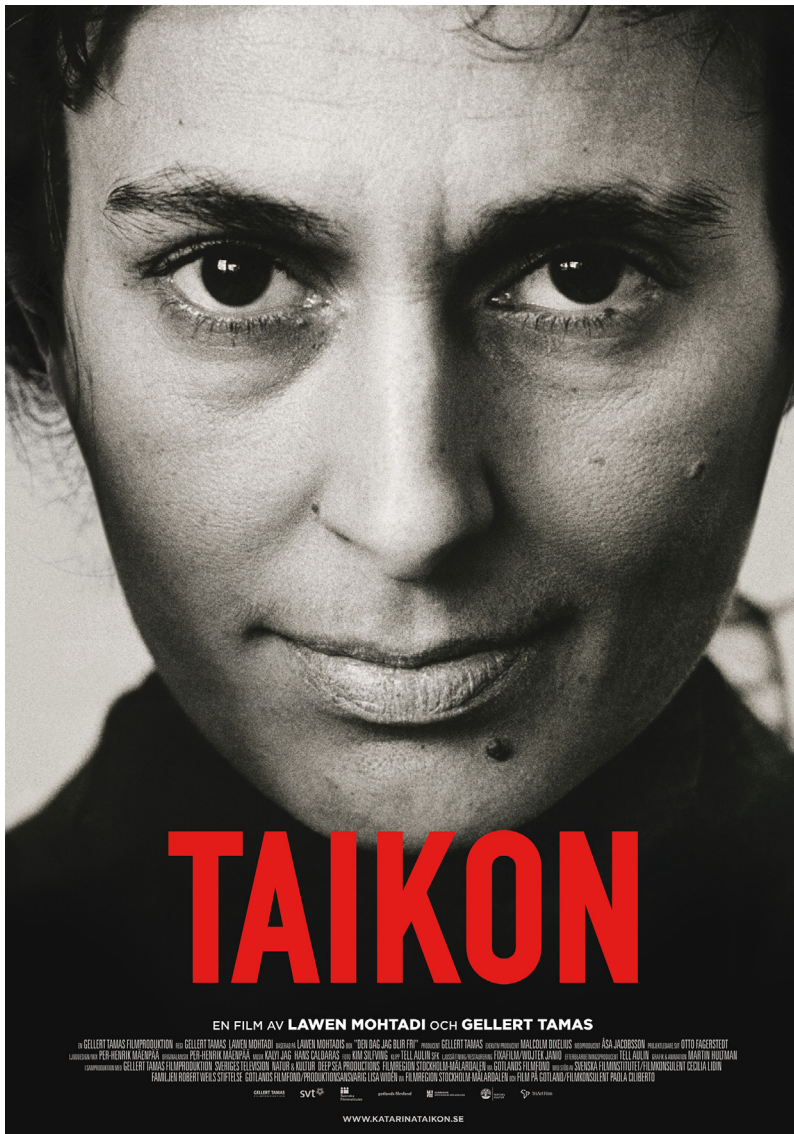


Abb. 1. Filmplakat *Taikon*.

ihrer Herkunft verfolgt werden. Ihr müsst das verstehen!“ sind wir in das erbitterte Ringen um gleiche Behandlung, um Gleichheit vor dem Gesetz geworfen. Anschließend nehmen uns die Bilder mit aufs Land ins gegenwärtige Schweden zu Rosa Taikon. Aus dem Off setzt die Erzählung von Katarina Taikon ein. Sie liest aus ihrem autobiografischen Kinderbuch *Katitzi* vor: „Sie hatte Glück, im Sommer geboren zu sein, denn im Winter sind viele gestorben. Ihre Mutter starb, als sie klein war, da musste Rosa sich um sie kümmern.“ Und Rosa erzählt, inzwischen 90-jährig, die Familiengeschichte. Wir sehen Fotografien der Großeltern, die sich mit Gesang, Musik, Tanz und Handwerk ihren Lebensunterhalt verdienen. Der Vater führt einen Tivoli mit Karussell, Schießbuden und Tanzboden, wenn er nicht als Kupferschmied tätig ist. Musik macht der Vater zusammen mit Paul, der Geige spielt, und Rosa, die trommelt. Wir sehen die Geschwister Rosa, Paul, Pauline und Katarina im Alltag und bei der Arbeit. Im Off liest Katarina aus *Katitzi*: „Papa hatte große Angst, wir könnten den Deutschen ausgeliefert werden. Er weiß ja, dass Roma und Juden direkt in den Gasofen geschickt werden.“

Nach dem Tod der Mutter war Katarina zunächst bei einem wohlhabenden Paar aufgewachsen, für das der Vater gearbeitet hatte. Weil der Vater die Adoption verweigert, wird Katarina mit sieben Jahren ins Kinderheim gebracht. Nachdem der Vater davon erfährt, setzt er alles in Bewegung und holt Katarina zurück zur Familie ins Lager. Er hatte wieder geheiratet. Die neue Stiefmutter, strenggläubige Schwedin, die ihre Familie für das Leben mit Katarinas Vater verlassen hatte, züchtigt und misshandelt Katarina. Die Versuche der Einschulung misslingen. Mit zwölf Jahren erhält sie ihr Abgangszeugnis, ohne schreiben zu können. Nach der Schule wird Katarina durch den Vater mit einem 19-jährigen Rom verheiratet. Ihr Leben wird nach der Gewalt der Stiefmutter nun durch die des Ehemanns bestimmt, er schlägt und vergewaltigt sie. Katarina flieht und findet schließlich Unterschlupf in einem Mädchenheim in Stockholm.

Bis hier wird anhand der *Katitzi*-Bücher erzählt, oft durch Tonaufnahmen von Katarina, die selbst vorliest. Die Vorstellung, wie das Leben als Romni im Schweden der 1930er-, 1940er- und 1950er-Jahre aussieht, wird zudem auch durch Familienfotografien, Ausschnitte aus Filmen und aus der Fernsehserie *Katitzi* lebendig gemacht.

Fernsehaufnahmen der Mehrheitsgesellschaft – später oft bunte Bilder von Wachstum und Wohlstand – stehen in scharfem Kontrast zu den verschneiten Wohnwagen in den zugewiesenen Lagern der Roma. Der Film zeigt die Entstehung des modernen schwedischen Wohlfahrtsstaates nach dem Krieg mit dem Versprechen auf gleiches Recht,

gesellschaftliche Fürsorge und Arbeit für alle ohne Unterschied. Und er zeigt, dass dies für eine Gruppe nicht galt: die Minderheit der Roma.

Immer wieder gewährt der Film Einblick in die Geschichte oder erzeugt Interesse, mehr zu wissen und zu verstehen. Die Anwesenheit von Roma in Schweden lässt sich bereits für das Jahr 1512 belegen.¹⁰ In den folgenden Jahrhunderten waren Roma von der Gesellschaft ausgeschlossen und einer massiven Verfolgung durch Kirche und Staat ausgesetzt. Von 1914 bis 1954 waren die Grenzen für Roma offiziell geschlossen. Es wurde keine Einreise zugelassen, bei Ausreise gab es kein Zurück. Die schwedische Anti-„Zigeuner“-Politik folgte einer doppelten Agenda: Die „*Resandé*“, damals „*Tattare*“ genannt, wurden als „asoziale“, „gemischtrassische“ Schwed*innen gesehen. Sie wurden zur Assimilation gezwungen und erfuhren staatliche Repression, wie unfreiwillige Sterilisierung und den Entzug ihrer Kinder. Den „Schwedischen Roma“, damals „*Zigenare*“ genannt, wurden sämtliche Bürger- und Sozialrechte vorenthalten.¹¹ Roma erhielten keine Staatsbürgerschaft, hatten kein Niederlassungsrecht, alle drei Wochen mussten sie den jeweiligen Platz verlassen. Als Roma hatten sie kein Recht auf Wohnraum und Schulbildung, Konflikte mit und Gewalt durch Obrigkeit und Polizei sowie Anfeindungen und zivile Schlägerbanden waren Alltag. Es gab keine Gesetze gegen Rassismus, keine Gesetze, die Roma geschützt hätten. Erst seit 1959 haben Roma in Schweden das Recht auf Unterkunft und Schulunterricht. In den 1960er-Jahren erkämpfte die Bürgerrechtsbewegung mit Katarina Taikon erstmals die Verbesserung der Lebensbedingungen von Roma.

Den neuen Lebensabschnitt in Stockholm erzählt vorrangig Rosa Taikon. Sie blättert mit Angelika Ström, Katarinas Tochter, durch Fotoalben und Zeitungsausschnitte und erinnert sich. Der Regisseur Arne Sucksdorf, Dokumentarfilmer, engagierte Katarina als Protagonistin für einen Kurzfilm über Roma, *Ur Uppbrott (Aufbruch)*, (1948); er hatte sie bei ihrer Hochzeit tanzen sehen und sie nun ausfindig gemacht. Nach dem Engagement in diesem Kurzfilm erwirkte Katarina mithilfe ihrer Geschwister die Scheidung ihrer Ehe durch die Anrufung von *kris*, einem traditionellen Schiedsgericht von Roma.¹² Diese erste Rolle führte auch dazu, dass Katarina, Rosa und andere der Familie Taikon bei dem Film *Ur Smeder på luffen* (1949) eingesetzt werden. Wenn Rosa Taikon über die Erfahrung spricht, die antiziganistischen Stereotype ihrer

10 Vgl. Selling: Schweden – erzählender Essay, 2019.

11 Vgl. Selling: Schweden – erzählender Essay, 2019.

12 Vgl. Wolters: Katarina Taikon: Katitz, S. 330.

Rollen selbst aufzuführen, ist die Erschütterung fast sechs Jahrzehnte später noch immer spürbar. Wie in allen Filmen, in denen Roma als imaginäre „Zigeunerfiguren“ präsentiert werden, stehen Fremdheit und stigmatisierende Zuschreibungen im Zentrum. Kriminalität, Magie, leidenschaftliche Musik und Tanz sorgen in diesen Filmen für Schauwert. Wenn wir ins Kino gingen, so beschreibt Rosa, wussten wir, was uns erwartet: „Let’s see what they make of us.“¹³ Nach zwei weiteren Sommern unterwegs mit Rosa und Paul mit seinem kleinen Tivoli fanden die Schwestern eine Wohnung in Stockholm. Das neue Leben von Rosa und Katarina beim Film und Theater der 50er-Jahre war eine große Veränderung zum „Lager-Ghetto“. Mitreißend zeigt der Film das Lebensgefühl über die Erinnerung von Weggefährt*innen und Fotos, die Diskussionen mit Musiker*innen, Künstler*innen und Schriftsteller*innen bei „Vino Tinto, Weißbrot und Käse“. Unter ihnen auch Björn Langhammer, Katarinas späterer Ehemann, der dem Film wunderbare Fotos liefert, Bilder vom gemeinsamen Glück und dem politischen Kampf mit Katarina.

Zum entscheidenden Moment wird der Besuch eines Schulprogramms für Erwachsene. Rosa und Katarina haben ungeheuren Spaß am Lernen. Katarina stößt auf das Manifest der Menschenrechte, das zum Auslöser ihrer politischen Arbeit wird.

Wir erleben diese Zäsur im Film als knisternde Elektrifizierung auf der Tonspur. Im Bild gehen die Lichter auf Stockholms Straßen an, endlich. Der Aufbruch, der Schwung dieser Jahre findet sich in der dynamischen Montage, aber auch in der Montage der Differenz (**Abb. 2**).

Schwarz-Weiß-Fotografien von Taikon zeigen sie voller Energie, Lebensfreude und Tatkraft, über den Dächern der Stadt oder die Arme in die Luft gereckt und den Blick auf den Horizont gerichtet. Diese Bilder Taikons stehen im Gegensatz zu Fernsehbildern, auf denen die Mehrheitsgesellschaft ihre bunten Autos in unendlichen Schleifen im Kreis fährt – ein eindrückliches Bild für die Satttheit und die Stagnation, das Festhalten an den jahrhundertealten Stigmatisierungen. Diese Gegensätze werden durch den Film immer wieder aufgenommen, die farbigen Bilder der schwedischen Mehrheitsgesellschaft werden mit Schwarz-Weiß-Bildern der extremen Lebensbedingungen im Lager konfrontiert. Der zunehmende Wohlstand und die Sicherheit der Mehrheitsgesellschaft stehen im Kontrast zu den prekären Lebensverhältnissen

13 Zur imaginären Figur des „Zigeuners“ im Film und zu filmischem Antiziganismus vergleiche: Mladenova: *The ‚White‘ Mask and the ‚Gypsy‘ Mask*, 2022 und Hadziavdic/Hoffmann: *Filmischer Antiziganismus*, 2020.



Abb. 2. Katarina Taikon über den Dächern Stockholms.

im Schnee. Diese ästhetische Strategie der Konfrontation macht die systematische Ungleichheit und Diskriminierung sichtbar. Sie ist das visuelle Pendant der harschen gesellschaftlichen Trennung.

Zweiter Teil: Aufbruch und Kampf für gleiche Rechte

1963 veröffentlicht Taikon das Buch *Gypsy Woman*. Es ist zugleich Autobiografie, Geschichte und Analyse der gegenwärtigen sozialen Lage von Roma in Schweden. Das Buch beschreibt die Situation der Roma erstmalig als politische Frage. In einer Zeit, in der Rassismus akzeptabel schien, machte das Buch diesen erst sichtbar und erlaubte einen neuen Blick auf die systematisch verwehrten Grundrechte. Das Buch, Presse- und Rundfunkinterviews sowie ihre Vortrags- und Lesereisen durch Schweden machten Taikon, so zeigt der Film, zur öffentlichen Person und zum Star.

Mit Ausschnitten aus der ikonischen Rede *I have a Dream* von Martin Luther King vor über 200.000 Menschen in Washington DC, die im selben Jahr stattfand, beschreibt der Dokumentarfilm ein Klima des Umbruchs. Archivmaterial der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung und die zeitgleichen Demonstrationen in Schweden gegen den Vietnamkrieg, gegen das südafrikanische Apartheidsystem und die Segregation in den USA werden verschränkt. Taikons Buch machte die Parallelen zwischen der Behandlung schwedischer Roma, der rassistischen Unterdrückung in Südafrika und der Gewalt in den amerikanischen Südstaaten deutlich. Als Martin Luther King 1964 den Friedensnobelpreis in Schweden erhielt und Taikon traf, verband er wie selbstverständlich die Bürgerrechtsbewegung der Roma mit seinem eigenen Kampf. Mitstreiter*innen berichten von dieser bewegten Zeit der Dekolonialisierung und gesellschaftlicher Debatten.

Die Weggefährt*innen beschreiben Katarina als politischen Menschen, von Leidenschaft beseelt, überlegt, aufmerksam und überzeugend (**Abb. 3**). Sie glaubt an die Kraft des Wortes. Der Film vermittelt ihr Charisma, ihren außergewöhnlichen Intellekt und ihre Präsenz, er zeigt die bemerkenswerte Energie und Ausdauer, die extreme Disziplin und ihre unerschütterliche Entschlossenheit. Taikon wächst mit ihrer Aufgabe, nimmt die Rolle der kritischen Journalistin ein und wird zur brillanten PR-Strategin. Direkt und angstfrei sehen wir sie im Gespräch mit führenden Politikern: Premierminister Tage Erlander, Finanzminister Gunnar Sträng, Bildungsminister Olof Palme.

Katarina Taikon kämpft nicht nur für sich und ihre Minderheit, ihr Kampf für Gleichheit ist universell, inklusiv, säkular (**Abb. 4**). Sie zieht Inspiration aus anderen Bürgerrechtsbewegungen, ist solidarisch und sucht Verbündete aus der Mehrheitsgesellschaft. Taikon gründet mit dem Publizisten Evert Kumm und dem Arzt John Takman die Roma-Organisation *Zigenar samfundet* (*Zigeunergesellschaft*), die zum wichtigsten Organ der Bewegung wird. Die Gruppe, zu der auch ihre Schwester Rosa Taikon, ihr Cousin Hans Calderas und ihr Mann Björn Langhammer gehören, gibt von 1965 bis 1973 die Zeitschrift *Zigenaren: Amé Beschas* heraus. Katarinas Arbeit sowie ihre Bücher (1967 hatte sie ihr zweites Buch veröffentlicht: *Zigenare är vi*, „Zigeuner sind wir“) zielen auf ein Bewusstsein für Antiziganismus und wenden sich gegen die Diskriminierung von Roma.

Der Film zeigt die Abwehr und Blockaden aus der Politik und der Bevölkerung. Taikon erfährt Herablassung, Verachtung und Sexismus. In der politischen und medialen Öffentlichkeit schlägt ihr dumpfer



Abb. 3. Katarina Taikon.



Abb. 4. Katarina Taikon auf einer Demonstration zum 1. Mai 1965.



Abb. 5. Katarina Taikon auf der Demonstration für Bleiberecht in Schweden 1969.

Rassismus entgegen. Sie wird fortlaufend und auf allen Ebenen angegriffen, sie und ihre Familie werden bedroht, ihre Kinder attackiert. Dennoch fordert sie unerschütterlich die Auflösung der Lager, Wohnraum für alle schwedischen Roma und eine Änderung der Gesetze. Wichtig sind ihr auch die Alphabetisierung durch Bildungsprogramme für Erwachsene und Regelschulen für Kinder. In beiden Bereichen erzielt sie große Erfolge.

Ende der 1960er-Jahre fliehen Roma aus anderen europäischen Ländern nach Schweden, aus Deutschland, Polen, Italien und Frankreich, in der Hoffnung auf bessere Lebensumstände und gleiche Rechte. Politik und Medien heizen die Stimmung auf, fantasieren von „Invasion“ und „Überschwemmung“. Als die Aufnahmen der Demonstration vom Anfang des Films erneut zu sehen sind, wissen wir diesmal, wofür gekämpft wird. Es wird um das Bleiberecht von 47 französischen Sinti gekämpft, Familien mit Kindern, deren Ältere die nationalsozialistische Verfolgung überlebt haben und nun Schutz vor anhaltenden Repressionen suchen. Unter enormem Druck und bis zur Erschöpfung arbeiten die Bürgerrechtler*innen (**Abb. 5**).

„In diesem Kampf“, so beschreibt die Tochter Angelica Ström, „gab es kein normales Leben mehr.“ Die Familien erhalten kein Bleiberecht, der Dringlichkeitsantrag wird 1969 abgelehnt. Die Bilder der Abschiebung mit Polizeieskorten hallen nach.

Dritter Teil: Schwarzblende und Erinnerungsarbeit

Die Deportation der verfolgten Familien wird zum Wendepunkt in Taikons Arbeit. Nach der Zäsur durch eine lange Schwarzblende folgen Bilder unendlicher Erschöpfung und Enttäuschung. Der mit so viel Energie geführte Kampf gegen Antiziganismus stößt an Grenzen, der Hoffnung auf Gleichbehandlung und auf die Reformpolitik Olof Palmes weicht Ernüchterung.

Taikon schöpft Atem, nimmt erneut Anlauf und die Montage gewinnt wieder an Fahrt. Aus der Hoffnung heraus, dass Veränderung mit den Kindern beginnt, wendet sie sich mit ihren *Katitzi*-Büchern an junge Leser*innen. Sie veröffentlicht jedes Jahr einen weiteren Band der autobiografischen Kinderbücher.

Wir begegnen den Aufzeichnungen ihrer Lesereisen wieder, die unterschiedlichen medialen Formen – Erzählung, Interviews, Ausschnitte der Fernsehserie *Katitzi*, Bilder der Comicreihe und die Kinderfotografien der Geschwister Rosa, Paul, Pauline und Katarina – werden in einer feinen Montage zum dichten Gewebe.¹⁴ Die Geschichte vom Erwachsenwerden eines Roma-Mädchens ist zugleich eine Geschichte des politischen Bewusstwerdens.¹⁵

Taikons Einfluss als Bürgerrechtsaktivistin nahm in den 1970er-Jahren noch zu. Sie entwickelt neue Projekte, sie reist zu Diskussionen, Vorträgen, Lesungen, sie schont sich nicht. Sie erreicht die Kinder, erhält täglich an die 1000 Briefe. „Sie musste tun, was zu tun war“, resümiert ihre Tochter.

Mit der Popularität wachsen die Drohungen und die rassistischen Anfeindungen. Die Angriffe hinterlassen Spuren. Alte Wunden und neue Verletzungen setzen ihr zu. Anfang der 80er-Jahre wird der Druck zu groß. 1982 erleidet Katarina Taikon einen Herzstillstand und kommt, bis sie 1995 stirbt, nicht mehr zu Bewusstsein.

Das Ende des Films legt die Stationen dieses leidenschaftlichen Kampfs noch einmal vor. Eine Serie von Bildern schreibt den nachhaltigen Beitrag, den Katarina Taikon und ihre Mitstreiter*innen für die Bürgerrechtsbewegung der Roma und für die schwedische Gesellschaft geleistet haben, in unser Gedächtnis ein.

14 Für die fantastische Montage des Films ist der Editor Tell Aulin verantwortlich. Bei ihm bedanke ich mich für das Überlassen des Bildmaterials.

15 Vgl. Widhe: *The Politics of Autobiography*, S. 61.

Film als Gegen-Gedächtnis

Der Film ist eine Biografie, zugleich entsteht durch den akribisch aufgearbeiteten Kontext jedoch ein erheblich weiterer Horizont. Er bringt die wichtige Rolle der Bürgerrechtlerin Katarina Taikon einer neuen Generation ins Bewusstsein. Durch die verschiedenen Ebenen, in die der autobiografische Text im Film eingelassen ist, wird Katarina Taikons individuelle Zeugenschaft zu einer kollektiven Erinnerung. Der Film nutzt das Gedächtnis als Weg zu gesellschaftlicher Veränderung von unten und lässt sich damit als *memory activism* beschreiben.¹⁶ Er feiert das Archiv als Ressource für Gesellschaftskritik, zur Reflexion und zur möglichen Transformation. Zugleich ist *Taikon* selbst Archiv und Gedächtnis einer Bewegung. Durch die kluge Montage des vielfältigen Materials und die entschiedene Positionierung ist der Film ein Gegenarchiv, aus dem geschöpft werden kann. Ein Gegenarchiv ist gekennzeichnet durch anderes Wissen als das offiziell archivierte und erinnerte. Es ermöglicht Kontextualisierung, Positionierung und Selbstermächtigung durch eigene Bilder und Erzählungen. In *Taikon* wird eine alternative Geschichte erzählt, die konsequent die Perspektive der Minderheit einnimmt. Wann haben wir in einem Film private Fotografien von Roma in dieser Fülle gesehen? Die Familienbilder und Fotografien der Bürgerrechtsbewegung sind einmalig in einer Öffentlichkeit, die Roma nur über Bilder der Mehrheitsgesellschaft sieht. Sie sind außergewöhnlich in einer Öffentlichkeit, in der fast jedes fotografische und filmische Bild die Geschichte des Antiziganismus miterzählt, die Zuschreibungen und Stigmatisierungen bestätigt und aktualisiert. Durch die beeindruckende Recherche und die akribische Kontextualisierung werden die stigmatisierenden Fremdrepräsentationen zu erhellenden Verweisen auf das kollektive Gedächtnis der Mehrheitsgesellschaft.

Taikon ist Teil der kuratierten Filmsektion des ersten (Gegen-)Archivs von Roma und Sinti – *RomArchive*.¹⁷ Zudem wurde er auf Romani-Filmfestivals gezeigt, unter anderem von *Romedia* in Ungarn und *Ake Dikhea* in Deutschland. In der Mehrheitsgesellschaft hatte der Film nur eine kleinere Öffentlichkeit, in Schweden und in den USA lief er mit englischer

16 Vgl. Gutman/Wüstenberg: Challenging the meaning of the Past from Below, S. 1071.

17 *RomArchive* ist ein internationales digitales Archiv für die Künste und Kulturen der Sinti und Roma. Es wendet sich nicht nur an Europas größte Minderheit, sondern auch an Europas Mehrheitsgesellschaft. Anders als in hegemonialen Archiven steht hier die Selbstrepräsentation im Mittelpunkt. Auf diese Weise will das Projekt unter anderem den hartnäckig bestehenden Vorurteilen und Fremdbildern entgegenreten.

Untertitelung auf Festivals.¹⁸ Dabei gibt es „kein anderes so profundes Portrait einer Roma-Aktivistin“, aber viele, „die einen ähnlichen Film verdienen würden: Melanie Spitta (Deutschland), Agnes Darozi (Ungarn), Ronald Lee (Kanada/GB), Ian Hancock (USA) u. v. m.“¹⁹ *Taikon* bricht radikal mit den üblichen Repräsentationen von Roma. Er richtet seinen Blick konsequent auf den Rassismus, mit dem Roma konfrontiert sind, und beleuchtet die Strategien der Legitimation und Unsichtbarmachung von Rassismus. Die filmische Form macht Antiziganismus sichtbar und begreifbar und erlaubt einen erhellenden Blick auf die Mehrheitsgesellschaft. Er zeigt den unerschrockenen Kampf einer schwedischen Romni für Menschenrechte als Teil einer europäischen und globalen Auseinandersetzung, er zeigt eine universelle Heldin. Der Dokumentarfilm *Taikon* ist damit für die Bürgerrechtsbewegung der europäischen Sinti und Roma und für alle anderen ein Geschenk.

ORCID®

Hilde Hoffmann  <https://orcid.org/0000-0003-2481-9064>

Bildnachweis

Abb. 1 TriArt.

Abb. 2 Foto: Anna Riwkin; Moderna Museet.

Abb. 3–5 Foto: Björn Langhammer.

Filme

Taikon – The Untold Story of a Roma Freedom Fighter,

Regie: Lawen Mohtadi / Gellert Tamas, SWE 2015.

Ur Uppbrott, Regie: Arne Sucksdorf, SWE 1948.

Ur Smeder på luffen (Vagabond Blacksmiths), Regie: Hampe Faustmann, SWE 1949.

18 Um *Taikon* auch dem deutschsprachigen Publikum zugänglich zu machen, hat Ute Wolters aus eigener Initiative den Film ins Deutsche übersetzt und Untertitelt. Die Untertitelung ist auf hohem Niveau, sprachlich kenntnisreich und dem filmischen Erzählen rhythmisch angepasst. Die Fassung dieses Film wurde bisher jedoch noch nicht öffentlich ausgestrahlt, da die Verleihfirma dies untersagt hat. Vgl. Wolters: Im Interview, 2023.

19 Mladenova: Ein Abend zu Katarina Taikon, 2021.

Literaturverzeichnis

- Gutman, Yifat/Wüstenberg, Jenny: Challenging the meaning of the past from below: A typology for comparative research on memory activists. In: *Memory Studies*, 2022/10 DOI: <https://doi.org/10.1177/17506980211044696>.
- Hadziavdic, Habiba/Hoffmann, Hilde: Filmischer Antiziganismus: zur Trope der Ortlosigkeit, in Mladenova, Radmila et al. (Hg.): *Antigypsyism and Film/Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020, S. 47–65.
- Mladenova, Radmila: *The ‘White’ Mask and the ‘Gypsy’ Mask in Film*, Heidelberg 2022.
- Mohtadi, Lawen: *Den dag jag blir fri – En bok om Katarina Taikon*, Stockholm 2012.
- Mohtadi, Lawen: *The day I am free & Katarina Taikon: Katitzi*. Introduction by Maria Lind, London 2019.
- Mohtadi, Lawen/Mladenova, Radmila (Moderation): *Ein Abend zu Katarina Taikon mit Lawen Mohtadi*. Veranstaltet von: Bildungsstätte Anne Frank. Veranstaltungsreihe „Aschunen I Dikhen – hört und schaut hin“ Kuratiert von Ursula Schmidt Pallmer und Linda Kagerbauer. 2. Dezember 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=Kll0dap3Ezg> [Zugriff: 25.1.23].
- RomArchive: <https://www.romarchive.eu/en/> [Zugriff: 24.1.23].
- Selling, Jan: *Romani Liberation. A Northern Perspective on Emancipatory Struggles and Progress*, Budapest 2022.
- Selling, Jan: *Schweden – erzählender Essay*, 2019. <https://www.romarchive.eu/de/roma-civil-rights-movement/sweden-narrative-essay> [Zugriff: 24.1.23].
- Taikon, Katarina: *Katitzi*. Aus dem Schwedischen übertragen von Gerda Neumann. Ill.: H. u. M. Mannhart, Dortmund 1974. (schwedisch *Katitzi*, Stockholm 1969).
- Taikon, Katarina: *Zigenare är vi. (Zigeuner sind wir)*, Stockholm 1967.
- Taikon, Katarina: *Zigenerska. (Zigeunerin)*, Stockholm 1963.
- Widhe, Olle: *The Politics of Autobiography in Katarina Taikon’s Katitzi Series*. *Children’s Literature*, Vol. 49, Baltimore 2021, S. 59–73. Project MUSE, DOI: <https://doi.org/10.1353/chl.2021.0005>.
- Wolters, Ute: *Interview mit Hilde Hoffmann (25.1.2023)*.

- Wolters, Ute: Katarina Taikon: Katitzi. Eine schwedische Kinderbuchserie und ihre Rezeption in Schweden und Deutschland, in: „Denn sie rauben sehr geschwind jedes böse Gassenkind“ – „Zigeuner“-Bilder in Kinder- und Jugendmedien, hrsg. von Petra Posting u. a., Göttingen 2017, S. 326–346.
- Wolters, Ute: Nur eine kleine Geschichte, ein Brief und eine übersehene Autorin. In: *kj&m* 14.3, München 2014, S. 68–74.
- Zahova, Sofiya: Katarina Taikon, 2018. <https://www.romarchive.eu/de/collection/p/katarina-taikon/> [Zugriff: 24.1.23].

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 ungezügelte 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 tollen 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 (widerständige) 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.



Abb. 14. *Camelamos naquerar* als Slogan der Bürgerrechtsbewegung – Abgeordneter Ramírez Heredia spricht sich für eine Abschaffung der polizeilichen Sonderkontrolle der *Gitanos* aus.

Abschaffung der Verordnung zur polizeilichen Sonderkontrolle der *Gitanos* einsetzte.⁷⁰ Die Gleichstellung aller spanischen Staatsbürger*innen, unabhängig von „ethnischer Zugehörigkeit, Geschlecht, Religion“ sollte wenig später, im Dezember 1978, durch Artikel 14 der ersten demokratischen Verfassung des Landes seit der Zweiten Spanischen Republik – zumindest konstitutionell – besiegt werden.⁷¹

Inmitten der gesellschaftlichen Umbrüche, die das Ende des Franco-Regimes mit sich brachte, zeugt *Camelamos naquerar* von dem Bestreben, Gegen-Bilder zu den etablierten Darstellungsweisen des *gitanos* auf der Filmleinwand zu liefern. Das Werk kann als kreatives Selbstzeugnis und auch als Kommentar Betroffener inmitten eines bis dato sehr

70 Eine Zusammenfassung der Debatte ist in Teilen einsehbar in: Boletín Oficial de las Cortes, Nr. 107, 12. Juni 1978, S. 2342, online verfügbar unter https://www.congreso.es/public_oficiales/L0/CONG/BOCG/BOC_107.PDF.

71 Artikel 14 des spanischen Grundgesetzes im Original: „Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social“, online einsehbar: https://portal.mineco.gob.es/ca-es/ministerio/igualdadgenero/Pagines/ART_CABECERA.aspx.

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 and Film*, Heidelberg 2020, S. 29–46.

- Mladenova, Radmila / Reuter, Frank: „Inszenierte Fremdheit. Antiziganismus 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 [Dissertationschrift, nicht publiziert]*, Sevilla 2015.
- Vílchez, Fermín: *Los gitanos quieren hablar*, *El País*, 16.05.1976, o. S.

Kirsten von Hagen 

Jenseits der Bilder – Tony Gatlifs Filmästhetik

— ✨ —

Abstract Tony Gatlif, a filmmaker who himself belongs to the Roma culture and was born in Algeria, shows not only a mobilization of characters, a dynamization of spaces in his films that can be assigned to the genre of the road movie, but at the same time transgress this genre. Like his figures, the identities are constructed, contoured and perspectivized every time in a different way. In his films, he creates spaces of encounter in which a dynamization of thought, but also of signs is often translated into an experimental field in the encounter space of the street, as in *Gadjo dilo* (1997) or *Exils* (2004), which opens up alternative modes of thinking the Other. What is observable is the responsibility of the camera with its constituent gaze on the Self and the Other which repeatedly seeks to rupture the scenarios of the dominant gaze; music is also integrated into Gatlif's aesthetics as a space of experience.

Zusammenfassung Tony Gatlif, ein Filmemacher der selbst der Roma-Kultur angehört und in Algerien geboren wurde, zeigt nicht nur eine Mobilisierung von Figuren, eine Dynamisierung von Räumen in seinen Filmen, die zwar dem Genre des Road Movies zugeordnet werden können, dieses aber zugleich transgredieren. Wie seine Figuren werden auch die Identitäten dabei jeweils unterschiedlich konstruiert, konturiert und perspektiviert. Er schafft in seinen Filmen Begegnungsräume, in denen eine Dynamisierung des Denkens, aber auch der Zeichen häufig wie in *Gadjo dilo* (1997) oder *Exils* (2004) im Begegnungsraum der Straße in ein Experimentierfeld übersetzt wird, das alternative Modi, den Anderen zu denken, eröffnet. Beobachtbar ist eine Verantwortung der Kamera, mit dem konstituierenden Blick auf das Eigene und das Fremde, die die herrschenden Blickszenarien immer wieder aufzubrechen sucht; auch Musik wird als Erfahrungsraum in die Ästhetik Gatlifs integriert.

Tony Gatlif zeigt nicht nur eine Mobilisierung von Figuren, eine Dynamisierung von Räumen in seinen Filmen, die zwar dem Genre des Road

Movies zugeordnet werden können, dieses aber zugleich transgredieren. Wie seine Figuren werden auch die Identitäten dabei jeweils unterschiedlich konstruiert, konturiert und perspektiviert. Er schafft Begegnungsräume, in denen eine Dynamisierung des Denkens, aber auch der Zeichen häufig wie in *Gadjo dilo* (1997) oder *Exils* (2004) im Begegnungsraum der Straße in ein Experimentierfeld übersetzt wird, das alternative Modi, den Anderen zu denken, eröffnet. Beobachtbar ist eine Verantwortung der Kamera, mit dem konstituierenden Blick auf das Eigene und das Fremde, die die herrschenden Blickszenarien immer wieder aufzubrechen sucht; auch Musik wird als Erfahrungsraum in die ihm eigene Ästhetik integriert. So zeichnete er sich in *Exils* auch für die Filmmusik verantwortlich.

Dass er mit seinen Filmen versucht, gegen eine Festschreibung von Stereotypen anzugehen, zeigt sich bereits in *Latcho Drom* (1993), der die Geschichte der Roma in den Blick rückt: Im immer drängenderen Rhythmus der Musik und einem sich über die ganze Leinwand ausbreitenden Feuer wird zugleich an die traumatische Erfahrung während des Porajmos erinnert. Als eine Voraussetzung für die grausame Politik, Roma alleine wegen ihrer Abstammung auszugrenzen und zu verfolgen, wird ein kurzer Textinsert eingeblendet, auf dem die Identitätskonstruktion als Zuschreibung sichtbar gemacht wird: „Au cours de ce long périple hors les frontières de l’Inde les termes gitan, halab, tsigane, bohémien, gypsy ... ont été donnés au peuple Rom.“¹ Diese Verortung zwischen den Kulturen in einem Raum der Mehrsprachigkeit, der eine Neukodierung musikalischer und tänzerischer Ausdrucksmodi als Mittel einer alternativen Form der Selbstverortung, die transkulturell orientiert ist, in den Blick rückt, ist typisch für Gatlifs Filmästhetik.

Gatlif ist selbst zwischen den Kulturen, der algerischen, der Kultur der Roma, aber auch der französischen Dominanzgesellschaft aufgewachsen, eine Erfahrung, die sich im Erfahrungsraum seiner Filme spiegelt. Der Weg zu einem alternativen Umgang mit Mythen und deren Dekonstruktion, wie sie beispielsweise auch Merkmale eines Schreibens an der Peripherie sind, lässt sich in fast allen Filmen von Tony Gatlif beobachten.

In seinen Filmen wie dem preisgekrönten Musikroadmovie *Latcho Drom* (1993) oder *Gadjo dilo* (1997) thematisiert er immer wieder seine eigene Herkunft, wobei verschiedenartige Gesellschaftskonstellationen

1 Gatlif: *Latcho Drom*, 00:00:57–00:01:12.

mit ihrer spezifischen Musik- und Tanztradition eine Konstante in seinem filmischen Werk bilden.

Interessant für eine Frage nach alternativen Darstellungsmustern von Identität und Alterität ist *Gadjo dilo*, in dem die stereotype Identitätskonstruktion, die Projektion der Dominanzgesellschaft vom vagabundierenden „Zigeuner“, gleich auf mehreren Ebenen performativ einer Revision unterzogen wird.

Durchkreuzte Blicke – Alternative Blickszenarien in *Gadjo dilo*

Der Film beginnt mit dem Protagonisten, dem „verrückten Fremden“ („gadjo“ bedeutet in Romanes, der Sprache der Sinti und Roma, „Nicht-Zigeuner“). Ver-rückt ist Stéphane (Romain Duris) gleich im doppelten Wortsinn. So wird er gleich zu Beginn aus der Perspektive des Romadorfes inszeniert, in das er, der Fremde aus Frankreich, kommt. Die Kamera zeigt ihn aus der Sicht der Roma, die ihn äußerst kritisch beäugen (**Abb. 1**). Sie mustern misstrauisch seine durchlöcherten Schuhe, die ihn verdächtig erscheinen lassen, ebenso wie seine zerrissene Kleidung.

Das Blickregime wird so derart gleich zu Beginn subvertiert. Zunächst ist es der Blick der Roma auf die Dominanzgesellschaft: Sie beäugen den fremden Anderen, den Gadjo, misstrauisch als potenziellen Dieb und Kinderräuber. Das in dem Zusammenhang geäußerte Stereotyp, schließlich sei bekannt, dass die Franzosen nur ein Kind hätten, was ihn sogleich verdächtig erscheinen lässt, legt Konstruktionsmuster offen und zeigt gängige Wahrnehmungsmuster von Fremdheit anders. Durch den Wechsel der Perspektive, der ein zentrales erzählerisches Mittel des gesamten Filmes ist, wird deutlich, wie die Wahrnehmung des Anderen immer auf Stereotypen basiert, wie aber zugleich diese offengelegt und derart auch durchbrochen werden können. Zur Konstruktion des Anderen ist aus Sicht der kognitiven Psychologie zunächst zu sagen, dass Stereotype wichtig sind, um Informationen zu verarbeiten, aber dass eine stereotype Vorstellung keine wertfreie, neutrale Kategorie mehr ist in dem Moment, in dem sie mit Ethnozentrismus und negativen Werturteilen verknüpft wird. Ramírez Berg führt in seiner Untersuchung zur Inszenierung von Stereotypen im Film aus: „A stereotype is the result of this process and can be defined as a negative generalization used by an in-group (US) about an outgroup (THEM).“² Stereotype sind meist stark generalisierend,

2 Ramírez Berg: *Latino Images*, S. 15.



Abb. 1. Bewohner des Romadorfes. *Gadjo dilo* (1997).

häufig ahistorisch und dekontextualisiert. Sie können tatsachenbasiert sein, aber sie sind im Kern vereinfachende Generalisierungen, die von einer Homogenität der anderen Gruppe ausgehen und die durch Wiederholung normalisiert werden. Wie Tzvetan Todorov konstatierte: „Die erste, spontane Reaktion dem Fremden gegenüber ist die, ihn geringer zu schätzen, weil er anders ist als wir: Er ist nicht einmal ein Mensch, oder wenn er einer ist, dann ein minderwertiger Barbar [...]“³

In einer historischen Perspektive wird das Fremde als Beziehungsdefinition immer dann relevant, wenn sich neue Ordnungsmuster herausbilden. Leitdifferenzen werden zumeist gruppenspezifisch verankert und führen zu einer speziellen Sicht von Fremdheit, die eine elementare Funktion für die Konstitution des Eigenen übernimmt. Die Abgrenzung gegenüber dem Fremden erfolgt als Absicherung des Eigenen, wie Ortrud Gutjahr deutlich gemacht hat.⁴

Im Film können diese Stereotype aber, wie etwa Ramírez Berg aufzeigte, auch subvertiert werden. In Tony Gatlifs Film erfolgt die Subversion gängiger Konstruktions- und Wahrnehmungsmuster zum einen durch wechselnde Perspektiven, das heißt eine Polyphonie, die im Film durch eine Visualisierung von Blickregimen besonders gut zu erkennen ist, zum anderen durch eine Multimodalität der Darstellung,

3 Todorov: Eroberung Amerikas, S. 84.

4 Vgl. Gutjahr: Fremde, S. 60.



Abb. 2. Stéphane dreht eine Pirouette. *Gadjo dilo* (1997).

eine *décalage* in der Bild-Ton-Komposition. Zu Beginn des Films fängt die Kamera in einer Schuss-Gegenschuss-Konstellation sowohl die Blicke Stéphanes auf die Roma, als auch die der Roma-Gemeinschaft auf den fremden Franzosen ein. Er erscheint derart zunächst in einer Außenseiterposition, als das zugleich marginalisierte und bedrohliche Andere, als „verrückter Fremder“. Ver-rückt ist Stéphane aber auch in dem Sinne, dass seine Welt buchstäblich ver-rückt wird.

Die Musik in den Filmen Gatlifs als Kontrafaktur

Im paratextuellen Vorspann zeigt die Kamera Stéphane erst in einer Totalen von hinten, wie er langsam am Horizont verschwindet – das Zitat des „Lonely Tramp“ à la Chaplin ist augenfällig. Danach ist die Kamera wieder ganz bei ihm, zeigt ihn, wie er sich hinsetzt, isst, zur Mitte der Kreuzung geht und eine Pirouette dreht. Die Kamera fängt seine Verwirrung ein, indem sie ihn in drei 360-Grad-Drehungen umfährt (**Abb. 2**).

Die Landschaft wird unscharf, wie sich im Folgenden auch die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden immer stärker auflöst. An dieser Wegkreuzung steht jedoch nicht nur sein weiteres Leben zur Disposition, auch der Begriff des „Zigeuners“ selbst wird neu definiert. Auf der Tonspur setzt an dieser Stelle der Titelsong ein:

In unterschiedlichen Sprachen (in Französisch, Romanes, Englisch und Deutsch) wird jeweils das Wort für „Zigeuner“ intoniert und danach das Wort „disparaître“, „disappears“, „verschwindet“. Was verschwindet, ist jedoch nicht die Kultur der Roma, sondern der stereotype Umgang mit „Zigeunerbildern“ als Projektion der Dominanzgesellschaft. Bereits der Song redet einem alternativen Begriff von Sprache und Identität im Sinne Deleuzes und Derridas das Wort, der das Denken des Anderen in Bewegung versetzt: Der Denker wird als „Nomade“ wie bei Deleuze (in *Pensée nomade*) und Derrida (in *La question du style*) konfiguriert. Deleuze spricht in dem Zusammenhang teils von „kleiner Wissenschaft“, „molekularer“ oder „nomadischer Wissenschaft“.⁵ Das Nomadische bei Deleuze ist dabei ähnlich konfiguriert wie die Figur des Nomaden auf dem Soundtrack von Gatlif: Das Nomadische als Rhizom entwickelt sich wie ein wucherndes, nur teilweise sichtbares Wurzelwerk unterhalb der sichtbaren Ordnung. Es entwickelt sich quer zu den üblichen Einteilungen der Geisteswissenschaften. Deleuze führt diesen Gedanken am Beispiel der sogenannten kleinen Literaturen aus, die aus einer Minderheiten- und/oder Randposition entstehen – wie ja auch die Filme von Gatlif. Eine Minderheit mit einer eigenen Sprache fühlt sich Deleuze zufolge häufig unwohl in der offiziellen Sprache, wie er am Beispiel Kafkas näher ausführt, der in Prag zwischen hebräischer, jiddischer, deutscher und tschechischer Sprache Mehrsprachigkeit erlebte. Als Deutschsprachiger gehörte er gegenüber den Tschechen zu einer Minderheit, nahm innerhalb der Deutschen wiederum als Jude eine Randposition ein. Damit befand er sich zwischen „Mutter-Sprache“, „Weltsprache“, „Kultur“ und „mythischer‘ Sprache“, woraus er einen eigenen „Brei aus Sprachen“ schuf.⁶ „In der eigenen Sprache wie ein Fremder leben“, eine Erfahrung, die auch Gatlif in seinem Film konturiert, macht nach Deleuze seine „kleine Literatur“ aus, mit der andere dominante Sprachen zugleich in ihrer Monstrosität entlarvt werden.⁷ Die kleine Literatur lässt sich nicht eindeutig verorten, wie etwa nationalorientierte Literaturen dies implizieren, sondern sucht nach Fluchtlinien. Ihr fehlt die Geschlossenheit der großen Literatur, sie ist fragmentiert und ordnet ihre Bruchstücke in unterschiedliche Serien, die sich nicht aufeinander zurückführen lassen. Den Serien entsprechen jeweils eigene Zeiten oder ein eigenes Zeitempfinden. Jeder

5 Vgl. Deleuze/ Guattari: Tausend Plateaus, S. 549.

6 Deleuze: Kafka, S. 34 f.

7 Ebd., S. 35.

lebt in seiner eigenen Zeitwahrnehmung oder auch in verschiedenen Erfahrungsräumen, wie Gatlif dies in seinem Film durch wechselnde Perspektiven, serielle Bildverfahren und ein Überlagern von Bild und Ton deutlich macht. In *Gadjo dilo* geht es immer wieder um Fremde in unterschiedlichen Begriffen und Maskeraden. Gatlifs Filme lassen sich in ihrer besonderen Ästhetik auch beschreiben als kleine Literaturen, ein Schreiben gegen die Dominanzliteratur. Sie tragen der Einsicht Rechnung, dass jeder in verschiedenen Zeiten und Welten zugleich lebt. Zentral ist dabei, dass das nomadische Denken, wie Deleuze es beschreibt, nicht als erneute Zu- und Festschreibung für Roma fungiert, mithin eine problematische Kategorie darstellt, sondern bei Gatlif zu einer Konstante seiner Werke zählt, die auch, wie ich zeigen werde, in seinem Film *Exils* eine entscheidende Rolle spielt, der einige interessante Parallelen zu *Gadjo dilo* aufweist.

Der Film führt einerseits performativ in wechselnden Rollen und aus stetig sich ändernden Blickwinkeln den täglichen Rassismus vor, den immer wieder changierenden Blick auf den oder das Fremde. Grenzen zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen werden hier ebenso aufgelöst wie die Grenzen zwischen den Kulturen. Zum anderen zeigt der Film die verbindende Macht der Musik, die all diese Gegensätze in sich aufnimmt und sie in einen gemeinsamen Rhythmus überführt. Der Rhythmus der Musik dominiert den gesamten Film. Hier könnte man Überlegungen zur Erläuterung anschließen, die Deleuze und Guattari für die Musik Clara und Robert Schumanns angeführt haben: „Die Musik ist von allen Minderheiten durchdrungen und stellt dennoch eine ungeheure Macht dar. Ritornelle von Kindern, Frauen, Ethnien, Territorien, von Liebe und Zerstörung: die Geburt des Rhythmus.“⁸

ZwischenWeltenSchreiben und fraktale Muster

Die Filme Gatlifs lassen sich im Sinne von Ottmar Ettes Konzept des ZwischenWeltenSchreibens skizzieren: „Die Kinder der Migration bewegen sich in einem raum-zeitlichen Koordinatensystem, in das Raum-, Zeit-, und Bewegungsstrukturen der Vorfahren hineinragen und vielfach gebrochene fraktale Muster bilden.“⁹

8 Deleuze / Guattari: Tausend Plateaus, S. 409.

9 Ette: ZwischenWeltenSchreiben, S. 241.

Auf der Suche nach der Sängerin Nora Luca reist Stéphane mit Izidor und Sabina in andere Romadörfer, nimmt die Stimmen verschiedener Sängerinnen auf Kassette auf. Jede der Kassetten wird sorgfältig beschriftet. Die Musik avanciert somit auch zum performierenden Medium transkultureller Identität. Gatlif setzt sie schon in früheren Filmen wie in *Corre, gitano* (1982), *Latcho Drom* (1993) und *Swing* (2002) als solche ein. Sie steht im Zentrum von *Vengo* (2001) ebenso wie in seinem Film *Exils* (2004), ein Grenzen überschreitendes Spiel mit dem Genre des Roadmovies. In *Swing* (2002) figuriert erneut ein moderner Nomade. Max ist es gewohnt, mit seiner Mutter immer wieder den Wohnort zu wechseln. Mit ihr zieht er von Land zu Land, nur die Ferien verbringt er immer in Straßburg bei seiner Großmutter. Hier lernt er das gleichaltrige Mädchen Swing kennen, die in einem benachbarten Lager der Manouche lebt, wie sich die Sinti hier nennen. Fortan verbringt Max immer mehr Zeit bei den Manouche und bei dem Musiker Miraldo. Bei ihnen kann er *swing manouche* hören, und er kann Swing treffen. Der Titel verweist gleichzeitig auf einen Musikstil wie auf einen Eigennamen. In *Swing* konzentriert sich Gatlif auf einen Stil, der vom Gitarristen Django Reinhardt in den 30er Jahren begründet wurde und in Tchavalo Schmitt einen Neuinterpreten gefunden hat. Schmitt spielt in dem Film sich selbst, wie sich Izidor in *Gadjo dilo* gewissermaßen selbst verkörpert. Es kommt erneut zu einer Annäherung der Kulturen vermittelt der Musik, welche hier Züge des nomadisierenden Denkens bei Deleuze annimmt. Miraldo unterrichtet Max im Gitarrenspiel, dieser bringt ihm dafür das Lesen bei. Der Film ist nicht frei von Stereotypen, die hier weniger deutlich performativ subvertiert werden wie in *Gadjo dilo*. Interessant ist jedoch, wie sich in diesem Film dokumentarische und fiktionale Elemente überlagern. Höhepunkt des Films ist die sechsminütige Swing-Manouche-Session, zu der sich zwanzig Musiker in einem Wohnwagen versammeln. Gatlifs Film zeigt einerseits eine Kultur, die in ihrer identitätsstiftenden Funktion immer stärker von Einflüssen der Dominanzgesellschaft aufgelöst wird, die andererseits aber zugleich zentrales Moment einer Erinnerungskultur ist und derart auch die eigenen Zeiten oder das individuelle Zeitempfinden betont, wie Deleuze es konturiert hat. Mit Hélène Mehrstein, die im Film die Manouche Puri Daï verkörpert, ist es Gatlif gelungen, eine Zeitzeugin zum Sprechen zu bewegen: Minutenlang erzählt sie die Geschichte ihrer Familie. Nur wenige Angehörige haben das Dritte Reich überlebt.

Auch in seinem neuesten Film, dem in der Camargue spielenden modernen Western *Tom Medina*, der 2021 in Cannes gezeigt

wurde – durchaus eine Fortschreibung des Roadmovies – ist die Musik zentral, erzählt Gatlif eine Geschichte vermittelt der Musik, leben die Figuren durch und mit der Musik. Die Hybridisierung der Musik gibt einen alternativen Rhythmus vor, der einen Dialog der Kulturen offenbart: Mélodien von Delphine Mantoulet, der Liebesgesang von Manero, die Gitarre von Nicolas Reyes (Sänger der französischen Gruppe Gipsy Kings), Karoline Rose Sun (die unter dem Namen SUN bekannt wurde). Auch hier gibt die Musik den Rhythmus für den Film vor, vermittelt ein (Lebens-)Gefühl.¹⁰ In *Corre, gitano* (1982) erzählt Gatlif die Geschichte der Gitanos von Sevilla und Granada am Beispiel des Flamencos aus der Zuschauerperspektive. Der Film ist zugleich ein Bekenntnis: „C’est un film qui dit: ‚Je suis Gitan.‘ Malgré tout, les persécutions, le mépris, je suis Gitan. J’existe, nous existons.“¹¹ In *Vengo* steht der gelebte Flamenco im Zentrum einer Geschichte um Rache und Verrat. In seinem mehrfach preisgekrönten dokumentarischen Drama *Latcho Drom* verfolgt Gatlif die Spuren der Roma und ihrer Musik über Ländergrenzen hinweg und rückt derart die Musik als alternativen transkulturell ausgerichteten Erfahrungs- und Begegnungsraum in den Blick.

Auch in *Gadjo dilo* ist die Musik einerseits ein identitätsstiftendes Moment, andererseits wirkt sie aber auch grenzauflösend und trägt derart zu, Rewriting von Stereotypen im Film bei. Der Musik kommt hier eine entscheidende Funktion zu, war die Geschichte und Sprache der Roma doch über lange Zeit nicht schriftlich tradiert, sondern mündlich, insbesondere über ihre Musik und ihre Lieder.¹²

Gatlifs Suche nach alternativen Modi der Darstellung zeigt sich nicht nur in seiner Funktionalisierung der Musik im Zeichen der Hybridisierung, sondern auch daran, dass er die Form des Roadmovies als Genre immer wieder transgrediert und derart neue Formen exploriert.

10 Interview B.O: Tony Gatlif et Delphine Mantoulet (Tom Medina), une musique hybride et cohérente, Interview geführt von Benoit Basirico, Cinezik, 2.8.2021, <https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20210725005419> [Zugriff: 22.1.2022].

11 Biographie Tony Gatlifs, <http://tonygatlif.free.fr/tonybio.htm> [Zugriff: 22.1.2022].

12 Vgl. Rom e. V., Verein für die Verständigung von Rom (Roma und Sinti) und Nicht-Rom Köln, https://www.romev.de/?page_id=151; „Immaterielles Kulturerbe: Lieder der Lovara“, in: *Österreichische Unesco-Kommission*, <https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/lieder-der-lovara> [Zugriff: 12.7.2022]; Sofiya Zahova, „Roma-Literatur in den Balkan-staaten: Ein Überblick“, in: *RomArchive*, <https://www.romarchive.eu/de/literature/literature-countries-and-regions/roma-literature-balkans/> [Zugriff: 12.7.2022].

Wie Berndt Schulz in seinem Lexikon der Road Movies konstatiert, ist für dieses Genre ein „Unterwegssein wichtiger als das Ankommen“.¹³ Norbert Grob und Thomas Klein bezeichnen Roadmovies in ihrem gleichnamigen Buch als „Genre des Aufbruchs“¹⁴, dessen Held zwar keinen Ausweg, stattdessen aber „immer neue Umwege“ findet.¹⁵ Ewa Mazierska und Laura Rascaroli greifen diese Bewegungsmuster in Bezug auf europäische Roadmovies seit den 90er-Jahren auf, indem sie deren Protagonisten im Sinne Zygmunt Baumans als postmoderne Vagabunden, Touristen und Nomaden charakterisieren¹⁶, mithin Figurationen des Suchens und des Werdens, die gegen essenzielle Festschreibungen an den Aspekt des Werdens und der Mobilität gerichtet sind.

Das Roadmovie als ein Genre des Unterwegsseins und (neuerlichen) Aufbruchs ist in zahlreichen Filmen des Regisseurs stilbildend, wie in *Vengo*, *Gadjo dilo* und *Exils*. In dem letztgenannten Film Gatlifs, der sich hier als Drehbuchautor, Regisseur, Produzent und Soundtrackkomponist verantwortlich zeichnet, begeben sich die jungen Zano (Romain Duris) und Naïma (Lubna Azabal) auf einen Roadtrip nach Algerien, auf der Suche nach den Wurzeln, der Heimat ihrer Vorfahren.

Das Thema der Suche in *Gadjo dilo* und *Exils*

Die Auseinandersetzung mit dem Herkunftsland Algerien hat sowohl in der Literatur, in Texten von Alice Zeniter, aber auch im französischen Film, insbesondere im *Cinéma beur*¹⁷ Tradition, das sich als „[neues] Genre des französischen Films“¹⁸ mit den Erfahrungswelten der Nachfahren von algerischen Einwanderern beschäftigt. Die Identitätssuche, die diese Filme prägt, ist auch für den früheren Film *Gadjo dilo* konstitutiv. Auch die Tatsache, dass beide männlichen Protagonisten, Zano und Stéphane, von dem Schauspieler Romain Duris verkörpert werden, unterstreicht die thematische und formale Kontinuität.

13 Schulz: Lexikon der Road Movies, S. 3.

14 Grob/Klein: Das wahre Leben, S. 9.

15 Ebd., S. 8.

16 Vgl. Mazierska/Rascaroli: Crossing New Europe.

17 Vgl. Ruhe: Cinéma beur.

18 So der Untertitel von Ruhe: Cinéma beur.

In Frankreich aufgewachsen, fühlen sich Zano und Naïma als emotionale Exilanten, als halbe Außenseiter¹⁹, deren urbane Umgebung ihnen keinen Zugang zu ihren Vorfahren, keine identitätsstiftenden Familienstrukturen, keine Heimat zu versprechen scheint.

Damit verknüpft sind wie in *Gadjo dilo* aber auch traumatische Erfahrungen von Ausgrenzung, gewaltsamen Auseinandersetzungen wie im Algerienkrieg, von Massakern und Folter.²⁰ Sie sind als symbolischer Bezugsrahmen präsent. Zano wird gleich zwischen mehreren Zuschreibungen verortet als Kind von europäischen Siedlern, die in Algerien eine Heimat gefunden haben, die sie zu Kriegsende verlassen mussten. Zanos Großvater wurde als Anti-Kolonialist zu Tode gefoltert, Naïma stammt von einem algerischen Vater ab, der jedoch nie über seine Heimat Algerien spricht. Gatlifs Film nutzt seine Protagonisten nicht allein als Verweise auf die Vergangenheit. Vielmehr widmet er sich den diffizilen Erfahrungs- und Selbstbestimmungshorizonten von Zano und Naïma, Kindern der Immigration, die mit ihren eigenen Empfindungen des Exils zurechtkommen müssen.

Gatlifs Film *Exils* ist jedoch anders als die Filme des *Cinéma beur* nicht in den *non lieux* der französischen Vorstädte angesiedelt, sondern setzt im Sinne des Roadmovies das Moment der Reise ins Zentrum, die hier zugleich wie auch in *Gadjo dilo* eine Suche markiert, an die unterschiedliche Suchbewegungen nach Identität gekoppelt sind.

Naïma und Zano verachten die egoistische Mentalität in Paris²¹ und sind dementsprechend zwischen den Kulturen, den Räumen und unterschiedlichen Gesellschaften verortet, sie werden als Suchende konturiert, wie der Film in mehreren Zitaten aus dem Genre des Roadmovies verdeutlicht.²² Die Straße ist der ideale Aushandlungsraum für diese transnationalen und transkulturell agierenden Figuren. Doch Naïma und Zano sind zugleich auf der Suche nach ihrer eigenen Heimat, die vor allem im Raum gemeinsamer Erinnerungen konstruiert wird. Dadurch

19 Vgl. zur Definition des Begriffs Matthias Bauer: „Transgression am Nullpunkt der Bewegung? Wie das pikareske Territorium der Metro zum Schauplatz urbaner Roadmovies wird“, in: von Hagen/Thiele, 2013, S. 91–107, S. 92f.

20 Vgl. Mauss-Copeaux: Geschichte des Algerienkrieges, S. 75.

21 Zano sieht darin zugleich den Grund für seinen Aufbruch „Nous, on est parti parce qu'on avait rien de rien. À Paris, il y a tout ce qui vaut, mais on vous offre aucun cadeau“ (Gatlif: *Exils*, 0:15:35).

22 Nahezu alle Auseinandersetzungen mit dem Roadmovie-Genre ziehen die Verbindung zum Western, z. B. Cohan/Hark: Introduction sowie Grob/Klein: Das wahre Leben oder Laderman: Driving Visions.

avanciert zugleich dieses Roadmovie zu einem ZwischenWelten-Schreiben nach Ette, der die Absenz einer gemeinsamen familiär begründeten Erinnerung als Anlass für diese Art des Schreibens zwischen den Welten formuliert hat: „Es ist Verschweigen des Verschwiegenen, das Drängen des Verdrängten, das es den Kindern der Migration verbietet, ganz selbstverständlich in ihrem Geburtsland, in einem Hier ohne Dort, aufzugehen.“²³ Wie Antz konstatiert, wird aus dem Road ein *root trip*, eine Suche nach der eigenen Vergangenheit²⁴, wie sich an der emblematischen Szene der Fotos, die Zano an die Geschichte seiner Ahnen gemahnen, zeigt.

Auch in diesem Film kommt der Musik eine entscheidende Funktion zu. Zu Beginn ist ein immer drängenderer Rhythmus der Trommeln zu vernehmen, der von einer heiser klingenden Frauenstimme begleitet wird, die eine appellative Aufforderung äußert, die Kernaussagen auch der anderen Filme enthält: „It’s important to speak about those, who are absent [...] it’s urgent, it’s an emergency [...] to talk about freedom.“²⁵ Es geht um traumatische Erfahrungen, die indes nicht zur Trennung der Kulturen führen, sondern in eine verbindende gemeinsame Erfahrung münden sollen, wie sie hier – wie auch in anderen Filmen – durch die Musik angezeigt wird.

Die Musik begleitet die beiden Protagonisten auf ihrer Reise durch die Kulturen, ist geprägt vom Pariser Techno, wie von andalusischen Flamenco- und Sevillana-Klängen, bis zu mystischen Gesängen der nordafrikanischen Sufi-Bruderschaften, die alle hier in einen gemeinsamen Klang- und transkulturellen Erfahrungsraum überführt werden. Für Zano repräsentiert die Musik zugleich einen ortsungebundenen Raum, der ihm Heimat und Identitätspotential zugleich offeriert, wie auch die Musik in *Gadjo dilo* für den Helden. In dem Kontext lässt sich auf Hamid Naficy verweisen, der die irritierende Verwendung von Musik und Ton als Kennzeichen eines diasporischen Filmstils ausmacht, den er unter dem Namen *accented cinema* neu fasst.²⁶

Die Musik, deren verschiedene Modulationen den Film begleiten, kennzeichnet die Identitätssuche der Protagonisten, aber auch das verbindende transkulturelle Moment, Musik als Mittel der Verständigung,

23 Ette: ZwischenWeltenSchreiben, S. 241.

24 Antz: Ziel jenseits der Gattungsgrenzen, S. 123–140.

25 Gatlif: Exils, 00:00:26.

26 Vgl. Naficy: *Accented Cinema*.



Abb. 3. Zanos Blick aus dem Fenster. *Exils* (2004).

Reise als kulturelle Kritik und Suche.²⁷ Wie im Paratext zu lesen, verhandelt der Film ein Gefühl der Heimatlosigkeit, des Verlustes, der Entwurzelung und der Fremde – kurz von Migrationserfahrungen. „Wo auch immer ich hingehe, bin ich fremd“, skizziert Naïma ihre Wahrnehmung einer Mobilisierung von Zeichen und Körpern in Zeiten der Migration, die auch Zano (Romain Duris) kennzeichnet. Der Film rückt dies in einer emblematischen Aufnahme gleich zu Beginn ins Bild. Wir sehen ihn von hinten vor einem urbanen Pariser Panorama (**Abb. 3**). Die Rückenansicht, welche die sehnsüchtig konnotierten Blicke, wie sie für die Romantik kennzeichnend sind, zeigt, ist exemplarisch in Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1818, Hamburger Kunsthalle) repräsentiert. Was dort als romantische Sehnsucht gekennzeichnet ist, avanciert bei Gatlif zu einem Sinnbild der Nichtzugehörigkeit und Entfremdung. Die Fensterscheibe links im Bild spiegelt den schräg verlaufenden *boulevard périphérique* rechts im Bild wider, sodass die Fortführung der beiden Straßenverläufe sich an jenem einen Punkt am hellblauen Horizont treffen würde, den Zano als Fluchtpunkt seiner Reise und Suche anvisiert.

Der Blick Zanos am Fenster markiert die Suche nach einem imaginären Punkt der Zugehörigkeit, ein Eindruck, der durch das in Dunkelheit getauchte Zimmer noch verstärkt wird. Die von Kontrasten und Chiaroscuro-Effekten geprägte mise-en-scène erinnert an Repräsentationen

²⁷ Vgl. Laderman: *Driving Visions*, S. 4.

des Künstlers als Genie, der aus seiner Entfremdung und Isolation die kreative Kraft schöpft, wie auch der Protagonist von *Gadjo dilo* und letztlich auch der Autor selbst, weshalb hierin zugleich ein Moment der Selbstreflexivität zu sehen ist.²⁸

Die Musik als verbindendes Element

In *Gadjo dilo* hält Stéphane Izidor und den übrigen Dorfbewohnern seinen Walkman mit der Musik von Nora Luca ans Ohr und fragt sie, ob sie diese Stimme kennen. In einer zentralen Szene des Films spielt er mithilfe eines selbst konstruierten Plattenspielers eine alte Langspielplatte ab, die zuvor als Dekorationsstück in Izidors Hütte hing. Die Musik führt alle Bewohner in der Hütte Izidors zusammen. Gespannt verfolgen sie, wie ihnen das, was sie sonst nur selbst erzeugen und als Live-Musik kennen, aus dem fremden Apparat entgegentönt. Die Musik avanciert so zum verbindenden Element, macht aber gleichzeitig ein Moment der Distanzierung deutlich, welches durch die technische Dimension und die Funktion des Aufzeichnens eigens ins Bild gerückt wird. Während einer Hochzeitsfeier, auf der Izidor Musik macht und Sabina tanzt, kommt es zu einer ersten Annäherung zwischen Stéphane und dem Mädchen. Dabei wird das voyeuristische Dispositiv, wie es in vielen anderen Tanzinszenierungen, etwa in Mérimées *Carmen*, beobachtbar ist, gleichsam erneut aufgerufen, durch die Art der Darstellung allerdings auch subvertiert. Tanz und Musik dienen nicht länger der *couleur locale*, sondern avancieren zum verbindenden Element. Entscheidend ist dabei, dass hier nun die Musik gleichzeitig performiert wird, wie sie wahrgenommen wird, nämlich anders als bei Stéphane, der sich wie schon Zano auf die Suche begibt, nicht nach einem abwesenden Vater, aber nach seiner Mutter. Dabei findet er bei den Roma eine neue Heimat. Der Film ist insgesamt von einer zirkulären Struktur von Aufbruch, Ankunft und neuerlichem Aufbruch gekennzeichnet, von Kreation und Zerstörung, einer Mobilität von Zeichen und Körpern, die am Ende nur vorübergehend arretiert wird. Dies wird durch die Kamerafahrt zu Beginn symbolisiert, aber auch in der Spiegelung in der Fensterscheibe des Autos. Diese Spiegelung markiert einen entscheidenden Moment der Narration, wie auch in *Exils*, als Zano gleichzeitig als Schatten zu sehen ist, als er den Friedhof besucht und dem Grabstein seines Vaters

28 Vgl. z. B. Kaplan: *Questions of Travel*, S. 27–28.

den Minidiscman aufsetzt.²⁹ Stéphane, der zunächst von allen Frauen, die in dem Romadorf und in der Umgebung leben, Kassetten aufnimmt, um derart nicht nur seiner Mutter auf die Spur zu kommen, sondern auch seine Erinnerungen zu speichern, lernt von der Begegnung mit Izidor sowie mit Sabina. Die zunächst sorgfältig beschrifteten Tonaufnahmen begräbt er am Ende am Rand der Dorfstraße.

Dieser Akt markiert zugleich ein Akzeptieren der mündlich tradierten Geschichte der Sinti und Roma und lässt sich lesen als eine Entscheidung gegen westliche Strategien, das Fremde fixieren, festschreiben zu wollen: Die direkte Begegnung ersetzt die medial vermittelte Kultur. Stéphane, der zunächst auf der Suche nach einem Bild war (der Verkörperung einer bestimmten Sängerin), aber auch nach einer eigenen Identität, akzeptiert schließlich die Lebensform der Roma. Dabei wird die Perspektive, der Blick auf den Anderen ständig geändert und damit relativiert: Mal ist es Stéphane, der ungläubig zunächst auf die Roma blickt, dann wieder ist es der misstrauische Blick der Roma auf Stéphane, der inszeniert wird oder der Blick der Rumänen auf Stéphane oder die Roma. Diese beständigen Spiegelungen werden emblematisch in der Spiegelung des Autoglasses repräsentiert. Zurück bleibt nur die versöhnliche Kraft der Musik: „Nomade, nomad, Nomade, renaîtra, come back, komm zurück“, heißt es auf dem polyphonen Soundtrack des Films. Der Nomade verstanden im Sinne Braidottis als Figur interkultureller Begegnungen der Zukunft. Während Deleuze und Guattari verstehen wollen, was eine nomadische Wissenschaft und was abstrakte Maschinen sind, fragt Braidotti nach dem nomadischen Subjekt, nach den Widersprüchen einer Globalisierung, die Bewegung, Entwurzelung, aber auch ein Auflösen von Stereotypen, eine Relativierung von genderbasierten Vorstellungen, von stabilen Formen bedeutet und ein hohes Maß an Mobilität aufweist. Ein „Zwischen“ inmitten zahlreicher Quellen und Kräfte“, die „in ein Feld ständigen Fließens und unablässiger Transformation“ eingelassen sind.³⁰ Die Identitätssuche von Protagonisten wie Stéphane oder Zano spiegelt aber zugleich auch den Zustand des Künstlers; beide lassen sich in ihrer Art der Anverwandlung, der Appropriation der Musik selbst als Künstlerfiguren begreifen, die sich zugleich in einem liminalen Zwischenzustand der Suche befinden, wie ja auch Gatlif selbst – aufgewachsen zwischen verschiedenen Kulturen – in seinen Filmen immer wieder mit neuen Verfahren experimentiert. Bezeichnet der Begriff der


29 Gatlif: *Exils*, 1:33:46.

30 Braidotti: *Transposition des Lebens*, S. 129.

Liminalität zumeist eine instabile Übergangsphase, in welcher ein Individuum noch nicht vollwertiges Mitglied einer Gemeinschaft geworden ist³¹, so spricht Naficy vom Exil als Zustand der Liminalität. Dabei geht es ihm weniger um die Aussicht auf eine geglückte Initiation als um eine Betonung des Dazwischen von solchen Zuständen: „But exile can result in an agonistic form of liminality characterized by oscillation between the extremes. It is a slipzone of anxiety and imperfection, where life hovers between the heights of ecstasy and confidence and the depths of despondency and doubt.“³²

In seiner verunsichernden Eigenschaft avanciert das liminale Exil bei Naficy zugleich zu einer leidenschaftlichen Quelle künstlerischer Kreativität.³³ So lassen sich auch die Filme von Gatlif verstehen, der in einer gleichsam beständigen Suchbewegung nach neuen Perspektiven, Einsichten und einer alternativen Ästhetik sucht, welche gängige Blickregime aufbricht.

ORCID®

Kirsten von Hagen  <https://orcid.org/0009-0006-2689-8156>

Bildnachweis

Abb. 1, 2 *Gadjo dilo* (1997).

Abb. 3 *Exils* (2004).

Filme

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

Exils, Regie: Tony Gatlif, F/JP 2004.

Gadjo dilo, Regie: Tony Gatlif, F 1997.

Latcho Drom, Regie: Tony Gatlif, F 1993.

Swing, Regie: Tony Gatlif, F/JP 2002.

Tom Medina, Regie: Tony Gatlif, F/CHE 2021.

31 Vgl. Turner: *Das Ritual*; van Gennep: *Übergangsriten*.

32 Naficy: *Accented Cinema*, S. 12.


33 Naficy: *Accented Cinema*, S. 13.

Literaturverzeichnis

- Antz, Elisa: Ein Ziel jenseits der Gattungsgrenzen? Roadmovies, Exil und die Idee einer Ankunft, in: von Hagen, Kirsten/Thiele, Ansgar (Hg.): Transgression und Selbstreflexion: Roadmovies in der Romania, Tübingen 2013, S. 123–140.
- Biographie Tony Gatlifs, <http://tonygatlif.free.fr/tonybio.htm> [Zugriff: 22.1.2022].
- Braidotti, Rosi: Zur Transposition des Lebens im Zeitalter des genetischen Biokapitalismus, in: Weiß, Martin G. (Hg.): Bios und Zoë, Frankfurt a. M. 2009, S. 108–135.
- Cohan, Steven/Hark, Ina: Introduction, in: Dies. (Hg.): The Road Movie Book, London 1997.
- Deleuze, Gilles: Kafka – für eine kleine Literatur, Frankfurt 1976.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin 1992.
- Ette, Ottmar: ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz, Berlin 2006.
- van Gennep, Arnold: Übergangsriten (Les Rites de Passage), Frankfurt a. M. 2005.
- Grob, Norbert/Klein, Thomas: Das wahre Leben ist anderswo... Road Movies als Genre des Aufbruchs, in: Dies. (Hg.): Road Movies, Mainz 2006, S. 8–20.
- Gutjahr, Ortrud: Fremde als literarische Inszenierung, in: Dies. (Hg.): Fremde, Freiburger literaturpsychologische Gespräche Bd. 21, Würzburg 2002, S. 47–67.
- Kaplan, Caren: Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement, Durham 1996.
- Laderman, David: Driving Visions. Exploring the Road Movie, Austin 2002.
- Mauss-Copeaux, Claire: Die Geschichte des Algerienkrieges: Das Problem der Gewalt, in: Koser-Spohn, Christiane/Renken, Frank (Hg.): Trauma Algerienkrieg. Zur Geschichte und Aufarbeitung eines tabuisierten Konflikts, Frankfurt a. M. 2006, S. 75–83.
- Mazierska, Ewa/Rascaroli, Laura: Crossing New Europe – Postmodern Travel and the European Road Movie, London 2006.
- Naficy, Hamid: An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Film-making, Princeton 2001.

Kirsten von Hagen

- Das nomadische Subjekt nach Gilles Deleuze und Rosi Braidotti,
http://www.tydecks.info/online/themen_nomadisches_subjekt.html [Zugriff: 22.1.2022].
- Ramírez Berg, Charles: Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance, Austin 2002.
- Ruhe, Cornelia: Cinéma beur. Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films, Konstanz 2006.
- Schulz, Berndt: Lexikon der Road Movies. Von „Easy Rider“ bis „Rain Man“, von „Thelma & Louise“ bis „Zugvögel“, von „Bonnie und Clyde“ bis „Natural Born Killers“, Berlin 2001.
- Todorov, Tzvetan: Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen, Frankfurt a. M. 1985.
- Turner, Victor: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur, Frankfurt a. M. 2005.

Matthias Bauer 

Framing und Re-Framing in *Le Gitan* (1975): Zur Genese und Kritik von Stereotypen im Spielfilm

— ✂ —

Abstract The notion of framing and reframing refers both to the shooting of films and to the organisation of daily experience. Especially when this organisation is biased, stereotypes are set up or reinforced. Taking as an example the Italian-French feature film *Le Gitan* (dir. José Giovanni) from 1975, the article investigates the potential of films to modulate pre-existing frames and to profile the dialectics of framing and reframing as a process of habit-taking and habit-breaking.

Zusammenfassung Das Framing-Konzept bietet insbesondere mit Blick auf die Verwendung, aber auch mit Blick auf die Kritik von Vorurteilen die Möglichkeit, Film- und Alltagswahrnehmung aufeinander zu beziehen. Am Beispiel des im Jahr 1975 gedrehten italienisch-französischen Spielfilms *Le Gitan* (Regie: José Giovanni) untersucht der Aufsatz, wie die Prozesse des *framing* und *reframing* und des *habit-taking* und *habit-breaking* miteinander verschränkt sind.

Jörg Schweinitz gebührt das Verdienst, in seiner Habilitationsschrift *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie* (Berlin 2006) die interdisziplinäre Begriffsgeschichte aufgearbeitet und verschiedene Konzepte auf einen gemeinsamen Nenner gebracht zu haben. Unter Stereotypen versteht er Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster, die en bloc reproduziert werden können, in den meisten Fällen Klischeevorstellungen evozieren und aufgrund ihres ausgeprägten Beharrungsvermögens¹ ebenso grundlegend wie folgenreich für das sind, was in der Hermeneutik als Vorurteilsstruktur des Verstehens bezeichnet wird. Auf der einen Seite kommt das, was die

1 Schweinitz: *Film und Stereotyp*, S. 28.

Wissenssoziologen die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit² nennen, nicht ohne die Bildung von Stereotypen aus, da die Komplexität der Erfahrung auf wiederkehrende, intersubjektiv verständliche Muster reduziert werden muss; auf der anderen Seite stehen diese Muster dem adäquaten Verständnis der Realität entgegen. An diesem Dilemma ändert die übliche Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdbeschreibungen beziehungsweise Auto- und Heterostereotypen ebenso wenig wie der Reflexionsbogen, der vom Stereotyp zum Metastereotyp führt. Jedenfalls muss das Wissen darum, dass es Stereotype gibt, keineswegs mit einer kritischen Haltung einhergehen. Vielmehr gehört dieses Wissen zum politischen wie zum ökonomischen Handlungsdispositiv. Das erklärt dann auch, warum Stereotype weitgehend „resistent gegen rationale Argumentationen“³ sind. Sie sind zu nützlich, als dass man auf sie verzichten könnte. Im Übrigen gilt für sie *mutatis mutandis*, was Hans Blumenberg über Mythen gesagt hat: Ihr Bedeutungskern bleibt durch die Wandlungen erhalten, die sie im Zuge ihrer Wirkungsgeschichte durchlaufen; es ist also gerade die Variation, die Mythen beziehungsweise Stereotypen am Leben erhält.⁴

Genau das ist das eine Horn des Dilemmas: So wie die Parodie jeweils den Text, an dem sie sich abarbeitet, inkorporiert und somit tradiert, profiliert und konserviert die Dekonstruktion freiwillig-unfreiwillig ihren Gegenstand. Das andere Horn hat Lea Wohl von Haselberg im Blick. In einem wichtigen Aufsatz, der sich mit dem Zusammenhang von Genre- und Stereotypenbildung sowie von Charakter- und Stereotypenbildung befasst, stellt sie fest, dass sich ein Genre durch die Wiederholung bestimmter Muster etabliert. In dieser Hinsicht unterliegt es dem gleichen Erzeugungsprinzip wie der Charakter, der durch rekursive Beschreibungen einzelner Züge entsteht⁵ und durch solche Beschreibungen denn auch kopiert, also zu einem Verhaltensbeziehungsweise zu einem Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster generalisiert werden kann. Da nun schlechterdings keine Kultur, keine Kommunikation und keine Konstruktion von Wirklichkeit ohne rekursive Beschreibungen vonstattengeht, wird man stets im Diesseits der Stereotypenbildung bleiben müssen. Worauf es somit ankommt, ist der situative Umgang mit den bereits kursierenden Darstellungs- und

2 Vgl. Berger/Luckmann: Konstruktion der Wirklichkeit.

3 Hahn/Hahn: Nationale Stereotypen, S. 22.

4 Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 40.

5 von Haselberg: Zwischen Stereotyp und Antisemitismus, S. 256 f.

Wahrnehmungsmustern. Es gilt, bestimmte Klischeevorstellungen als problematisch zu indizieren, die Vorurteilsstruktur des Verstehens zu irritieren und gegebenenfalls Gegenbilder in dem Bewusstsein zu schaffen, dass auch sie im weiteren Verlauf des Diskurses ihrerseits zu Stereotypen werden. Mit anderen Worten: Da wir keine Kompetenz zur absoluten und totalen Stereotypvermeidung haben, müssen wir uns in einer selbstkritischen Performanz üben, was nur gelingen kann, wenn man die Formationsregeln der Diskurse kennt, in denen man sich bewegt.

Framing & Re-Framing

Was bedeutet das für Spielfilme und Drehbücher? 1974 hat Erving Goffman sein Opus magnum *Frame Analysis* veröffentlicht. Für ihn dienen *frames* der konzeptionellen Organisation von Erfahrungen. Jede Wahrnehmung braucht, um als sinnvoll erlebt zu werden, einen Verständnisrahmen. Dieser primäre Verständnisrahmen kann aber moduliert werden,⁶ wenn sich im weiteren Wahrnehmungsprozess herausstellt, dass er der Situation nicht gerecht wird. Wahrnehmungsprozesse sind Lernprozesse, die sich als Rahmen-Modulationen beschreiben lassen. Gerade bei der Wahrnehmung von Filmen ist der Bedeutungsgehalt offensichtlich nicht von der Verlaufsgestalt zu trennen. Der Sinnzusammenhang, den Spielfilme ergeben, beruht auf dem rekursiven Zusammenspiel zwischen der Bilderfolge einerseits und den konjekturalen Auffassungsakten der Zuschauerinnen und Zuschauer andererseits.

Dieses Zusammenspiel weist nun aber die Eigenart auf, dass die Bilder jeweils an spezifische Einstellungen gekoppelt sind, sodass jede Aufnahme, jeder Take, immer auch einen Frame darstellt. Man sieht als Zuschauerin oder Zuschauer nicht einfach dies oder das; man nimmt den Gegenstand stets aus einer bestimmten Perspektive wahr, die auf manche Aspekte fokussiert, andere hingegen marginalisiert und dergestalt in den Kontext der Bild- und Tonspur eingebettet ist, sodass die Wahrnehmung in jedem Fall über die rein denotative Bedeutung hinausgeht. Der Film, so hat es Christian Metz ausgedrückt, entwickelt eine Grammatik der Konnotationen,⁷ er stellt keinen Gegenstand ohne Rahmung aus. Unter dieser Voraussetzung läuft die Montage unweigerlich

6 Goffman: Rahmenanalyse, S. 35 ff., S. 57 f.

7 Metz: Semiotik, S. 110, S. 162 ff.

mit jedem Wechsel der Einstellung und mit jedem Cut auf der Tonspur auf ein beständiges Re-Framing hinaus.

Insofern nun jeder Take dreierlei miteinander korrelieren muss – einen Schauplatz (*place*), einen Verständnisrahmen (*frame*) und eine an diesen Ort und dieses Verständnis gebundene Handlungsoption (*script*) –, muss der kinematografische Diskurs, der über Takes prozessiert, als ein szenografischer Diskurs im Sinne von Umberto Eco verstanden werden, der sich bei seiner Begriffsbildung auf Goffman und Marvin Minsky stützt.⁸ Ein Beispiel: Wir werden mit dem *establishing shot* ins Monument Valley versetzt und verbinden mit diesem Schauplatz unweigerlich unser Wissen über das Filmgenre des Western und die für dieses Genre typischen Figurenkonstellationen und -interaktionen. Folglich setzt mit dem *establishing shot* jene Dialektik von *foreshadowing* und *payoff* ein, die den Filmverlauf an die Einbildungskraft bindet und mit der orektischen Dimension⁹ seiner Wahrnehmung zusammenhängt, also damit, dass Hoffnungen und Befürchtungen, Wünsche und Ängste diese Wahrnehmung grundieren und dergestalt mit einer Erlebnisqualität versehen, die sich nachhaltig von jener unterscheidet, die „teilnahmslose Beobachtung“ heißt.

Freilich wird die Sache damit einigermäßen kompliziert und diffizil, sodass es nötig ist, das beständige Re-Framing, das den kinematografischen Diskurs in seiner Eigenschaft als szenografischem Diskurs auszeichnet, vor allem mit Blick auf seine epistemologische Funktion einer Faktorenanalyse zu unterziehen, die sich auf Ausführungen von Dietram A. Scheufele stützen kann. Scheufele hebt zum einen *media frames* und *audience frames* voneinander ab und weist zum anderen darauf hin, dass *frames* entweder als abhängige oder als unabhängige Variable betrachtet werden können.¹⁰ Man muss die Verständnisrahmen, die bestimmte Einstellungen vornehmen, von den Verständnisrahmen unterscheiden, die Zuschauerinnen und Zuschauer an einen Film herantragen – und man darf die Bedingungen, denen eine jede Rahmung unterliegt, nicht mit ihren Wirkungen verwechseln.

Media frames legen den Zuschauerinnen und Zuschauern bestimmte Auffassungen hinsichtlich der Definition einer Situation, ihrer kausalen Interpretation und ihrer moralischen Evaluation, nahe;¹¹ *audience*

8 Eco: Lector, S. 99 f.

9 Vgl. Bauer/Hochscherf: Orektische Filmanalyse.

10 Scheufele: Framing, S. 106 ff.

11 Ebd., S. 107.

frames entscheiden darüber, ob und wie diese Auffassungen erkannt, angenommen, mit oder ohne Vorbehalt übernommen, gegebenenfalls aber auch infrage gestellt und verworfen werden. Die Distinktion, um die es hier geht, ist von elementarer Relevanz. Weder muss eine stereotype Darstellung seitens des Publikums affektiv und kognitiv ratifiziert werden, noch kann ihre mediale Dekonstruktion allzu viel ausrichten, falls sie beim Publikum auf das stößt, was seit Leon Festinger als „kognitive Dissonanz“¹² firmiert.

Werden *frames* als abhängige Variablen in den Blick genommen, geht es um die Faktoren, die ihre Gestaltung und Verwendung bestimmen. Zu ihnen zählen soziale Normen und Werte, berufliche Routinen und Standards, diskursive Regeln und ideologische Positionen oder der Einfluss von Interessengruppen sowie, gerade beim kommerziellen Kino, Marktgesetze.¹³ All diese Faktoren nehmen Einfluss auf die Filmherstellung, auf die Produktionsästhetik und auf die Präsentation und Distribution des Produkts. Werden *frames* hingegen als unabhängige Variablen untersucht, richtet sich das Augenmerk, soweit es Spielfilme betrifft, auf die Effekte ihrer Ästhetik und Dramaturgie, also in erster Linie darauf, wie sich die einzelnen Einstellungen dank ihrer Montage auf die konjunkturalen Auffassungsakte der Zuschauerinnen und Zuschauer auswirken. Diese Effekte kann man entweder empirisch untersuchen, oder aber man lotet am „Filmtext“ das rezeptionsästhetische Potenzial einzelner Einstellungen, bestimmter Montageverfahren, des Plots, des Genres usw. aus.

Obwohl Scheufele ausschließlich mit journalistischen Medienangeboten befasst ist, kann sein Prozessmodell des „Framing“ auch für die Spielfilmanalyse mit einigem Gewinn herangezogen werden. Es weist eine horizontale Gliederung in *inputs*, *processes* und *outcomes* sowie eine vertikale Zweiteilung nach *media* und *audience* auf, sodass sich insgesamt das folgende Bild¹⁴ ergibt (**Abb. 1**):

Adaptiert man diese allgemeine kommunikationswissenschaftliche Matrix für die besonderen Belange der Filmwissenschaft, gelangt man zu einem vertieften Verständnis für den rekursiven und interaktiven Prozess der Rahmung von Bild-Ton-Folgen, was sich an einem Film exemplifizieren lässt, der offenkundig mit Stereotypen arbeitet, sie aber in einer sehr spezifischen Art und Weise rahmt.

12 Vgl. Festinger: Theorie der kognitiven Dissonanz.

13 Scheufele: Framing, S. 109f.

14 Ebd., S. 115.

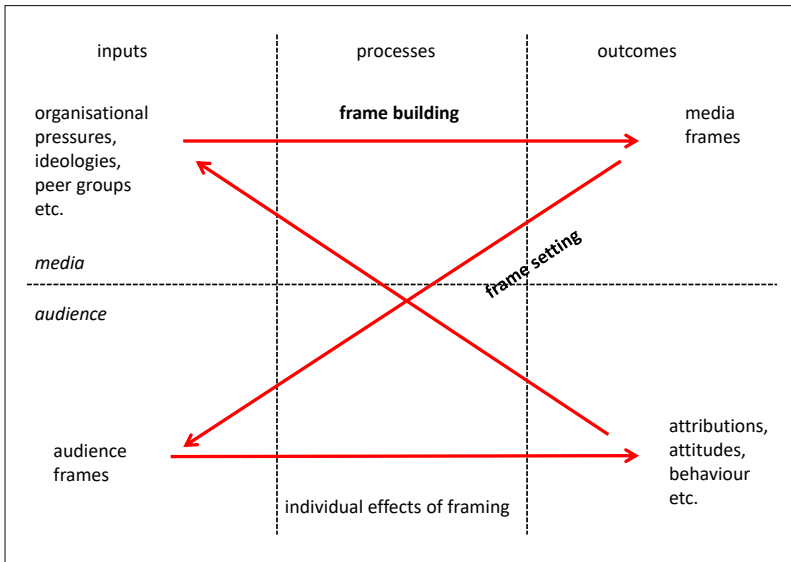


Abb. 1. Prozessmodell der *framing*-Analyse nach Dietram A. Scheufele.

Le Gitan (1975)

Im Jahr 1975 drehte José Giovanni den italienisch-französischen Spielfilm *Le Gitan* (deutsch: *Der Zigeuner*), den er zusammen mit Hauptdarsteller Alain Delon auch produzierte. Giovanni, der eigentlich Joseph Damiani hieß, wurde 1923 in Paris geboren, schrieb Romane, Memoiren und Drehbücher, und starb 2004 in Lausanne. Als Heranwachsender gehörte Damiani zur Jugendbewegung des Vichy-Regimes, hatte Kontakte zur Unterwelt von Pigalle, wurde Mitglied des Deutschen Schutzkorps in Marseille und erpresste zwei jüdische Bürger, die sich dort vor der NS-Verfolgung versteckt hatten. Nach dem Krieg entführte und tötete er zusammen mit einer kriminellen Bande, der unter anderem sein Bruder Paul und ein ehemaliger Gestapo-Mann angehörten, einen jüdischen Weinhändler. Nach zwei weiteren Morden wurde Damiani verhaftet und zu zwanzig Jahren Arbeitslager verurteilt, aber nach zwölf Jahren entlassen. Er begann unter dem Pseudonym José Giovanni zu schreiben und Filme zu drehen, fingierte eine Vergangenheit als Résistance-Kämpfer und blieb bis zu seinem Tod ein Anhänger der politischen Rechten.

Auch Alain Delon gilt in Frankreich als Rechter. Er unterstützte sowohl Nicolas Sarkozy als auch Marine Le Pen und ihren Vater, den

er bereits als Soldat im Indochinakrieg kennengelernt hatte. Auf der Leinwand hat Delon vor allem in den von ihm selbst produzierten Filmen bemerkenswert häufig eiskalte Kriminelle oder Gesetzeshüter gespielt, die Gewalt für ein legitimes, ihrem Männlichkeitsbild entsprechendes Mittel der Konfliktlösung halten. Dazu passt, dass Delon in einem Interview erklärt hat, Homosexualität sei für ihn wider die Natur.

Eine Zusammenarbeit von Delon und Damiani alias Giovanni, so würde man folglich erwarten, ja befürchten, dürfte wohl eher zur Exklusion als zur Inklusion von Minderheiten tendieren. Tatsächlich wird die Polizei von ihnen als eine Macht gezeichnet, die sich wiederholt unsauberer Methoden bedient und ohne Empathie mit den Roma verfährt, die in *Le Gitan* auftreten. Allerdings knüpft die Inszenierung erkennbar an jene Vorurteilsstruktur des Verstehens an, die sich während der Jugendrevolte der 1960er-Jahre, in den Straßenschlachten des Pariser Mai entwickelt hatte. Ihr zufolge exekutiert die Polizei den politischen Willen eines illiberalen Establishments, agiert also eher als Repressionsorgan denn als Schutzmacht der Bevölkerung.

Diese Verschränkung des zeitgenössischen Polit-Diskurses (*audience frame*) Anfang der 1970er-Jahre mit dem Genre des Gangsterfilms trägt nachhaltig zur globalen Rahmung der erzählten Geschichte bei und wird schon in der Eingangssequenz an dem parteiischen Blick auf das Einschüchterungsverhalten der uniformierten und zivil gekleideten Einsatzkräfte deutlich, die ein „Zigeuner“-Lager heimsuchen. Habiba Hadziavdic und Hilde Hoffman haben unlängst eine eingehende Studie zur Trope der Ortlosigkeit im antiziganistischen Film vorgelegt, in dem sie sich mit der Szenografie des „Zigeuner“-Lagers befassen. Es handelt sich hier stets um einen Schauplatz im Freien, der Nicht-Sesshaftigkeit und Aufbruch, Unterwegs-Sein und Unbürgerlichkeit konnotiert.¹⁵ Auch in Bezug auf rezente Filme stellen die beiden Autorinnen fest:

Die aktualisierte Trope „Zigeunerlager“ befördert die Erzählung in Binäroptionen. Die homogenisierte eigene Kultur steht der homogenisierten ‚fremden‘ Kultur der ‚Roma‘ unvereinbar gegenüber.¹⁶ [...] Viele [...] Filme perpetuieren damit – oft ungewollt – die symbolische Exklusion.¹⁷

15 Hadziavdic/Hoffmann: Filmischer Antiziganismus, S. 53, S. 55.

16 Ebd., S. 62.

17 Ebd., S. 63.

Le Gitan tut das nicht. Der Film ersetzt die übliche Binäropposition durch eine Triangulation. Der Dominanzgesellschaft und ihrem Polizeiparapparat stehen einerseits Kriminelle und andererseits Roma gegenüber, die mit Ausnahme der Figur, die Alain Delon verkörpert, auch tatsächlich von Roma gespielt werden und eindeutig nicht kriminell sind. Hinzu kommen weitere Differenzierungen: Erstens unterscheidet sich der Titelheld in seiner Motivation stark von den anderen Kriminellen des Films. Er ist im Grunde genommen ein Einzelgänger, dessen *back story* auf die soziale und politische Benachteiligung seiner Gruppe verweist. Mehrfach wird diese Benachteiligung im Film zur Sprache gebracht. So ist die Rede davon, dass die Roma ihre Kinder nicht mehr in die Schule schicken können, weil sie dort mit Steinen beworfen werden. Über die Erwachsenen wird gesagt, dass man sie am Arbeitsplatz ausgrenzt und in die Erwerbslosigkeit treibt. Immer wieder äußern sich Vertreter der Dominanzgesellschaft despektierlich über die „Zigeuner“-Äußerungen, die im Kontext der Handlung allerdings negativ evaluiert und damit einem Re-Framing unterzogen werden.

Zweitens wird auch die „Ortlosigkeit“ der Roma der Dominanzgesellschaft angelastet. In ihrem Namen dringen die Ordnungshüter überfallartig in das friedliche Lager ein, bedrängen Kinder und Musikanten mit Schäferhunden und suchen Vorwände für die Vertreibung, mit welcher der Film endet. Selbst wenn man nicht die auf der DVD-Hülle propagierte Lesart teilt, dass Alain Delon einen „modernen Robin Hood“ verkörpert, steht außer Frage, dass die Sippenhaftung, in welche die „Zigeuner“ wegen seiner Taten genommen werden, unverdient, ungerecht und unzulässig ist.

Keineswegs ist daher eine Identifikation der Zuschauerinnen und Zuschauer mit der kriminellen Titelfigur erforderlich, um sich von der Deportation der Menschen, die von ihrem Lager unter freiem Himmel in ihnen zugewiesene Gebäude verlegt werden, moralisch zu distanzieren. Die symbolische Inklusion der Zuschauerinnen und Zuschauer in die Gemeinschaft der Roma ergibt sich konsequent aus den Einstellungen des Films, den *media frames*. Gleich zu Beginn wird das Publikum in einer Luftaufnahme von einem Strand in der Normandie, der Urlaubszone der Dominanzgesellschaft, zu den Klängen eines Django-Reinhardt-Stücks an einem schäbigen Gewerbegebiet vorbei zum „Zigeunerlager“ befördert und dort gleichsam abgesetzt. Mit diesem *touch down* geht der *aerial view* in eine ethnografische, quasi-dokumentarische Darstellung des fröhlichen Alltagslebens in diesem Ghetto über. Diese Darstellung ist zwar alles andere als frei von Klischeevorstellungen, erhält

ihre entscheidende Rahmung aber durch den übergriffigen Polizeieinsatz. Während sich die Dominanzgesellschaft am Strand vergnügt, wird das „Zigeuner“-Lager von ihren Ordnungskräften heimgesucht. Erst am Ende dieser Eingangssequenz tritt der Protagonist auf, wobei zunächst nur seine Beine von vorne und sein Oberkörper von hinten zu sehen sind. Dann erfolgt ein harter Schnitt – und das Gesicht von Alain Delon wird anhand eines Fahndungsfotos ausgestellt. Es wird den Ermittlern gezeigt, die der Kommissar instruiert. Die Motivation, die er dem „Zigeuner“ zuschreibt und die sich angeblich in seinen Augen widerspiegeln – Hass auf die Gesellschaft – wird durch die Miene aber gar nicht bestätigt. Eher wirkt der Ingrim, mit dem der „Zigeuner“ vom Kommissar gejagt und geschmäht wird, verdächtig – verdächtiger jedenfalls als der nachdenkliche Blick auf dem Fahndungsfoto.

Ohne näher auf die weitere Handlung des Films einzugehen, sollte somit klar geworden sein, dass man seiner Ambivalenz mit der Detektion von Stereotypen nicht recht beikommt. Der Vorwurf, dass der Film kriminelle Taten mit dem Hinweis auf die prekäre Situation einer Minderheit rechtfertigt, ist zwar keineswegs von der Hand zu weisen, aber die Darstellung des „Zigeuner“-Lagers evoziert bei den Zuschauerinnen und Zuschauern eine perspektivische und empathische Mimesis, die nur den Schluss zulässt, dass ihre Exklusion ebenso falsch ist wie ihre Zwangsinklusion.

Die Triangulation von Dominanzgesellschaft, Unterwelt und Roma läuft somit, soweit es die Makroproposition des Films betrifft, auf eine doppelte Rahmung hinaus: auf der einen Seite durch die Problematisierung der Polizeiarbeit und auf der anderen durch die rekursive Thematisierung diskriminierender und exkludierender Tendenzen in der Dominanzgesellschaft. Dergestalt erfährt die Trope des „Zigeuner“-Lagers eine signifikante Modulation, die unter dem Gesichtspunkt des Gangsterfilmgenres ebenso funktional wie unkonventionell ist. Das aber heißt, dass der Rekurs auf das Metastereotyp des Genres und andere Muster keineswegs per se einer kritischen, inklusiven Darstellung im Wege stehen muss und dass die Detektion von Klischeevorstellungen zu kurz greift, wenn es um die konjunkturalen Auffassungsakte geht, die Spielfilme *Take für Take*, *Einstellung für Einstellung*, *Aufnahme für Aufnahme*, triggern.

Ideologiekritisch betrachtet, liegt das Problem von *Le Gitan* jedoch keineswegs in der Verwendung von Tropen und Stereotypen, sondern in der Exkulpationsrhetorik, die der Film entfaltet. Die Verbrechen der Titelfigur werden mit dem Verhalten der Dominanzgesellschaft gegenüber den Roma entschuldigt beziehungsweise gerechtfertigt. Allein:

Selbst diese Rhetorik kann das Frame-Regime der Inszenierung nicht unterlaufen. Rückt das Geschehen nämlich mit der Kritik dieser Rhetorik, also dank eines *audience frames*, in eine reflexive Einstellung, erweist sich der instrumentelle Zuschnitt der Inszenierung als weitere Facette der Fremdbestimmung, unter der die Roma zu leiden haben. Entsprechend ambivalent fällt die Fürsprache des französischen Starschauspielers für die Minderheit aus. Seine Rolle lässt sich als Kippfigur auffassen, denn der von ihm gespielte „Zigeuner“ setzt sich mit den falschen Methoden für die richtige Sache ein. Nur dort, wo die Roma selbst zu Wort kommen und unter der „Gypsy“-Maske des Hauptdarstellers hervortreten, wird diese Ambivalenz aufgelöst.

Als pragmatische Schlussfolgerung lässt sich somit festhalten: Filme, in denen Roma oder Sinti auftreten, sollten ihnen auch eine eigene Stimme geben. Nur so ist ihre Marginalisierung zu subalternen Subjekten der Dominanzgesellschaft zu verhindern respektive auszuhebeln.¹⁸ Geschieht dies, brauchen sie keine dubiosen Repräsentanten oder gar Rächer. Sie selbst können wirksamer und nachhaltiger als alle anderen zutreffende Bilder von ihrer Lebenswelt, ihrer Kultur und ihrer Bewusstseinslage prägen oder, wenn nötig, Einspruch gegen antiziganistische Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster erheben.

Habit-Taking & Habit-Breaking

Über diese pragmatische Schlussfolgerung hinaus besitzt die Möglichkeit des Films, stereotype Einstellungen (im doppelten Sinn des Wortes) einem Re-Framing zu unterziehen, einige theoretische Implikationen. Filmtechnisch gesehen ist das Re-Framing einer Einstellung – sei es dank einer Kamera-Bewegung, eines Schnitts oder einer Information, die zur Modulation des primären Verständnisrahmens führt – ein ubiquitäres Standardverfahren, das sich nicht unbedingt kritisch zu stereotypen Vorstellungen verhalten muss. Es besitzt aber eben deshalb das Potenzial zu dieser Kritik, weil die Einstellungen stets beides sind: Präsentation eines spezifischen Blicks auf die dargestellte Szene und Repräsentation einer Haltung, die sich unter anderem im Stil der Darstellung manifestiert. David Bordwell und Kristin Thompson weisen daher mit Recht auf das bedeutungserzeugende Wechselspiel von Einstellung und Ko(n)text und die Re-Framing-Funktion gerade der Kamerabewegung hin: „The

18 Vgl. Spivak: Can the Subaltern Speak?

context of the film will determine the function of the framings, just as it determines the function of *mise-en-scene*, photographic qualities, and other techniques.¹⁹ – “[...] one of the commonest functions of camera movement is *reframing*.”²⁰ Unter dieser Voraussetzung erweist sich das beständige Re-Framing, ohne das praktisch kein Film auskommt, als ein dialektischer Prozess, weil seine Funktion ebenso gut in der kumulativen Bestätigung einer Einstellung respektive Haltung wie in ihrer disruptiven oder sukzessiven Modulation bestehen kann. Hartmut Winkler hat überzeugend herausgearbeitet, wie eng gerade die erste Möglichkeit nicht nur mit der Stereotypenbildung im Speziellen, sondern auch mit der Zeichenbildung im Generellen zusammenhängt. Stereotypen sind für ihn „narrative und ästhetische Muster, die im filmischen Material beobachtet werden können“.²¹ Ihre problematische Funktion besteht darin, dass sie das Bewusstsein für die reale Vielfalt und die historische Veränderlichkeit des Dargestellten einschränken oder gar aufheben.²² Dies geschieht vor allem durch die Gewöhnung an bestimmte Wahrnehmungs- und Erzählmuster, wie Winkler unter Verweis auf Peter Wuss und Jörg Schweinitz betont. Beide gehen davon aus, „daß Stereotypen nach und nach, und zwar in einem Prozeß sukzessiver *Verhärtung* sich herausbilden.“²³

Bereits der Begründer der modernen Semiotik, der amerikanische Philosoph Charles Sanders Peirce, hatte auf das Wechselspiel von *habit-taking* und *habit-breaking* verwiesen, das Zeichenbildungsprozesse strukturiert. Es sorgt einerseits dafür, dass die symbolischen Zeichen auf Konventionen beruhen, und erlaubt es andererseits, Zeichen dergestalt zu konfigurieren, dass unkonventionelle Deutungen möglich werden, die sich dann wiederum durch Gewöhnung in ihrem Sinngehalt verfestigen, bis es erneut gelingt, diese Verfestigung durch eine kreative Zeichengestalt aufzubrechen.²⁴

Obwohl Winkler nicht näher auf Peirce eingeht – er setzt sich vielmehr mit den Einlassungen von Christian Metz und Umberto Eco auseinander – laufen seine Überlegungen auf ein ähnliches Argument hinaus, weil Bild-Medien keine stabil konventionalisierten Bedeutungseinheiten aufweisen. Die Bedeutung einer Film-Einstellung ist nicht durch allgemein gültige

19 Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 239.

20 Ebd., S. 249.

21 Winkler: *Bilder*, S. 143.

22 Ebd.

23 Winkler: *Bilder*, S. 153.

24 Peirce, *Writings*, S. 9, S. 269.

Übereinkunft geregelt. Sie ergibt sich – wie von Bordwell und Thompson dargelegt – stets aus der Funktion, die sie im Kontext einer Sequenz oder des Filmes insgesamt hat. Daraus folgt für Winkler:

Wenn der Begriff der Stereotypen also nicht Konventionen, sondern *Prozesse und Zwischenstufen der Konventionalisierung* beschreibt, so tut sich die Chance auf, von diesem Konzept aus die Frage nach der möglichen *Herausbildung von Zeichen* noch einmal und anders zu stellen,²⁵

als dies für gewöhnlich geschieht, wenn man von Medien oder Diskursen ausgeht, in denen es stabil konventionalisierte Bedeutungseinheiten gibt. Dort beruht die Stabilisierung im Wesentlichen aus der Iteration, das heißt aus der konstanten Wiederverwendung derselben Einheiten mit derselben Funktion.²⁶ Im Falle des Films unterläuft die Modulation, die das Re-Framing bewirkt, diesen Prozess der Iteration. Zwar kann der kinematografische Diskurs durchaus auf bestimmte Motive und Szenen zurückkommen und diese – etwa in einer Rückblende – sogar identisch wiederholen, doch hat sich dann immer schon der Kontext der iterierten Einstellung und damit auch ihre Funktion geändert. Mit anderen Worten: Weil es im Film keine Konstanz der Funktion gibt und die Iteration nicht etwa die Regel, sondern die Ausnahme von der beständigen Modulation bildet, macht sie den Prozess der Stereotypenbildung anschaulich, der sich der Beobachtung andernorts weitgehend entzieht. Beim Film „tritt die Konventionalisierung der Stereotypen im Material deutlich hervor“.²⁷

Insofern die beständige Modulation der Verhärtung tendenziell entgegenarbeitet, stellt sich der kumulative Effekt der Gewöhnung nur dann ein, wenn diese Modulation systematisch aufgehoben wird. Das ist, wie eingangs erwähnt, dann der Fall, wenn ein Seriencharakter oder ein Genre geschaffen wird, denn dann entstehen in der Tat bestimmte ästhetische und narrative Muster: Der Privatdetektiv vom Typ Marlowe; der Abenteuerfilm vom Typ Western usw. Prinzipiell das Gleiche gilt mit Blick auf das „Zigeuner“-Stereotyp, wobei der Film, historisch gesehen, an bereits zuvor etablierte Vorurteilsstrukturen anknüpft, die er entweder blindlings übernehmen oder gezielt infrage stellen und zu überwinden versuchen kann.

25 Winkler: *Bilder*, S. 152f.

26 Ebd., S. 155.

27 Ebd., S. 160.

Für die Filmanalyse kommt es mithin jeweils darauf an, die Funktionen der Einstellung unter dem Gesichtspunkt der Haltung, die sie prägt, in Augenschein zu nehmen und darauf zu achten, ob das beständige Re-Framing stereotyper Vorstellungen im Dienst des *habit-taking* oder des *habit-breaking* stehen. Es liegt somit nahe zu vermuten, dass Filme, die Konventionalisierungsprozesse und ihre Wirkungen veranschaulichen, eine Beobachtung zweiter Ordnung und infolgedessen einen Reflexionsprozess in Gang setzen, in dessen Verlauf überkommene Vorurteile, Muster und andere Stereotypen zur Disposition gestellt werden.

Da dieser Möglichkeit, dass ein *media frame* den *audience frame* moduliert, die Gefahr gegenübersteht, stereotype Vorstellungen, narrative und ästhetische Muster oder Vorurteile zu bestätigen, ist es recht wahrscheinlich, dass viele Filme beides tun. So veranschaulicht *Le Gitan* auf der einen Seite, wie problematisch die Haltung der Dominanzgesellschaft gegenüber den Roma ist, arbeitet auf der anderen Seite jedoch mit den üblichen Genre-Versatzstücken und Klischees der Gangster-Ballade.

ORCID[®]

Matthias Bauer  <https://orcid.org/0000-0002-5586-8726>

Bildnachweis

Abb. 1 Scheufele, Framing, S. 115.

Filme

Le Gitan/Der Zigeuner, Regie: José Giovanni, I/F 1975.

Literaturverzeichnis

Bauer, Matthias / Hochscherf, Tobias: Phaneroskopie. Erste Überlegungen zur orektischen Filmanalyse. In: Jahrbuch immersiver Medien 2013, S. 96–117.

Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt am Main 1980.

- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1996.
- Bordwell, David/Thompson, Kirstin: *Film Art. An Introduction*. Fifth Edition, New York 1997.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München 1987.
- Festinger, Leon: *Theorie der kognitiven Dissonanz*. Hg. v. Martin Irle und Volker Möntmann, Bern 2012.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main 1977.
- Hadziavdic, Habiba/Hoffmann, Hilde: *Filmischer Antiziganismus: zur Trope der Ortlosigkeit*, in: Mladenova, Radmila et. al (Hg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020, S. 47–65.
- Hahn, Eva/Hahn, Hans-Henning: *Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung*, in: Hahn, Hans Henning/Scholz, Stephan (Hg.): *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*, Frankfurt am Main 2002, S. 17–56.
- Metz, Christian: *Semiologie des Films*, München 1972.
- The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Vol. 2. Edited by the Peirce Edition Project, Indiana 1998.
- Scheufele, Dietmar A.: *Framing as a Theory of Media Effects*, in: *Journal of Communication* Winter 1999, S. 103–122.
- Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*, Berlin 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2008.
- Winkler, Hartmut: *Bilder, Stereotypen, Zeichen. Versuch, zwischen zwei sehr unterschiedlichen Theorietraditionen eine Brücke zu schlagen*, in: *Medien Künste Kommunikation. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 41 (1992), S. 142–169.
- Wohl von Haselberg, Lea: *Zwischen Stereotyp und Antisemitismus: jüdische Figuren im bundesrepublikanischen Film und Fernsehen*, in: Mladenova, Radmila et. al (Hg.): *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020, S. 251–266.

Marina Ortrud M. Hertrampf 

**Romnja zwischen Aufbruch und Emanzipation:
Perspektivwechsel und Neubestimmungen
von Romni-Darstellungen in *Carmen y Lola* (2018),
Seule à mon mariage (2018) und *Gipsy Queen* (2019)**

— ❁ —

Abstract The portrayal of Roma in contemporary European film remains comparatively marginal and is often limited to the perpetuation of old clichés. However, there are a small number of non-Romani directors who place Roma at the centre of their films and try to replace the usual images of the foreign in favour of realistic representations that are as free of stereotypes as possible. The article shows how the Spanish director Arantxa Echevarria deals with the taboo topic of female homosexuality in *Carmen y Lola* (2018), while the Rumanian-Belgian director Marta Bergman in *Seule à mon mariage* (2018) and the Kurdish-born German director Hüseyin Tabak in *Gipsy Queen* (2019) deal with the topic of young Romnja who courageously take their lives into their own hands and migrate to Western Europe. Although certain stereotypes are used in all three films, they are never left uncommented upon and are overlaid with unusual images of modern and self-confident Romnja. The fact that a thoroughly authentic image emerges in all three films is due not least to the fact that the directors also lend their films a self-portraying perspective through their choice of actors: While Echevarria's film is played without exception by amateur actors from a *gitano* neighbourhood in Seville, the renowned actress, author and Roma activist Alina Șerban embodies both the protagonist in Bergman's and Tabak's film.

Zusammenfassung Das Thema Roma bleibt im europäischen Gegenwartsfilm marginal und beschränkt sich vielfach auf die Fortschreibung alter Klischees. Daneben gibt es aber eine – wenn auch überschaubare – Anzahl von Nicht-Roma-Regisseur*innen, die Roma ins Zentrum ihrer Filme rücken und dabei die gängigen Fremdbilder zugunsten realistischer und möglichst stereotypenfreier Repräsentationen zu ersetzen versuchen. Der Beitrag zeigt auf,

wie die spanische Regisseurin Arantxa Echevarria in *Carmen y Lola* (2018) das Tabu-Thema weiblicher Homosexualität verhandelt, während die aus Rumänien stammende belgische Regisseurin Marta Bergman in *Seule à mon mariage* (2018) sowie der kurdischstämmige deutsche Regisseur Hüseyin Tabak in *Gipsy Queen* (2019) das Thema alleinerziehender Romnja, die ihr Leben selbstbewusst und mutig in die Hand nehmen und nach Belgien respektive Deutschland migrieren, bearbeiten. Gleichwohl in allen drei Filmen gewisse Stereotype bedient werden, bleiben diese nie unkommentiert und werden durch ungewohnte Bilder moderner und selbstbewusster Romnja überblendet. Dass dabei in allen drei Filmen ein durchaus authentisches Bild entsteht, ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass die Regisseur*innen ihren Filmen mit der Wahl der Schauspieler*innen zugleich eine selbstdarstellende Perspektive verleihen: Während Echevarrias Film ausnahmslos von Laiendarsteller*innen aus einem *gitano*-Viertel Sevillas gespielt wird, verkörpert die renommierte Schauspielerin, Autorin und Roma-Aktivistin Alina Șerban sowohl die Protagonistin in Bergmans als auch die in Tabaks Film.

Einleitung

Das Thema Roma bleibt im europäischen Gegenwartsfilm marginal und beschränkt sich vielfach auf die Fortschreibung alter Klischees. Daneben gibt es aber eine – wenn auch überschaubare – Anzahl von Nicht-Roma-Regisseur*innen, die Roma ins Zentrum ihrer Filme setzen und dabei die gängigen Fremdbilder zugunsten realistischer und möglichst stereotypenfreier Repräsentationen in den Hintergrund rücken. Die aus einer kritischen Perspektive heraus entstandenen Gegendarstellungen zu den etablierten monolithischen Fremdbildern können dabei letztlich immer auch als Plädoyers gegen strukturelle Diskriminierung von Roma gelesen werden. Dies gilt in ganz besonderer Weise für solche Filme, die Romnja in den Mittelpunkt ihrer Filme stellen, denn diese erfahren als Frauen und Vertreterinnen der Minderheit nicht nur seitens der Dominanzgesellschaften Diskriminierung, sondern vielfach auch innerhalb solcher Roma-Gemeinschaften, die (immer noch) traditionell patriarchal strukturiert sind und weiblichen *empowerment*-Bestrebungen skeptisch bis ablehnend gegenüberstehen.¹ Diese Abwehrhaltung

1 Voria Stefanovsky alias Ana Paula Castelo Branco Soria, erste Romni, die in Lateinamerika einen Dokortitel erlangte und sich für die Rechte von Frauen im Allgemeinen und von Romnja im Speziellen engagiert, spricht sogar von einer dreifachen Unterwerfung von Romnja: „Las mujeres, en general, sufrimos una

ist vor dem Hintergrund der sich gegenwärtig massiv wandelnden Sozial- und Lebensstrukturen der Roma-Gemeinschaften zu verstehen, die zur Dekonstruktion gruppeninterner Selbstbilder führen. Gerade für diasporische Minderheiten² wirken sich Erschütterungen des Tradierten destabilisierend aus und führen wie Krisen allgemein zum verstärkten Rekurs auf längst überholte Muster.³ Dieser Mechanismus wiederum führt insbesondere in Konfrontation mit mehrheitsgesellschaftlichen Themen wie weiblicher Autonomie, körperlicher Selbstbestimmung und selbstbestimmter Geschlechtlichkeit zu vielschichtigen Konflikten innerhalb und außerhalb der Minderheit.⁴

Am Beispiel dreier rezenter europäischer Filme untersucht der folgende Beitrag, wie Regisseur*innen, die selbst nicht der Roma-Minderheit angehören, junge Romnja angesichts der oben skizzierten Problematik interner und externer Diskriminierung darstellen. Im Mittelpunkt stehen dabei *Carmen y Lola* (2018) der spanisch-baskischen Regisseurin Arantxa Echevarria, *Seule à mon mariage* (2018) der rumänisch-belgischen Regisseurin Marta Bergman sowie *Gipsy Queen* (2019) des kurdischstämmigen deutschen Regisseurs Hüseyin Tabak.

discriminación por género, pero la mujer gitana está discriminada también por cultura y por etnia. La cultura gitana es muy patriarcal y muy machista. En el resto de la sociedad hay una mirada crítica sobre ese machismo, pero dentro de la comunidad gitana no la hay, hay un machismo asumido y se piensa que está bien que sea así. Es algo que es parte de la cultura, es algo que se espera que sea así, está naturalizado. Dado que se considera algo natural, muchas mujeres piensan que no tienen por qué criticarlo. Por eso digo que las mujeres gitanas están más silenciadas. Por otro lado, está la subalternización por etnia, la discriminación por el prejuicio del otro. Por eso, estamos tres veces silenciadas. Se piensa que estamos en el mundo para adivinar la suerte, para vender cositas en la calle, pero la mujer gitana tiene mucho más para hacer y para decir.“ o. A.: Las mujeres gitanas somos tres veces silenciadas.

- 2 Die Konzepte von „Diaspora“ und „transnationale Minderheiten“ sind nicht unumstritten und blenden Sinti und Roma aus dem Schutzbereich als „nationale Minderheiten“ oftmals aus. Nicht zuletzt deshalb insistiert der Zentralrat Deutscher Sinti und Roma auf dem Konzept „nationale Minderheit“, entsprechend dem Rahmen-schutzabkommen des Europarates.
- 3 Zur Debatte, inwieweit Roma als Diaspora zu begreifen sind, siehe z. B. Hertrampf: Roma als ‚andere‘ transnationale Diaspora.
- 4 Diese Problematik wird auch in der Gegenwartsliteratur verhandelt, mit Blick auf französischsprachige Texte siehe z. B. Hertrampf: Literary negotiations.

Queere Mythen- und Tabubrüche: *Carmen y Lola* (2018)

Nach zahlreichen Dokumentar- und Kurzfilmen ist *Carmen y Lola* der erste Spielfilm der spanisch-baskischen Drehbuchautorin und Regisseurin Arantxa Echevarria. Der für unterschiedliche Preise nominierte und vielfach prämierte Film⁵ erzählt eine fiktive Geschichte, basiert jedoch auf zweijähriger intensiver Auseinandersetzung mit der *gitano*-Community⁶ in der Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza, einem Brennpunktviertel in der Madrider Peripherie, in dem unter anderem auch viele *gitanos* leben.⁷ Mit viel Feingefühl, Respekt und Achtung suchte Arantxa Echevarria den Kontakt zu Roma-Familien, um deren Lebensrealitäten jenseits der jahrhundertealten Heterostereotype besser beziehungsweise überhaupt kennenzulernen. Dabei ist die Situation in Spanien eine besondere, denn einige Besonderheiten der seit Jahrhunderten in Spanien lebendigen Roma-Kultur werden als Teil der Mehrheitskultur verstanden und spielen wie etwa im Falle des Flamenco oder des Stierkampfes eine wesentliche Rolle bei der spanischen Identitätskonstruktion. Dessen ungeachtet werden *gitanos* bis heute als „*the other within*“⁸ wahrgenommen, Bilder von folkloristisch exotischen „*gitano*-Hochzeiten“ und verführerischen Carmen-Variationen dominieren weiterhin das kollektive Stereotypengedächtnis der spanischen Mehrheitsgesellschaft. So mag es auf den ersten Blick auch kaum überraschen, dass Echevarria eine ihrer Protagonistinnen Carmen nennt und

5 So erhielt der Film u. a. den CV Cine Award auf dem Palm Springs International Film Festival sowie die Goya Awards für die beste Nebendarstellerin (Carolina Yuste in der Rolle von Paqui) und das beste Regiedebüt. Daneben schaffte es der Film auf die Auswahlliste für den Europäischen Filmpreis.

6 Der Begriff ‚gitano/a‘ wird im spanischen Kontext weitgehend neutral verwendet und dient auch der Selbstbezeichnung. Die Schreibung ‚gitan@s‘ wird vielfach als gendergerechte Form verwendet.

7 Das in den 1960er-Jahren errichtete Neubauviertel in Hortaleza war neben dem in Vallecas und vier weiteren Madrider Vororten Teil eines Urbanisierungsprojektes, mit dem Franco zum einen den im Zuge des Baus der Madrider Ringautobahn M-30 enteigneten Menschen neuen Wohnraum zur Verfügung stellte. Zum anderen war konkret die UVA de Hortaleza als Viertel konzipiert worden, mit dem die massive Wohnraumnot und die überaus prekären Lebensverhältnisse tausender Menschen in den Slums der Peripherie der Hauptstadt begegnet werden sollte. Die Tatsache, dass die UVA de Hortaleza von Anbeginn als Sammelbecken sozialer Probleme verstanden wurde, in dem eine hohe Kriminalitätsrate zu verzeichnen war, spiegelt sich u. a. an dem Wachturm, der vor der Transformation 2020 inmitten des Viertels der Beobachtung der Bewohner galt. Vgl.: O. A.: El barrio madrileño que sirvió de set de ‚Carmen y Lola‘ desaparecerá en 2020.

8 Vgl. hierzu Boyarin: *The Other Within*.



Abb. 1. *Carmen y Lola*, 00:00:56.

der Film mit einer Szene beginnt, in der die junge Frau anlässlich ihrer Verlobung in einem märchenhaften Prachtkleid gezeigt wird (Abb. 1).

Doch ruft die Filmemacherin diese Stereotype nur auf, um sie dann konsequent zu subvertieren, denn erzählt wird hier eine ganz andere Geschichte, in der weder berausende Hochzeiten gefeiert werden noch Carmen als *femme fatale* erscheint.⁹

Die 17-jährige Carmen aus dem südöstlichen Madrider Stadtteil Vallecas ist alles andere als eine *femme fatale*: Auch wenn sie Spaß daran hat, sich aufzumachen, um die Blicke der jungen Roma-Männer auf sich zu ziehen, so ist sie doch eine überaus zurückhaltende junge Frau, die ihre Bestimmung als Ehefrau, Mutter und Hausfrau in keiner Weise in Frage stellt. Abgesehen von der Tatsache, dass sie gelegentlich heimlich raucht, folgt sie als wohlgezogene Tochter den Regeln ihrer Eltern widerstandslos.¹⁰ Auch mit der Tatsache, dass sie nicht zur Schule geht und statt einer Ausbildung ihrem Vater beim Verkauf von Antiquitäten auf dem Markt aushilft, hat sie keine Probleme. Ganz im Gegensatz zu der 16-jährigen Lola, die mit ihrer Familie in der Unidad Vecinal de Absorción de Hortaleza lebt und statt ihrem Vater bei der Arbeit an seinem Obst- und Gemüsestand zu helfen, lieber zur Schule gehen

9 Zum Carmen-Mythos im Film siehe von Hagen: *Alterität im Film*, S. 185–190 und von Hagen: *Inszenierte Alterität*.

10 Die absolute Verfügungsmacht des Vaters über Carmen wird besonders in der Szene deutlich, wo dieser dem zukünftigen Schwiegervater Carmen voller Stolz als ‚reine‘ gitana ‚übergibt‘: „No ha salido de casa sola en ningún momento, ni tiene móvil porque por ahí viene todo lo malo [...]. Con el respeto de mi padre y su consentimiento, yo te la doy.“ *Carmen y Lola*, 00:28:28–00:28:30).

möchte, davon träumt zu studieren und wie ihr großes Vorbild Paqui Lehrerin zu werden. Letztlich resultiert ihr Drang Lehrerin zu werden aus ihrem Wunsch, mehr Roma-Kindern durch Bildung den Ausweg aus der sozialen Marginalisierung zu ermöglichen. Sie ist extrem stolz *gitana* zu sein¹¹ und will dem Stereotyp, Roma seien alle ungebildet, so aktiv entgegenwirken. Während Carmen ihre traditionelle Genderrolle als heterosexuelle Frau angenommen hat, stellt Lola diese mit dem ersten Erwachen ihrer Sexualität zunehmend in Frage, erkennt ihre Homosexualität und wird immer mehr selbst zu einem der „bunten Vögel“, die sie immer wieder an Mauern und Gebäude sprayt (**Abb. 2**).

Die so unterschiedlichen Romnja begegnen sich per Zufall bei der Arbeit auf dem Markt und freunden sich an. Bei der ersten Begegnung sind es Carmens Vogel-Ohrhinge, die Lola ins Auge stechen und in ihr eine ungleiche Seelenverwandte vermuten lassen. Lola verleiht ihren im Symbol des Vogels versinnbildlichten Drang nach Freiheit durch ihre Bilder nur im Verborgenen Ausdruck, mit ihren Ohrhingen in Kreuzform zeigt sie sich in der Öffentlichkeit hingegen als religiös.¹² Durch die Schuss-Gegenschuss-Montage, bei der jeweils eine nähere Einstellung gewählt wird, wirkt die Begegnungsszene besonders eindringlich und lässt die Zuschauer*innen die emotional wie erotisch aufgeladene Atmosphäre deutlich nachspüren (**Abb. 3**).

In gewisser Weise ist der Wildfang Lola eine queere Lolita, die die ältere Carmen zwar nicht verführt, es ihr aber überhaupt erst ermöglicht, sich mit ihrer eigenen Körperlichkeit zu beschäftigen. In Nah- und Großaufnahmen zeigt der Film voller Sensibilität und behutsamer Einfühlsamkeit, wie sich die vorsichtige emotionale und körperliche Annäherung der beiden jungen Frauen zu unterschiedlicher Liebe entwickelt. Nach dem ersten, wenig befriedigenden Kuss, den Lola Carmen gibt, ist es Carmen, die diesen mit einem zärtlich-leidenschaftlichen Kuss erwidert (**Abb. 4**).

Dieser Kuss ist es, der Carmen spüren lässt, dass ihre Gefühle zu Lola ungleich intensiver sind als die oberflächliche Zuneigung zu Lolas Cousin Roco, ihrem Verlobten. Als schließlich herauskommt, dass Lola lesbisch ist, ergreift ihr Vater einen letzten (vergeblichen)

11 So hat sie in ihrem Zimmer die Roma-Flagge aufgehängt und versichert Paqui, dass sie sich als *gitana* wohlfühlt.

12 In der Tat ist Lola regelmäßig in ihrer Kirchengemeinde, während das Thema Glaube in Carmens Familie keine Rolle zu spielen scheint. Vor dem Hintergrund der rigiden Familienstruktur mit all ihren Regeln und Verboten kann der Vogelanhänger sicherlich als Wunsch nach Freiheit gelesen werden.



Abb. 2. *Carmen y Lola*, 00:23:54.

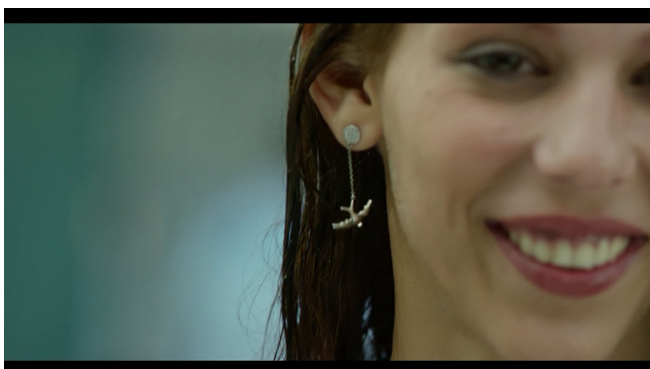


Abb. 3. *Carmen y Lola*, 00:08:31.

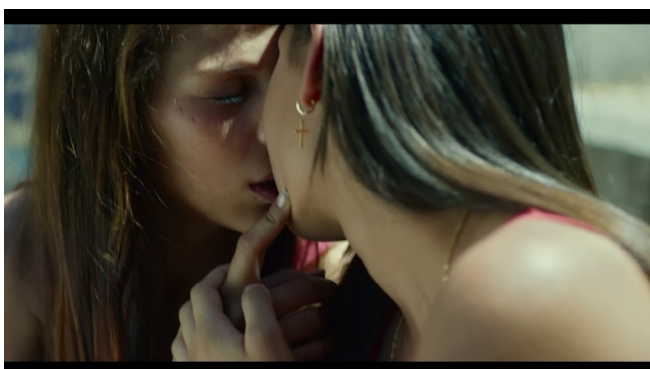


Abb. 4. *Carmen y Lola*, 00:55:51.



Abb. 5. *Carmen y Lola*, 01:30:00.



Abb. 6. *Carmen y Lola*, 01:39:34.

„Rettungsversuch“ und bittet die Predigerin, Lola gegen ihren Willen einem Exorzismus zu unterziehen (**Abb. 5**).

Es ist Paqui, die Lehrerin der Schule vor Ort, die Lola aus der Situation rettet und zu sich nimmt. In der Zwischenzeit hat Carmen erkannt, dass sie nur glücklich wird, wenn sie selbst über ihren Körper und ihre Sexualität bestimmt. Zum ersten Mal in ihrem Leben selbst Handlungsmächtige, organisiert sie die Flucht mit Lola in den Süden Spaniens. Der Film endet mit der – hier queer überblendeten – Standardeinstellung offen endender Liebesfilme (**Abb. 6**).

Sich der großen Gefahr der Perpetuierung diskriminierender Stereotype wohl bewusst, war es Echevarria wichtig, die Innenperspektive dadurch zu stärken, dass sie – inklusive der beiden Hauptdarstellerinnen – vollständig auf Laienschauspieler aus der Madrider

Roma-Gemeinschaft setzte.¹³ Mehr noch, da das Drehbuch von Echevarria und damit von einer Nicht-Romnja geschrieben wurde, forderte sie ihre Darsteller*innen explizit dazu auf, überall dort *ad hoc* Änderungen vorzunehmen, wo etwas aus der Innenperspektive der Minderheit nicht stimmig war, was zu sehr natürlichen, mitunter improvisiert wirkenden Szenen führt und dem Film eine gewisse Leichtigkeit verleiht.¹⁴ Dabei sind die verhandelten Themen alles andere als leicht, denn *Carmen y Lola* ist ein Coming-of-age / Coming-out-Film, der gewissermaßen als „Aufklärungsfilm“ ein ganzes Bündel an Tabuthemen verhandelt, die hier zwar exemplarisch im Kontext der Minderheit präsentiert werden, aber letztlich alle (insbesondere konservative) Gesellschaften betreffen. Da ist zum einen das Thema patriarchaler Macht- und Gewaltausübung: Als „*in-group subalterns*“¹⁵ erleiden viele Romnja in der Kernfamilie beziehungsweise in der Gemeinde physische, sexuelle und psychische Gewalt.¹⁶ Darüber hinaus werden gerade in charismatisch-fundamentalistischen Kreisen Evangelikaler, denen viele Roma angehören, bis heute immer wieder Exorzismen durchgeführt. Zum anderen ist das Thema Homosexualität zentral. Stellen Körperlichkeit und heteronormative Sexualität in konservativen Roma-Gemeinschaften bereits absolute Tabus dar, so ist LGBTI insofern als Leerstelle zu verstehen, als die traditionelle Denkfigur davon ausgeht, dass das Geschlecht angeboren und die sexuelle Identität daher verhandelbar ist wie die Geschlechterrollen.

13 Die Figur der Carmen wird von Rosie Rodriguez, die der Lola von Zaira Romero verkörpert.

14 Vgl. O. A.: #Cannes2018: Rencontre las chicas de Carmen y Lola, 01:54–02:06.

15 Hertrampf: *Literary negotiations*, S. 205.

16 Kontrolle und Überwachung sind zentrale Formen patriarchaler Machtausübung, die in Lolas Familie auch intergenerationell weitergegeben wird: Lolas kleiner Bruder Miguel versichert seinem Vater „papa, tú tranquilo que yo la vigilo“ (00:11:00–00:11:04). Gespiegelt wird diese Form latent repressiver Kontrolle der Anderen auch außerhalb der Familie: Ebenso wie der Vater Lola ‚kriminalisiert‘, indem er stets vermutet, sie treibe sich unsittlich mit Männern herum, so unterstellte das Franco-Regime den Bewohnern der UVA de Hortaleza den Hang zur Kriminalität und errichtete im Zentrum des Viertels einen Wachturm. Ob man bei der Interpretation der Bedeutung des Wachturms soweit wie López-Cabrales in ihrer gynokritischen Filmanalyse gehen möchte, und diesen als phallisches Symbol versteht, der die repressive Macht der Männer zum Ausdruck bringt, sei dahingestellt (López-Cabrales: *Alma gitana*, S. 229). Möchte man aber der gynokritischen Lesart folgen, so wäre die Tatsache, dass der Turm nicht mehr als Überwachungsturm genutzt wird, und die umgebende Brachfläche Lola als Freiraum dient, in dem sie ihre bunten Vogel-Graffitis spraysen, sich mit Carmen treffen und frei entfalten kann, als symbolische Darstellung der Überwindung der männlichen Dominanz und der weiblichen Selbstermächtigung zu interpretieren.



Abb. 7. *Carmen y Lola*, 01:24:34.

Roma, die sich zu LGBTI bekennen, werden damit zu einer exkludierten Minderheit in der Minderheit. Aus dieser „Undenkbarkeit“ heraus ist auch die Reaktion von Lolas Mutter zu verstehen, als sie den selbst für die Analphabetin unmissverständlich als Liebesbekundung erkennbaren Brief von Carmen findet. Für sie kann Liebe zwischen zwei Frauen nur die Spinnerei ihrer Tochter sein, die ja ohnehin in so vielerlei Hinsicht ein „bunter Vogel“ ist (**Abb. 7**):

„Soy analfabeta, pero puedo leer pequeñas frases. Lola dime que esto es mentira, que esto es un pecado muy grande (que es lo que yo siento). Si yo lo que quiero es que me traigas a un niño, que me entre un nieto en la casa, Lola, no esto, Lola. Me vas a buscar la ruina, por favor. Ya lo sabe to el mundo, to el barrio, lo va diciendo María, la vecina. Como se entere tu padre nos mata. Lola, por favor, dime que es mentira, por lo que más quieras... tu padre nos mata, a tu padre le vas a partir el alma, que me la has partío a mí, dime que es mentira. Lola, que te quiero, Lola, que eres la luz de mis ojos, Lola. Dime que es mentira, que es una tontería, Lola, por favor, dímelo...“¹⁷

Da in konservativen Denkmustern nicht sein kann, was nicht sein darf, sind Normabweichungen nicht akzeptabel, würden diese doch Ehre und Ansehen der gesamten Familie zerstören und die Zugehörigkeit zur Gruppe gefährden. Damit ist die Konsequenz, nämlich dass Lola

¹⁷ *Carmen y Lola*, 01:24:22–01:26:25.

von ihrem Vater verstoßen wird, letztlich keine individuelle, sondern eine kollektiv erzwungene Entscheidung. Ähnlich ist die Einstellung der Mütter von Carmen und Lola zu ihren Töchtern zu verstehen: Beide Frauen sind fest in ihren traditionellen Denkmustern und Genderbildern verwurzelt, doch sorgen sie sich in unterschiedlicher Weise um die Zukunft. Carmens Mutter fürchtet, ihrer Tochter zu viele Freiheiten gewährt zu haben und sorgt sich darum, dass Carmens zukünftiger Mann ihr vorwerfen könnte, sie habe ihre Tochter nicht zu einer guten *gitana* erzogen: „Que a mí no me tengan que venir a poner la cara colorá y a llamarme la atención porque tú no sepas ser una mujer de tu casa, porque yo te he aprendido a ser una gitana de tu casa y a ser una mujer, ¿vale?“¹⁸ Auch Lolas Mutter wünscht sich eine kinderreiche Ehe für Lola, aber sie hofft auch auf ein besseres Leben für sie und dies, so ist ihr bewusst, hat viel mit Bildung zu tun: „Pero ¿qué quieres?, ¿que la niña sea una analfabeta como tú y como yo? [...] Déjala que estudie, que tenga una vida mejor que pa pasar frío y vender ya tendrá tiempo.“¹⁹ Im Gegensatz zu ihrem Mann und der überwiegenden Meinung der Gruppe ist sie der Auffassung, dass allein Bildung Teilhabe an der Gesellschaft ermöglicht, dabei aber keinen Widerspruch zur *gitanidad* darstellt. Der große interne Widerstand gegen Bildungsteilhabe von Romnja wird durch die großen gruppenexternen Vorurteile gegen Vertreter*innen der Minderheit verstärkt. So warnt auch Paqui, die Helferinnenfigur Lolas auf ihrem Weg zur Selbstermächtigung, sie vor den kaum überwindbaren Hindernissen und Schwierigkeiten, als *gitana* Lehrerin zu werden.²⁰

Tatsächlich spiegelt der Film auch zahlreiche diskriminierende Stereotype, mit denen *gitan@s* im Alltag zu kämpfen haben. Da ist zum Beispiel María, die Nachbarin von Lolas Familie, die ihren *gitano*-Nachbarn kategorisch Unsauberkeit vorwirft (vgl. z.B. *Carmen y Lola*, 00:04:31–00:04:35). Konterkariert wird diese Aussage durch die nächste Einstellung, in der das saubere und gepflegte Innere der Wohnung gezeigt wird. Vorurteile der Mehrheitsgesellschaft begegnen Lola und Carmen aber auch anderenorts. So verdächtigt eine Käuferin am Marktstand Lola, sie übers Ohr hauen zu wollen, indem sie ihr verdorbene und schlechte Ware verkauft. Explizit antiziganistische Exklusion erfährt Carmen, als sie sich – dem Klischee

18 *Carmen y Lola*, 00:22:10–00:22:37.

19 *Carmen y Lola*, 00:09:40–00:09:44; 00:09:54–00:09:58.

20 Wie sie dies selbst geschafft hat und wie ihre Familie dazu steht, bleibt unklar; sie versinnbildlicht aber die moderne, emanzipierte und selbstbestimmt lebende Romnja.



Abb. 8. *Carmen y Lola*, 00:18:19.

entsprechend, dass Romnja aufgrund ihrer mangelnden Fähigkeiten maximal als Friseurin arbeiten könnten – bei einem Friseursalon um eine ausgeschriebene Ausbildungsstelle bemüht und von der Inhaberin allein aufgrund ihrer ethnischen Herkunft sofort heraus komplementiert wird. Carmen reagiert kurz aufbrausend, gibt sich aber damit zufrieden und stellt keine weiteren Versuche an, einen Ausbildungsplatz zu finden (**Abb. 8**).

Letztlich richtet sich der Film an Mehrheit und Minderheit. Den Mitgliedern der Mehrheitsgesellschaft zeigt der Film mit seinen langen mit der Handkamera gefilmten, quasi-dokumentarischen Szenen bei der Verlobungsfeier oder auf dem Markt eine gänzlich fremde Welt inmitten der spanischen Hauptstadt. Zugleich will Echevarria Sprachrohr sein für die Teile der spanischen Gesellschaft, die weitgehend ungehört und unsichtbar sind,²¹ junge Frauen, die ethnisch oder/und hinsichtlich ihrer sexuellen Neigungen „anders“ sind: „Être une femme reste difficile. Être une gitane, dans une culture véhiculant des siècles de patriarcat et de sexisme, ajoute aux difficultés. Être femme, gitane et lesbienne vous rend invisible.“²² Gewissermaßen versteht Echevarria ihren Film folglich als Plädoyer an junge Menschen der Minderheit wie die Mehrheit ihre Gesellschaft(en) zu verändern.²³

21 Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie davon ausgeht, dass die Subalternen nicht selbst sprechen könnten – ganz im Gegenteil nimmt sie deren Stimmen ja in den Film mit auf; da es aber in Spanien nur wenige Roma-Filmemacher*innen gibt, sieht sie sich in der Pflicht, diese Aufgabe zu übernehmen.

22 Caroline: #Cannes2018: *Carmen y Lola*, l'histoire d'un premier amour.

23 López-Cabrales sieht die Ziele von Echevarria im Folgenden: „el cuestionamiento de la violencia machista en la etnia gitana y la necesidad de plantear salidas a estas

Erkaufte Liebe oder die Suche nach Respekt:
Seule à mon mariage (2018)

Die in Rumänien geborene, heute in Belgien lebende und arbeitende Drehbuchautorin und Regisseurin Marta Bergman beschäftigt sich schon seit längerer Zeit mit den rumänischen Roma. Besonders zu nennen sind diesbezüglich die in Zusammenarbeit mit Frédéric Fichet entstandene Dokumentarfilme *La ballade du serpent, une histoire tzigane* (1991) und *Clejani* (2005). In diesen geht es wie in ihren anderen Dokumentarfilmen um Menschen am Rande der rumänischen Gesellschaft, um ihr Leben, ihre Ängste und Sorgen, aber auch um ihre Träume und Versuche, diese zu realisieren; so beispielsweise auch in *Un jour mon prince viendra* (1997), wo Bergman drei junge Rumäninnen auf ihrem Weg nach einem besseren Leben im Westen begleitet. Wie auch in *Seule à mon mariage*, versuchen die Frauen ihren Traumprinz über Annoncen und Ehevermittlungsinstitute zu finden. Dieser kurze Blick auf das filmische Schaffen von Bergman zeigt, dass *Seule à mon mariage* als ihr erster Spielfilm auf jahrelanger Recherche- und Dokumentarfilmarbeit aufbaut und trotz seines fiktionalen Charakters wie die Dokumentarfilme darum bemüht ist, das sich im strukturellen Wandel befindliche Leben sozialer Randgruppen und ihrer existentiellen Nöte darzustellen.

Konkret mit Blick auf den 2018 bei den Filmfestspielen von Cannes erstgezeigten *Seule à mon mariage* werden die Themen weiblicher Selbstbestimmung und Heiratsmigration dabei ohne explizit wertende Sozialkritik in Szene gesetzt und zu einem ebenso unterhaltsamen wie behutsam nachdenklich stimmenden, aber unpathetischen Drama verwoben. Nicht zuletzt liegt die Überzeugungskraft des Films in der Brillanz der Hauptdarstellerin: Alina Șerban, Schauspielerin, Autorin und Roma-Aktivistin ist selbst Teil der rumänischen Roma-Minderheit; übrigens gilt dies auch für alle anderen Roma-Figuren des Films, die allerdings von Laiendarsteller*innen gespielt werden.²⁴

situaciones de violencia por medio del empoderamiento de la mujer y la sororidad en las generaciones más jóvenes“, López-Cabrales: *Alma gitana*, S. 225.

24 In der Tat spiegelt sich die Qualität des Films in den Auszeichnungen: Alina Șerban erhielt in der Kategorie „Beste Schauspielerin“ Preise beim SUBTITLE European Film Festival, dem Independent Film Festival Rom und dem International Women’s Film Festival of Salé in Marokko. In der Kategorie „Bestes Kostüm“ wurde *Seule à mon mariage* mit dem belgischen Magritte Award ausgezeichnet. Ferner wurde der Film bei den Magritte Awards für die Kategorien „Bester Film“ und „Bestes Filmdebüt“ nominiert, ebenso 2019 für den Zuschauerpreis beim Glasgow Film Festival und dem International Cyprus Film Days Festival.

Seule à mon mariage erzählt die Geschichte der Anfang 20-jährigen rumänischen Romni Pamela: Die alleinerziehende junge Mutter hat ihre Eltern früh verloren und lebt zusammen mit ihrer Großmutter und ihrer zweijährigen Tochter Bébé (einen „richtigen“ Namen hat das Kind nicht) in höchst ärmlichen Verhältnissen in einem Roma-Dorf in der ländlichen Umgebung von Bukarest. Wie in so vielen dieser Siedlungen gibt es weder fließend Wasser noch Heizung, das Wasser muss in Eimern vom Brunnen außerhalb der Siedlung geholt, das Holz für den Ofen im Wald gesammelt werden. Um den Lebensunterhalt rudimentär zu sichern, singt die gesundheitlich angeschlagene Großmutter auf Familienfeiern – daher der Titel des Films: Bei ihrem letzten Auftritt, bevor sie auf dem Nachhauseweg unerwartet stirbt, singt sie in einer Mischung aus Rumänisch und Romanes das Lied „Singur à la nunta mea“. Während die Großmutter zumindest versucht, Geld zu verdienen, vertreibt sich Pamela seit der Geburt ihrer Tochter vor allem mit Fernsehen die Zeit. Vielleicht sind es die kitschigen Liebesfilme *à la française*, die in ihr den Wunsch nach der einer Traumehe fern der trostlosen Realität ihres perspektivlosen Lebens zu Hause wecken, ihr zugleich aber auch Angst davor machen, als Prostituierte zu enden – ein Vorwurf, den ihr ihre moralisch strenge Großmutter aufgrund des unehelichen Kindes ohnehin schon macht. Ihre Lethargie überwindend und der Kritik ihrer Großmutter zum Trotz rafft sie sich schließlich auf und will ihr Leben von nun an als selbstbewusste und emanzipierte Frau selbst in die Hand nehmen und ihrer Tochter so eine bessere Zukunft ermöglichen. Hierfür wendet sie sich an eine international arbeitende Heiratsvermittlung. Um den Neustart zu finanzieren, benötigt sie 100 Euro, ein Vermögen für Pamela, deren einziger (vor allem subjektiver) „Wertgegenstand“ ein uralter Röhrenfernseher ist (**Abb. 9**).

Aufgrund des engen Zusammenhaltes der Roma-Gemeinschaft kann sie diesen aber mit einer Notlüge (sie gibt vor, sie brauche das Geld für ihre kranke Großmutter) versetzen und wird zur „Katalog-Braut“. Sie will unbedingt einen Franzosen, denn nach ihrem Fremdbild sind französische Männer das Gegenteil rumänischer Roma-Männer: „Je veux un homme qui prend des douches. Un mec propre. Un français. Pourquoi un Français? Vous savez bien...Ils sont ... sympas. Ils te parlaient gentiment. Ils t'aident à faire le ménage.“²⁵ Schon nach kurzer Zeit wird sie zwar nicht von einem französischen Traumprinzen, so doch von dem belgischen Junggesellen Bruno auserwählt. Ihm verschweigt

25 *Seule à mon mariage*, 00:12:28–00:12:57.



Abb. 9. *Seule à mon mariage*, 00:13:15.

sie ihre Tochter und reist umgehend nach Belgien. Die Tochter lässt sie allein bei ihrer Großmutter zurück. Ihre Reise ins Ungewisse endet zunächst glücklich, denn der introvertierte Bruno empfängt sie auf seine zurückhaltende Art herzlich und bemüht sich, wenn auch etwas unbeholfen, sehr fürsorglich um sie.

Die Perspektive des Films liegt konsequent bei Pamela. Die Darstellung Belgiens erfolgt daher mit dem naiven Blick der jungen Frau, die nichts versteht und der alles zutiefst fremd ist. Eine Perspektive, die für Zuschauer*innen der Mehrheitsgesellschaft durchaus befremdlich ist und im Idealfall ein besseres Verständnis für Pamelas Probleme ermöglicht.²⁶ Auch bricht ihr Verhalten mit so manch einem Heterostereotyp von „Katalog-Bräuten“: Obwohl sie Geld von Bruno erhält, bleibt sie bescheiden. Statt sich auf Kosten des Mannes teure Kleidung und Kosmetika zu kaufen, überweist sie Teile des Geldes nach Rumänien und kauft Kleidung und Spielzeug für ihre Tochter. Auch Pamelas Ankunft in Belgien wird ganz anders als das gängige Stereotyp der Aufnahme osteuropäischer Migrantinnen dargestellt: Gleich am ersten Abend bietet Pamela Bruno ihren Körper ungefragt an, doch er lehnt ab, er respektiert sie als Frau und will sie nicht sexuell ausnutzen.²⁷

26 Das sprachliche Nicht-Verstehenkönnen wird insofern auch für die französischsprachigen Zuschauer*innen erlebbar, als die Roma-Figuren überwiegend Romanes bzw. Rumänisch sprechen und Brunos Eltern Flämisch. Die nicht-französischen Passagen des Films sind dabei allerdings Untertitelt.

27 Hierbei ist interessant, dass auch seine Arbeitskollegen ganz selbstverständlich davon ausgehen, dass sich Bruno Pamela zur Befriedigung seiner sexuellen Begierden „gekauft“ habe: Als Pamela der Gruppe Männer erklärt, sie haben sich im

Eine Verhaltensweise, die Pamela zunächst nicht versteht und fürchtet, er hätte kein Interesse an ihr. Entgegen vielfach reproduzierter Bilder verhalten sich auch sonst alle, denen Pamela mit ihrem überaus rudimentären Französisch begegnet, freundlich und versuchen sie zu verstehen. Brunos Eltern akzeptieren die ungebildete Fremde ohne Manieren als zukünftige Schwiegertochter und selbst als Pamela ohne Papiere von der Polizei aufgegriffen wird, behandelt man sie angemessen, ja sogar sorgetragend.

Der Film arbeitet zentral mit Kontrasten und (letztlich unvereinbaren) Widersprüchen. Die archaisch-ärmliche, unordentlich-chaotische Behausung in Rumänien kontrastiert mit der gepflegten und pedantisch-ordentlichen Stadtwohnung Brunos in Belgien. Der aus dem flämischen Bürgertum stammende Bruno ist distinguiert im Habitus und stets gepflegt gekleidet, während die ungebildete Analphabetin Pamela am liebsten im Jogginganzug rumläuft. Trotz dieser Unterschiede, der fehlenden Sprache und den nicht vorhandenen gemeinsamen Interessen finden die lebensfrohe und dynamische Pamela und der introvertierte und empfindsame Junggeselle zu einem respektvoll zarten Miteinander, was dem Film eine ganz besondere emotionale Spannung verleiht, die durch die überwiegenden Nah- und GroÙeinstellungen sowie die gedeckte Farbigkeit und das sanfte Licht visuell und den anmutigen aber ruhigen Balkan-Jazz von Vlaicu Golcea akustisch geschaffen wird (**Abb. 10**).²⁸

Während Bruno das zu seinem Glück fehlende Element in Pamela gefunden hat, ist sie weder physisch (sie sehnt sich nach wildem Sex) noch psychisch (ohne Fernseher, Tanz und geselligem Zusammensein langweilt sie sich) erfüllt. Die fehlenden Möglichkeiten des Austauschs und das viele Alleinsein führen zu Pamelas erster großer Ernüchterung, die sie mit einem exzessiven Discobesuch inklusive Sex mit einer Zufallsbekanntschaft zu kompensieren versucht. Der feinfühligste Bruno ist zutiefst verletzt und Pamela fürchtet das Ende der Beziehung, was sie in eine tiefe emotionale Krise stürzt, denn sie setzte leichtfertig alles aufs Spiel und betrog den einzigen Mann, der sie jemals wirklich voller Respekt behandelte. In diesem Moment größter Verzweiflung erscheint

Internet kennengelernt, sagt einer der Kollegen zu Bruno: „Pervers-là!“ (*Seule à mon mariage*, 01:02:07).

28 Vgl.: „La collision entre ces deux corps qui ne parlent pas la même langue mais se comprennent par d’autres moyens donne à *Seule à mon mariage* sa vibration“. Zwischen den beiden entsteht so ein „étrange et magnétique amour“. Joudet: „Seule à mon mariage“.



Abb. 10. *Seule à mon mariage*, 01:06:37.



Abb. 11. *Seule à mon mariage*, 01:15:24.

ihr der *mulo* („Totengeist“) ihrer kurz zuvor im fernen Rumänien einsam verstorbenen Großmutter (**Abb. 11**).²⁹

Durch den Kunstgriff des „natürlichen“ Einbruchs des Übernatürlichen wird diese Szene insofern als erster wichtiger Wendepunkt markiert, als hier die Bedeutung der Roma-Kultur für Pamela deutlich zutage tritt: Auch wenn sie die moralisch strenge Kritik ihrer Großmutter nie

²⁹ Dem allen Roma-Gemeinschaften gemeinsamen Glauben an Geister der Toten zufolge können Verstorbene zeitweise als Geistwesen zu den Lebenden zurückkehren und sie ermahnen, bestrafen, warnen oder helfen. Im Gegensatz zum traditionellen *mulo*-Glauben wird der Geist der Großmutter hier frontal und in engem körperlichen Kontakt zu Pamela gezeigt; der Auffassung der Roma nach lassen sich *mulo* dadurch von den Lebenden unterscheiden, dass sie stets seitwärts gehen und ihre Gesichter daher nicht zu erkennen sind. Vgl. Hübschmannová: *Mulo*.

annehmen wollte und weder zu ihr und ihrer Tochter noch zu Marian, der sich nach dem Tod der Großmutter um ihre Tochter kümmert, ein emotional warmes Verhältnis aufbauen konnte, wird ihr nun klar, wie sehr ihr die tiefe Vertrautheit und die Sitten und Gebräuche der Roma-Gemeinschaft fehlen und welche Bedeutung sie für den Aufbau einer stabilen Identität für sie haben. Die eigentliche Peripetie erfolgt, als Pamela völlig unvorbereitet Marian mit Bébé in ihrer Straße sieht. Dieser für Bruno unbemerkt gebliebene Moment öffnet Pamela die Augen – und das Herz. In einem revelatorisch wirkenden „*moment of vision*“³⁰ begreift sie mit einem Schlag, dass das Leben im Wohlstand mit Bruno das Leben einer Fremden in der Fremde ist, dass Respekt allein nicht Liebe ist und dass sie ihre Vertrauten liebt und vermisst. Besonders deutlich wird dies in Verbindung zu den beiden Männern in Pamelas Leben und ihrer gerade entgegengesetzten emotionalen Entwicklung herausgearbeitet. Da ist zum einen der knapp 18-jährige Marian, der nicht der Vater von Bébé ist, mit dem plötzlichen Tod der Großmutter aber gegen seinen Willen in die Rolle des Vaters gedrängt wurde. Diese Herausforderung annehmend, macht er sich mit dem Kind auf den Weg nach Belgien, um Pamela ihr Kind zu bringen. Doch als Marian Pamela mit Bruno auf der Straße sieht, entscheidet er, das Kind, zu dem er eine zärtliche Zuneigung aufgebaut hat, selbst allein großzuziehen. Diese „Annahme“ des Kindes feiert er, indem er das Kind tauft, ihm einen Namen und damit eine Identität gibt (**Abb. 12**).³¹

Zum anderen ist da Bruno, der nach Pamelas Seitensprung umso mehr für sie empfindet und alles daran setzt, sie bei sich zu halten; so kauft er ihr beispielsweise – entgegen seiner Überzeugung – einen riesigen Plasmafernseher. Doch nach dem *moment of vision* interessiert sich Pamela nur mehr für eines, sie will zu Marian und ihrer Tochter. Als sie diese in einem illegalen Roma-Lager unter Autobahnbrücken in der Stadtperipherie findet, muss sie – obwohl sie Romni ist und Romanes spricht – erfahren, dass sie als Fremde wahrgenommen und gewaltsam

30 Unter Rekurs auf die Gedichtsammlung *Moments of Vision and Miscellaneous Verses* (1917) von Thomas Hardy verwendet Virginia Woolf in ihrem Tagebuch von 1926 den Begriff, um einen intensiven Moment tiefster Erkenntnis über die Wahrheit partnerschaftlichen Zusammenlebens zu beschreiben, vgl. Bell: *Diary of Virginia Woolf*, S. 105.

31 Dass Marian ausgerechnet den biblischen Namen Rebecca (von Hebräisch *ribqah* = „festbinden“) wählt, ist dabei bewusst gewählt, denn letztlich ist es ja das Mädchen, das Verbindung schafft: Es verbindet Marian mit ihr, Marian mit ihrer Mutter und diese schließlich wieder mit der Roma-Gemeinschaft.

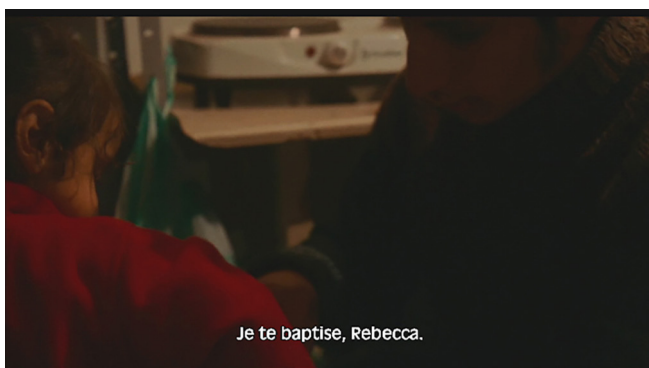


Abb. 12. *Seule à mon mariage*, 01:40:03.

vertrieben wird. Letztlich verstärkt diese leidvolle Erfahrung des nirgendwo Dazugehörens ihre Selbstbestätigung Romni zu sein. Damit hat Pamela nicht nur zu sich gefunden, sondern auch zu emanzipierter Selbstbestimmung. In einer Art Echoszene erklärt sie Bruno ihr Gehen damit, dass sie ihn respektiere wie er sie. Sie respektiert seine aufrichtige emotionale Zuneigung und daher kann und will sie ihm keine falsche Liebe vortäuschen. Die zentrale Erkenntnis Pamelas besteht letztlich in der desillusionierenden Einsicht, dass man Liebe ebenso wenig kaufen oder erzwingen kann wie Zugehörigkeit und Geborgenheit.

Das Thema des Unterschieds zwischen Illusion und Wirklichkeit, imaginerter und realer Welt durchzieht indes den gesamten Film und wird durch das Motiv des kadrierten Blicks wiederholt umgesetzt. Noch in Rumänien blickt Pamela vor allem in den Rahmen einer medialen Welt hinein, fernsehend verdrängt sie die reale Welt und auch der Blick in den Computer verbindet sie zunächst nur virtuell mit einer imaginierten Traumwelt. Interessant ist bei einem der Besuche in der Ehevermittlungsgesellschaft der Kontrast zwischen dem Blick in die virtuelle Welt mit dem Blick aus dem Fenster, das die reale Welt zeigt – dieser Ausblick holt sie augenblicklich in die Realität zurück: Sie hatte ihre Tochter mit fremden Kindern vor der Agentur zum Spielen zurückgelassen, doch plötzlich sind keine Kinder mehr zu sehen (**Abb. 13** und **Abb. 14**).

Die Tatsache, dass sie sofort aus dem Gebäude stürzt, um die Tochter (erfolgreich) zu suchen, zeigt ihre tiefe Angst um den Verlust ihres Kindes, auch wenn das Mutter-Verhältnis nicht sehr eng erscheint.

In Belgien angekommen muss sie mangels Fernseher aus dem Fenster blicken. Tatsächlich sind es zwei Szenen, die besonders interessant



Abb. 13. *Seule à mon mariage*, 00:23:23.



Abb. 14. *Seule à mon mariage*, 00:26:04.

sind: Von Einsamkeit und Langeweile geplagt, sieht sie lange aus dem großen Panoramafenster ihres neuen Zuhauses, dabei wirkt die Scheibe trotz ihrer Transparenz wie eine Mauer, die sie im Innenraum „ihrer“ kleinen Wohlstandswelt einsperrt, während der städtisch belebte Außenraum für sie – letztlich wie zuvor die medialen Fernsehwelten – unerreichbar bleibt (**Abb. 15**).³²

Nach dem oben beschriebenen *moment of vision* interessiert sie der große Fernseher mit seinen irrealen Bildern nicht mehr, ihr sehnsüchtig-nachdenklicher Blick aus dem Panoramafenster gilt nun der Realität,

32 Besonders eindringlich wird die Szene dadurch, dass gegenüber eine Berufsschule ist; sie klopft an das Fenster, um auf sich aufmerksam zu machen, eine Gruppe Schüler in ihrem Alter blickt zu ihr hoch, doch zu mehr Interaktion kommt es nicht.



Abb. 15. *Seule à mon mariage*, 00:45:35.

konkret der Frage nach ihrer Zukunft mit Marian und Bébé. Dieser „Fensterblick“ spiegelt in gewisser Weise den sorgenvoll in die ungewisse Zukunft sehenden Blick der Großmutter zu Beginn des Films. Pamela entscheidet sich schließlich für den Weg in die reale Welt, gleichwohl dieser sie in prekäre Lebensverhältnisse führt (**Abb. 16** und **Abb. 17**).

Letztlich ist *Seule   mon mariage* auf zwei Ebenen eine Geschichte enttäuschter Erwartungshaltungen. Auf der handlungsinternen Ebene findet Pamela in der Fremde nicht, was sie erwartete oder vielmehr erträumte. Stattdessen erkennt sie aber, dass materieller Wohlstand und zwischenmenschlicher Respekt weder ausreichen, wahre Liebe zu finden noch eine selbstbewusste Identität aufzubauen. Erst die Erfahrung von Einsamkeit und Entfremdung lassen sie ihre Identität als Romni sowie die Liebe zu ihrer Tochter und Marian erkennen. Auf der Rezeptionsebene werden Erwartungshaltungen stereotyper Plots von Liebesgeschichten im Migrationskontext insofern enttäuscht, als es weder zu einem *happy ending* (Hochzeit) noch zu einer Katastrophe (Gewalt oder Scheitern der Beziehung aufgrund ethnischer Alterität) kommt. Die Tatsache, dass Pamela Bruno verlässt und zu Marian und Bébé in das illegale Roma-Lager zieht, verdeutlicht zwar das Scheitern des Traums in den Wohlstand hineinzuheiraten, verschont Pamela aber zugleich von einer Hochzeit in (emotionaler) Einsamkeit und ist vielmehr Folge des Identit tsentwicklungsprozesses der jungen Mutter.³³ Dass das Kind

33 Bei dem Besuch von Brunos Eltern war das Hochzeitsfest allein mit Gästen aus Belgien geplant worden, Pamela wäre dann, wie das Lied ihrer stets warnenden Großmutter subtil prophezeite, bei ihrer Hochzeit allein gewesen.



Abb. 16. *Seule à mon mariage*, 01:38:45.



Abb. 17. *Seule à mon mariage*, 00:07:46.

Pamela bei dem Wiedersehen nach einem halben Jahr zunächst nicht wiedererkennt, wirkt in seinem brutalen Realismus erschütternd, die Annäherung gelingt durch Pamelas emotionaler Hinwendung jedoch schnell. Auch wenn das offene Ende Hoffnungen Raum lässt,³⁴ werden die Zuschauer*innen doch in der ernüchternden Realität zurückgelassen, die auch Bergmans Dokumentarfilme kennzeichnet.

34 Die Schlusszene endet mit dem Entschluss, zu dritt zu gehen, aber wohin konkret ist nicht klar.

Eine Romni boxt sich in ein besseres Leben: *Gipsy Queen* (2019)

Alina Șerban ist ebenfalls Hauptdarstellerin der deutsch-österreichischen Produktion *Gipsy Queen* (2019), dem mehrfach ausgezeichneten Spielfilm des kurdischstämmigen Regisseurs Hüseyin Tabak.³⁵ Im Gegensatz zu den anderen beiden Regisseurinnen beschäftigte sich Tabak nicht intensiv mit den Roma, sein ebenso sensibler wie sozialkritischer Blick speist sich vielmehr aus den Migrationserfahrungen seiner Mutter Şadiye Tabak, die sich allein aus der Türkei kommend selbst Deutsch beibrachte und schließlich Karriere machte und der der Film gewidmet ist (01:49:03).³⁶

Gipsy Queen erzählt die Geschichte von Ali Gheoghiu, einer jungen Frau, die zu Hause in ihrem rumänischen Roma-Dorf keine Perspektive für sich und ihre zwei unehelichen Kinder sieht und den Weg in die Migration wählt. Im Gegensatz zu anderen rumänischen Romnja, die im Westen nach einer Zukunft in Wohlstand und Freiheit suchen, hatte Alis Vater, ein Boxtrainer, ihr bereits zu Hause alle Wege zu einem selbstbestimmten Leben als stolze Romni eröffnet, indem er seine Tochter von klein auf trainierte und sie zur Junioren-Europameisterin im Boxen aufgebaut hatte. Indem er seine Tochter – entgegen der Stereotype rein patriarchaler Erziehungsmodelle – gerade nicht in die traditionelle Rolle als Familienmutter hinein erzog, wollte er sie zu einer starken und unabhängigen Frau und stolzen Romni machen, die allen beweist, dass sich Roma und Romnja erfolgreich schlagen können.³⁷ Entsprechend groß ist seine Enttäuschung, als Ali sich diese Möglichkeiten selbst verbaut, indem sie schwanger wird. Der Vater will dies nicht akzeptieren und schickt sie selbst während ihrer Schwangerschaft noch in den Ring.

35 Der 2019 auf dem 23. Tallinn Black Nights Film Festival erstgezeigten Film wurde mit dem Preis der ökumenischen Jury sowie dem Preis für die beste Hauptdarstellerin ausgezeichnet. Zudem war Alina Șerban u. a. für den Deutschen Filmpreis nominiert, und Tobias Moretti erhielt beim Österreichischen Filmpreis 2020 den Preis für den besten Hauptdarsteller.

36 Vgl. Beerbaum: *Gipsy Queen*.

37 Vermittelt wird dies den Zuschauer*innen in einem Flashback zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt im Film, das mit einem stark visuell-akustischen und sprachlichen *Othering* arbeitet. Gezeigt werden Vater und Tochter auf einer Hochzeit in ihrem Heimatdorf. Umrahmt von Musik und Tanz verkündet der Vater auf Romanes, man solle die Finger von seiner Prinzessin lassen: „Ich habe sie nicht für einen Ehemann großgezogen, sondern vielmehr für uns alle. Für die Roma. Um uns stolz zu machen. [...] Im Leben spielen wir das Spiel der Weißen. Im Ring sind wir frei.“ (00:55:55–00:56:08).



Abb. 18. *Gipsy Queen*, 00:03:56.



Abb. 19. *Gipsy Queen*, 00:04:44.

Als Ali dies verweigert und schließlich noch ein weiteres uneheliches Kind bekommt, verstößt er sie endgültig (**Abb. 18**).³⁸

Ohne den väterlichen Rückhalt und ohne die Hilfe der Dorfbewohner (**Abb. 19**), die ihr selbstbewusstes Leben und ihre unehelichen Kinder nicht akzeptieren, fasst die Kämpferin den mutigen Entschluss mit ihren Kindern nach Deutschland zu migrieren.

38 Obwohl der Vater der Kinder Ali im Stich gelassen hat und sie ihren Sohn zu Hause ganz allein zur Welt bringt, betrachtet sie ihre Kinder als wertvollen Schatz, so ist es auch kein Zufall, dass sie dem Neugeborenen den sprechenden Namen Matteo, „Geschenk Gottes“, gibt. Esmeralda, der Name ihrer älteren Tochter, kann hingegen als intertextuelle Referenz auf Victor Hugos *Notre-Dame de Paris*. 1482 betrachtet werden, wie Hugos vermeintliche *tsigane* ist auch Alis Tochter überaus hübsch.



Abb. 20. *Gipsy Queen*, 00:06:03.

Dieser Prolog, der Alis Bruch mit ihrem Vater und ihr Verlassen des Heimatdorfs darstellt, versetzt die Zuschauer*innen direkt in die fremde Atmosphäre des Roma-Dorfs und evoziert durch das deutsch untertitelte Romanes einen starken *Othering*-Effekt. Die erwartbaren stereotypen Bilder des prekären Lebens auf den Straßen Europas werden dabei aber auf durchaus ungewohnte Weise nur schlaglichtartig im Vorspann angedeutet, indem einzelne fotorealistische Kreidezeichnungen hintereinandergeschaltet werden, die Ali mit ihren Kindern beim Waschen von Autoscheiben, als Erntehelferin oder die Tochter beim Betteln zeigen (Abb. 20).

Erst im Laufe des Films wird sich zeigen, dass es sich um Zeichnungen handelt, die Alis künstlerisch begabte Tochter von ihrem Leben auf der Straße angefertigt hat.³⁹

Über die im Vorspann angedeuteten Stationen ist Ali Jahre später in Hamburg gelandet, wo die eigentliche Handlung angesiedelt ist. Mit dem Problem konfrontiert, als alleinerziehende Romni ohne festen Job keine Wohnung zu finden, hatte Ali das Glück als Untermieterin bei Maria einziehen zu können, einer sich selbst überschätzenden, jungen Frau, die von einer großen Tanz- und Schauspielkarriere träumt und darauf wartet, endlich entdeckt zu werden. Ali ist insofern ihr Konterpart, als sie – entgegen dem Stereotyp, Roma seien fantasievolle und arbeitsscheue Träumer – der Prekarität ihrer Lebenssituation sehr realistisch entgegentritt und dafür hart arbeitet. Beharrlich kämpft sie

39 Explizit gemacht wird dies in der Schlusseinstellung, die in eine Zeichnung übergeht, die von Esmeralda G. signiert ist (vgl. 01:47:30).

gegen sämtliche Stereotype der Mehrheitsgesellschaft an und setzt alles daran, der ihr entgegengebrachten sozialen Ignoranz zu trotzen. Für ihre Kinder sieht sie, die selbst die Schule besuchte, Bildung als den einzig sicheren Weg zur Integration. Mit aller Strenge begegnet sie daher ihrer Tochter, von der sie Bestnoten erwartet. Zugleich setzt sie alles daran, ihrer Tochter die Klassenfahrt nach Paris zu finanzieren. Ein enormer Kraftakt, wenn allein schon die Deckung der Lebenshaltungskosten eine enorme Herausforderung darstellt. Um ihrer Tochter soziale Teilhabe zu ermöglichen, ist sie sich für keine Arbeit zu schade, wenn es sich nur um rechtschaffende Arbeit handelt: „Wir werden nie wieder auf die Knie gehen“ (00:33:41), entgegnet sie voll empörtem Zorn ihrer Tochter, als diese vorschlägt, ihre Zeichnungen zu verkaufen oder betteln zu gehen. Stattdessen arbeitet Ali zunächst als schlecht bezahltes Zimmermädchen und geht, als sie sich nicht länger von der rumänischen Jobvermittlerin ausbeuten lassen will, auf den männerdominierten Arbeitsstrich und arbeitet schwarz auf dem Bau.

Einen entscheidenden Wendepunkt markieren zwei Ereignisse. Zum einen trifft Ali per Zufall auf einen alten Bekannten aus dem Boxstall ihres Vaters, der ihr von dessen Tod erzählt. Obwohl sie im Zorn gegangen war, verändert das Wissen um den Tod des Vaters ihre Einstellung zu ihm. Sie beginnt sich an seine liebevolle Zuneigung zu erinnern. Der tote Vater tritt fortan in besonders schwierigen Momenten in ihr Leben, spricht ihr Mut zu und erinnert sie „Du bist die Königin. Du bist die Roma-Königin.“ (00:44:08–00:44:13) Zum anderen findet sie einen Aushilfsjob als Putzhilfe und entdeckt im Keller der zwielichtigen Kneipe „Zur Ritze“ in St. Pauli einen Boxring. Die Boxsäcke wecken tiefe Emotionen in ihr: Bei ihrer fast liebevollen Umarmung eines Boxsacks (**Abb. 21**) hört sie die Stimme ihres Vaters, die zunächst als Off-Stimme eingeblendet wird, bevor er neben ihr erscheint und sie daran erinnert, dass sie als Roma gar keine Wahl haben und unablässig kämpfen müssen (**Abb. 22**).

Erst sanft, dann immer vehementer beginnt sie draufloszuboxen. Tanne, selbst Ex-Boxer, unsympathischer Macho und Betreiber der Kneipe, beobachtet sie, erkennt sofort ihr Talent und sieht in ihr eine willkommene Einkommensquelle; so bringt er sie dazu, sich mit ihrem Boxtalent zu „prostituieren“ und lässt sie als Pausenunterhaltung bei Boxkämpfen im Affenkostüm im Ring gegen zahlende Gäste boxen – eine die unterste Stufe sozialen Prekariats zur Schau stellende Demütigung, der sich ein farbiger Boxer nicht länger stellen wollte. Doch dabei bleibt es nicht, denn der Box-Promoter Udo wird auf sie aufmerksam. Sein stereotypes Roma-Bild gerät ihr zum Vorteil, sieht er in der

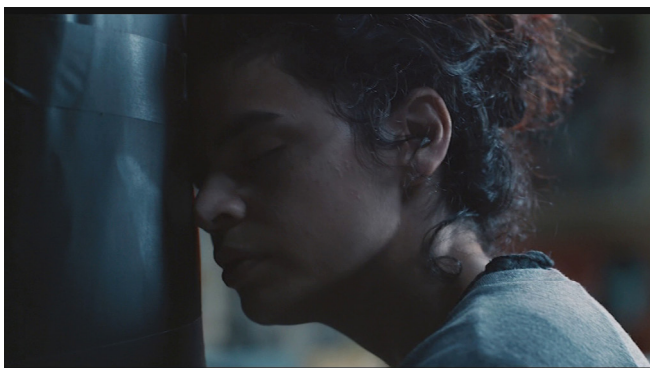


Abb. 21. *Gypsy Queen*, 00:25:03.



Abb. 22. *Gypsy Queen*, 00:25:46.

„Schwarzen Katze“⁴⁰ doch eine besondere Attraktion zur Förderung seiner Profi-Boxerinnen. Als Udo ihr ein Angebot macht, ist Ali zwar alles andere als handlungsmächtig, reagiert aber voller Selbstachtung: „Du bist doch Zigeunerin. – Roma. – Scheiße, schon verkackt gleich am Anfang. Ja, aber Du weißt ja, was ich meine. Schwarze Katze, Zigeuner, Hasenschwanz, Freitag der Dreizehnte und der ganze Scheiß [...] Du hast die Straße im Blut.“ (00:52:55–00:53:04; 00:53:28) So fragwürdig Udos Angebot auch sein mag (sie soll einen Zweijahresvertrag und

40 Freilich bezieht sich die Titulierung Alis als schwarze Katze auf den den Roma zugeschriebenen Aberglauben und die Wahrsagerei, zugleich kann dies aber auch als eine Hommage an Emir Kusturicas *Schwarze Katze*, *weißer Kater* verstanden werden.



Abb. 23. *Gypsy Queen*, 01:30:30.

10.000 Euro bekommen, wenn sie im Kampf gegen die amtierende Weltmeisterin 10 Runden im Ring bleibt), Ali sieht darin die Möglichkeit, sich aus der diskriminierenden Ausbeutung heraus als Gypsy Queen zu behaupten und sich in Freiheit und Würde zu boxen. Alis alter Ehrgeiz ist geweckt, doch das Comeback fällt ihr schwerer als erwartet. Einer ihrer zentralen Trainingsorte ist die Pyramide Övelgönne (**Abb. 23**). Dieser Ort ist zugleich ein Kraftort, an dem sie nicht nur ihre Ausdauer trainiert, sondern auch zu sich kommt und nachdenkt. Dabei ist der Blick auf den Hamburger Hafen symbolischer Ausdruck ihres Wunsches nach Aufbruch und Ankommen zugleich.

Ihr hartes Training entfremdet Ali immer weiter von ihren Kindern, sie ignoriert die künstlerischen Fähigkeiten ihrer Tochter ebenso wie die Tatsache, dass sie in der Schule als Romni diskriminiert wird. In wechselnden Einstellungen zeigt der Film, wie Ali im Ring trainiert und Esmeralda zur gleichen Zeit von den Mitschüler*innen der Hamburger Brennpunktschule als „Zigeunerschlampe“ (01:06:33) beschimpft und geschlagen wird und dem sanften Mädchen zudem noch Handy und die neue Jacke gestohlen werden. Ali ignoriert die Nöte ihrer Tochter und die Situation eskaliert als Esmeralda beim Klauen erwischt wird und somit den bekannten Vorurteilen Vorschub leistet.⁴¹ Nach einem heftigen Streit laufen die Kinder davon, werden von der Polizei aufgegriffen, vom Jugendamt in Obhut genommen und in einer Pflegefamilie untergebracht. Erst jetzt erkennt Ali, wie wichtig ihr ihre Kinder sind,

41 Vgl.: „– Siehst Du nicht, wie hart ich arbeite, damit wir’n ehrbares Leben führen? Um Respekt zu bekommen.“ (01:08:35–00:08:39) „– Und Du? Du tust genau das, was die Weißen von uns erwarten.“ (01:08:45–01:08:47).

doch diese kann sie nach dem Beschluss des Jugendgerichts nur wiederbekommen, wenn sie über eine eigene Wohnung und ein sicheres Einkommen verfügt. Vor diesem Hintergrund wird ihr Box-Kampf als Underdog gegen die amtierende Weltmeisterin zu einem wirklichen Existenzkampf der jungen Mutter. Wie der reale und der innere Kampf ausgehen, lässt der Film offen und vermeidet so ein pathetisch-kitschiges Ende zugunsten weitaus realistischerer Offenheit.

Gipsy Queen ist eine Mischung aus Sozialdrama⁴² und Box-Film, wobei gerade in der zweiten Hälfte des Films die Parallelen zu Clint Eastwoods *Million Dollar Baby* nicht zu übersehen sind. Doch auch wenn die letzten Filmsequenzen ausgedehnte für das Genre des Box-Films charakteristische Kampfszenen enthalten, verwendet Tabak das Box-Motiv vielmehr metaphorisch als Parabel für den inneren wie den sozialen Kampf der Protagonistin. Das Boxen dient Ali nicht nur der physischen und psychischen Entladung ihrer angespannten Lebenssituation, sondern setzt zudem noch einen für ihre Identität als Romni entscheidenden Prozess der Selbstfindung in Gang. Beim Boxen spürt sie eine ungeahnte emotionale Nähe zur verlorenen Heimat und insbesondere zu ihrem Vater, mit dem sie sich *in absentia* versöhnt, begreift sie doch erst jetzt, welche (innere) Stärke er ihr mit auf den Lebensweg gegeben hat. Seine Appelle, sie solle aufstehen und weiterkämpfen und sie müsse stets – wie einst ihr Namensvetter, die (wie sie) gegen rassistische Diskriminierung kämpfende Box-Legende Muhammad Ali – schweben wie ein Schmetterling und stechen wie eine Biene, haben sich Ali eingebrannt.⁴³ Mittels Off-Stimme auch für die Zuschauer*innen hörbar, vergegenwärtigt sich ihr sein mahnend liebevoller Zuspruch in den größten Momenten vermeintlicher Schwäche, so auch, als Ali bei dem entscheidenden Kampf zu Fall kommt und nicht mehr aufzustehen

42 Tatsächlich beleuchtet der Film das Leben am untersten Rand der deutschen Gesellschaft. Ob Teil der Mehrheitsgesellschaft oder mit Migrationshintergrund, alle kämpfen um ein (Über-)Leben in Würde, sind einsam und sehnen sich nach Nähe und Liebe.

43 Die explizite Referenz auf Muhammad Ali legt die Verbindung zum Namen der Protagonistin nahe, wobei doch überraschend ist, dass Alis Vater als stolzer Rom sich überhaupt nicht auf Johann Wilhelm „Rukeli“ Trollmann, die große Roma-Boxerlegende bezieht (vgl. hierzu z.B. Eike Besundens Dokudrama *Gipsy – Die Geschichte des Boxers Johann Rukeli Trollmann*, 2012). Als Vorname ist Ali auch ein Männername und spiegelt so auch die ungewöhnliche Stärke der selbstbewussten Frau inmitten einer männerdominierten Welt. Zugleich ist Ali aber auch die Abkürzung von Alina – und der Film wird in ganz entscheidender Weise von der überzeugenden Ausdrucksstärke von Alina Șerban, der Kämpferin für Roma-Rechte, getragen.



Abb. 24. *Gipsy Queen*, 01:44:36.

vermag. Mit zarter Poesie werden ein Schmetterling und eine Biene in den verschwommenen Blick aus der Froschperspektive der benommenen Alis eingeblendet – und lassen sie schließlich ihre letzten Kräfte mobilisieren (**Abb. 24**).

Schlussbemerkungen

Das Leben von Romnja differenziert sich gegenwärtig stark und entfernt sich immer weiter von traditionellen gruppeninternen Frauenbildern sowie von den dominanzgesellschaftlichen Stereotypen der Romni als *femme fatale* oder wahrsagender Bettlerin. Immer mehr Romnja suchen nach neuen Perspektiven für ihre Zukunft als selbstbestimmte Frauen. Dass sie mit ihrem emanzipatorischen Aufbruchstreben auf diverse Hindernisse innerhalb und außerhalb der Minderheit stoßen, versteht sich von selbst, setzt die Akzeptanz dieses Strebens doch grundlegende Perspektivwechsel voraus. Der mehrheitsgesellschaftlichen Wahrnehmung mit ihrem starren Set stereotyper Fremdbilder von Roma bleiben diese soziokulturellen Dynamiken allerdings weitgehend verborgen. Filme, die eine „andere“, für die Mehrheitsgesellschaft fremde Innenperspektive einnehmen, können vorsichtige Einblicke geben. Wie der aktuelle (mehrheitsgesellschaftliche) Film auf diese neuen Selbstbilder eingeht und dabei filmische Romni-Darstellungen reperspektiviert und neue Themen in Szene setzt, hat der Beitrag am Beispiel dreier Spielfilme aufzuzeigen versucht: Während Arantxa Echevarria in *Carmen y Lola* weibliche Homosexualität und damit ein Tabu-Thema innerhalb der Minderheit

verhandelt, bearbeitet Marta Bergman in *Seule à mon mariage* ebenso wie Hüseyin Tabak in *Gipsy Queen* das Thema alleinerziehender rumänischer Romnja, die ihr Leben selbstbewusst und mutig in die Hand nehmen. Die Tatsache, dass alle drei Filme ohne *happy ending* offen enden, spiegelt das Anliegen der Regisseur*innen, Simplifizierungen zu vermeiden und der Konstruktion realitätsverzerrender Kitschbilder entgegenzuwirken.

Gleichwohl in allen drei Filmen gewisse Stereotype des visuellen *Othering* bedient werden, bleiben diese nie unkommentiert und werden durch ungewohnte Bilder moderner und selbstbewusster Romnja überblendet. Dass dabei in allen drei Filmen ein durchaus authentisches Bild entsteht, ist nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass die Regisseur*innen ihren Filmen mit der Wahl der Schauspieler*innen zugleich eine selbstdarstellende Perspektive verleihen: Dadurch, dass die Roma-Protagonist*innen allesamt durch Vertreter der Minderheit verkörpert werden, wird kulturelle Appropriation durch *Blackfacing* vermieden. Zugleich verleihen die in die rein fiktionalen Plots integrierten sprachlichen wie körperlichen Reaktionsweisen (zum Beispiel Ausrufe und Schimpfwörter auf Romanes respektive Calé, Gestik und Mimik, Tanzbewegungen, etc.) den Filmen insofern einen quasi-dokumentarischen Charakter, als sie weder artifiziell noch erzwungen, sondern auf eine natürliche Art spontan und damit authentisch wirken. In Verbindung mit den ungeschönten Vor-Ort-Settings (das Madrider *gitano*-Viertel U.V.A. de Hortaleza, eine Roma-Siedlung nahe Bukarest und ein illegales Roma-Camp in Belgien) und einer dynamisch bewegten Kamera wird so ein besonders starker Realismuseffekt, ein wie Barthes sagt „*effet superlatif de réel*“⁴⁴ erzeugt, bei dem ein besonders hoher Grad an Wahrhaftigkeit erreicht wird.

Abschließend kann also festgehalten werden, dass *Carmen y Lola*, *Seule à mon mariage* und *Gipsy Queen* positive Beispiele darstellen, das Leben von Roma, insbesondere junger Romnja, aus einer ungewohnt direkten Quasi-Innenperspektive heraus zu beleuchten. Damit präsentieren die drei Filme reflektierte Fremddarstellungen, die sich mit der *longue durée* diskriminierender Fremdbilder von Romnja auseinandersetzen, Selbstbestimmungsansätze aus der Minderheit ernst nehmen und sensibel in Form (selbst-)kritischer Darstellungsalternativen präsentieren.

ORCID®

Marina Ortrud M. Hertrampf  <https://orcid.org/0000-0001-8932-2193>

44 Barthes, Roland: S/Z, S. 109.

Bildnachweis

Abb. 1–8 *Carmen y Lola* (2018).

Abb. 9–17 *Seule à mon mariage* (2018).

Abb. 18–24 *Gipsy Queen* (2019).

Filme

Carmen y Lola, Regie: Arantxa Echevarria, Drehbuch: Arantxa Echevarria, Spanien: TVTEC Servicios Audiovisuales, 2018.

Gibsy – Die Geschichte des Boxers Johann Rukeli Trollmann, Regie: Eike Besunden, Deutschland 2012.

Gipsy Queen, Regie: Hüseyin Tabak, Drehbuch: Hüseyin Tabak, Deutschland/Österreich: Dor Film, 2019.

Seule à mon mariage, Regie: Marta Bergman, Drehbuch: Marta Bergman, Laurent Brandenbourger, Boris Lojkine, Katell Quillévééré, Belgien: Destiny Films, 2018.

Literaturverzeichnis

Barthes, Roland: S/Z, Paris 1970.

Beerbaum, Ingrid: *Gipsy Queen*, in: *kunst + film*, 23.6.2020, <https://kunstundfilm.de/2020/06/gipsy-queen/> [Zugriff: 1.8.2021]


Bell, Anne (Hg.): *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3: 1925–30, London 1980.

Boyarin, Jonathan: *The Other Within and the Other Without*, in: Silberstein, Laurence J./Cohen, Robert L. (Hg.): *The Other in Jewish Thought and History: Constructions of Jewish Culture and Identity*, New York 1994, S. 423–452.

Caroline: #Cannes2018: *Carmen y Lola*, l’histoire d’un premier amour, in: *La Montée Ibérique* (2018), <http://lamonteeiberique.com/cannes2018-carmen-y-lola/> [Zugriff: 1.11.2021].

Hagen, Kirsten von: *Das Bild vom ‚Zigeuner‘: Alterität im Film – Inszenierungs- und Subversierungsstrategien*, in: Mladenova, Radmila/Borcke, Tobias von/Brunssen, Pavel/End, Markus/Reuss, Anja (Hg.): *Antigypsyism and Film*, Heidelberg 2020, S. 181–193.

- Hagen, Kirsten von: *Inszenierte Alterität: Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*, 2009.
- Hertrampf, Marina Ortrud M.: *Literary negotiations of hybrid identity: French narratives on young female Romani migrants in France – A case study*, in: *Romani Studies* 30.2 (2020), S. 201–216.
- Hertrampf, Marina Ortrud M.: *Roma als ‚andere‘ transnationale Diaspora*, in: *Quo vadis, Romania?* 56 (2020), S. 117–133.
- Hübschmannová, Milena: *Mulo*, in: *Rombase*, 2002, abrufbar unter: <http://rombase.uni-graz.at/cgi-bin/art.cgi?src=data/ethn/belief/dead.de.xml> [Zugriff: 1.11.2021].
- Joudet, Murielle: „Seule à mon mariage“: l’amour plus fort que le langage. Le film de Marta Bergman met en scène une étrange et magnétique relation sentimentale entre une jeune Rom et un Belge célibataire, in: *Le Monde* (17.4.2019), abrufbar unter: https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/04/17/seule-a-mon-mariage-l-amour-plus-fort-que-le-langage_5451337_3246.html [Zugriff: 1.11.2021].
- López-Cabrales, María del Mar: *Alma gitana y Carmen y Lola: dos miradas transversales a la violencia contra la mujer en la etnia gitana*, in: *Comunicación y género* 2.1 (2019), S. 223–232, abrufbar unter: <https://dx.doi.org/10.5209/cgen.66513> [Zugriff: 1.11.2021].
- O. A.: #Cannes2018: Rencontre las chicas de Carmen y Lola, in: *YouTube* (2018), abrufbar unter: <https://youtu.be/rOqJUS6a8VM> [Zugriff: 1.11.2021].
- O. A.: *El barrio madrileño que sirvió de set de ‚Carmen y Lola‘ desaparecerá en 2020*, in: *El Independiente* (11.2.2019), abrufbar unter: <https://www.elindependiente.com/sociedad/2019/02/11/madrileno-barrio-sirvio-set-carmen-lola-desaparecera-2020/> [Zugriff: 1.11.2021].
- O. A.: *El barrio madrileño que sirvió de set de ‚Carmen y Lola‘ desaparecerá en 2020*, in: *El Independiente* (11.2.2019), abrufbar unter: <https://www.elindependiente.com/sociedad/2019/02/11/madrileno-barrio-sirvio-set-carmen-lola-desaparecera-2020/> [Zugriff: 1.11.2021].
- O. A.: *Las mujeres gitanas somos tres veces silenciadas*, in: *Plataforma Khetane* (2018), abrufbar unter: <http://plataforma-khetane.org/index.php/2018/07/01/las-mujeres-gitanas-somos-tres-veces-silenciadas/> [Zugriff: 1.11.2021].

Sarah Heinz 

Mobilizing the Cozy Homestead: Sedentarist Notions of Home and Irish Traveller Belonging in Paul Rotha's *No Resting Place* (1951)

— ✂ —

Abstract Modern nation-states base their governance on the creation of a bounded national space that is mapped onto home as a place of staying. Such sedentarist conceptions imagine a homeland as a stable, organic community that shares and has always shared a pre-existent space. The underlying notions of home are predominantly connected to positive feelings like comfort, warmth, or safety. In the Irish case, sedentarist imaginaries of the nation-state were central to nationalist discourse before and after independence, and politicians and public media glorified ideas of an Irish countryside 'bright with cozy homesteads.' Moving populations like Irish Travellers undermine such constructions of the nation-state as a fixed home space and were, therefore, seen as a pathology or threat to an inherent Irish essence. The paper looks at a key filmic representation of Irish Travellers from 1951, Paul Rotha's *No Resting Place*. It analyses how the film's focus on the Travellers' resistance to the Irish nation-state and its norms of home-making challenges sedentarist notions of belonging, but it also shows how Rotha's cinematography problematically naturalizes the Travellers' presence within Irish landscapes. Ultimately, the film mobilizes notions of home and inserts Irish Travellers into the story of the nation as a story of mobility.

Zusammenfassung Moderne Nationalstaaten begründen ihre Staatsgewalt durch die Konstruktion von abgegrenzten nationalen Räumen, deren Modell das sesshafte Heim und Zuhause ist. Heimat/land wird hier als eine stabile, organische Gemeinschaft imaginiert, die einen prä-existenten Raum teilt und schon immer geteilt hat. Die zugrunde liegenden Bewertungen von Heim/Zuhause sind dabei dominant positive wie Behaglichkeit, Wärme und Sicherheit. Im Fall von Irland waren sesshafte Konzepte von Heim und Heimat zentral für den nationalistischen Diskurs vor und nach der Unabhängigkeit, und

Politiker und Medien konstruierten ein Ideal von Irland als Land ‚behaglicher Heimstätten.‘ Mobile Bevölkerungen wie die Irish Traveller untergraben solche Konstruktionen des Nationalstaates als fester Heimatort und wurden daher als Pathologie oder Gefahr dargestellt. Der Aufsatz analysiert mit Paul Rothas *No Resting Place* (1951) einen zentralen Film über Irish Travellers. Es wird gezeigt, wie der Fokus des Films auf den Widerstand der Traveller gegenüber dem irischen Nationalstaat und seinen normativen Praktiken sesshafte Begriffe von Zugehörigkeit und Heimat hinterfragt. Es zeigt sich allerdings auch, dass Rothas Cinematographie die Traveller durch seine Landschaftsaufnahmen auf problematische Weise naturalisiert und essentialisiert. Insgesamt mobilisiert der Film Heimatvorstellungen und fügt Irish Travellers in die Geschichte der Nation als einer Geschichte der Mobilität ein.

Introduction: Constructing Irish Homelands

On St Patrick’s Day 1943, Éamon De Valera, then taoiseach (or prime minister) of the Irish Free State, held one of his most famous public speeches in which he celebrated the fiftieth anniversary of the Gaelic League. In the speech, he presents his vision of Ireland as “a land whose countryside would be bright with cozy homesteads, whose fields and villages would be joyous with the sounds of industry, with the romping of sturdy children, the contest of athletic youths and the laughter of happy maidens” (qtd. in Lee 334). At the heart of this ideal and of the speech is the “cozy homestead”: a very specific imaginary of domestic space and a family home that functions as a microcosm of an idealized, essentialised, and timeless national homeland.

My paper will trace the forms and functions of this idealized home at the heart of the Irish nationalist project in order to assess the role that the figure of the Irish Traveller has played in this idea of the nation. I argue that sedentarist imaginaries of home and homeland have been central to Ireland’s self-conception since independence. Travelling populations, and especially Irish Travellers and their mobility and culture, were thus presented as a pathology or threat to an inherent Irish essence, while sedentary homes or “cozy homesteads” were seen as the epitome of authentic Irishness. This simultaneous idealization and invisible normalization of a settled nationalism marginalizes and exoticizes Travellers and their mobility while, at the same time, using (and needing) this ‘exotic’ Other to fabricate a sense of Irish identity. In effect, mainstream ideas about and representations of Irish Travellers

in media like film are, thus far, more central to the Irish narrative of a natural homeland than commonly acknowledged. My argument thus shares Mary Burke's claim that interpretations of Traveller figures in the media are "much less a study of the Traveller record than a critical analysis of successive fantasies of the 'tinker'" (Burke 1).¹

In my paper, I will look at a key representation of Irish Travellers on film, Paul Rotha's *No Resting Place* from 1951. Rotha's film is one of the earliest movies that attempted to create an unsentimental, balanced, or even "disinterested portrayal" of Irish Travellers and to present their "negotiation of majority society" on the screen (Burke 232). I will show how the film's visual and narrative prioritization of the Travellers' home-making practices as well as the problematic actions of figures of authority challenge sedentarist notions of home as a place of staying. The film 'mobilizes' notions of home and, ultimately, re-tells and inverts the story of the nation through the perspective of the Traveller community. However, I will also show that the film's use of landscape shots and its politics of casting tend to undermine its own message of mobile belongings by naturalizing imaginaries of Irish Travellers as an organic part of impressive landscapes and presenting them as unfit for or uncomfortable in interior settings.

I will first sketch the function of sedentarist discourses of home for conceptions of the nation and the position and history of Irish Travellers in Ireland. I will then analyze Rotha's film, first by looking at its narrative and visual challenges to sedentarist imaginaries of homeland, and, secondly, by outlining its problematic naturalization of Irish Travellers' mobility and social positioning in the film's landscape shots.

Sedentarist Notions of Home and the Irish Traveller

Modern nation-states base their governance and the creation of a national space on ideas of home as a space of staying. In such sedentarist conceptions, a homeland is imagined as a stable, even organic

1 'Tinker' is a problematic and derogatory term that was used by the settled Irish mainstream to refer to Irish Travellers until the 1960s, when the more neutral term 'Irish Traveller' began to gain currency. The term's history and use are similar to the term 'gypsy,' and in the following, I will only apply it if the material or source itself employs it, e.g., in my film analysis of Rotha's *No Resting Place*, where both the Travellers and the settled community talk about the Traveller protagonists as 'tinkers.'

community that shares (and has always shared) a pre-existent dwelling place it calls home. Such notions of home are, more often than not, connected to positive feelings and experiences like comfort, warmth, or safety, and these feelings of safety and warmth are associated with home as stable, bounded, and a place of belonging.

Morley describes such understandings of home as part of a “sedentarist metaphysics” that focuses on being there, on proximity (both physical and emotional), rather than on movement (*Communications* 59). This sense of home can take on “rather cosmic proportions,” as for example in Martin Heidegger’s concept of dwelling as a place “that one’s life emerges in and (in the larger sense) to which it returns at death. So being *in* (and *from*) a place integrates one’s life” (Fox 21, emphasis in original; see also Heidegger). Heidegger here connects the linguistic roots of *bauen*, the act of building, with *buon*, to dwell, and, finally, with a human’s self or being, in German *bin* or *bist*. He thus creates an intense, organic relation between dwelling and identity that, in turn, enables humans to build and create homeplaces: “Heidegger develops the *essential* continuity of being, building, dwelling, and thinking” (Hofstadter xiii, emphasis mine; see also Blunt and Dowling 3–5). The logical flipside of such organic notions of home is, then, that “all forms of mobility, which ‘disembed’ individuals from their local communities, have been seen to undermine social cohesion” and have been associated with danger, pollution, and destruction (Morley, *Communications* 59). McVeigh relates these negative associations to the racist pathologization of nomadic modes of existence and notes the key effect of this racist system of ideas and practices: the normalization and reproduction of settled society (see 9–10; see also Helleiner). In a famous definition, George therefore defines home as “the place where one is *in* because an Other(s) is kept *out*” (27, emphasis in original; see also Morley, *Home Territories* 31–41). Such organic, biological imaginaries and their mapping of the family home and the homeland make it unnecessary to explain *why exactly* people’s feelings for their homeplaces should also ‘naturally’ be how they relate to their national or other collective communities (see Heinz, “Making”), and it not only naturalizes such mappings but turns the racism and exclusion experienced by mobile populations into a seemingly ‘natural’ reaction of the settled population.

Moving populations and their home-making practices therefore posit a challenge to constructions of the nation-state as a natural, bounded home space. If the ultimate goal of the ideologies behind a speech like de Valera’s is to “produce national subjects” (Lloyd 196), and if these

national subjects are imagined as organically belonging to their nation as a sedentary home, then mobile peoples like Irish Travellers challenge ideas of national community and Irishness. Accordingly, Irish Travellers, along with their languages and histories, have been marginalized in the Irish project of nation-building after independence. Given that “landownership was a central tenet” in the colonial history of Ireland as well as after the division of Ireland in 1922, “the separateness of the nomadic minority became a particularly undesirable distinctiveness. As a consequence, [...] a tendency arose to officially define Travellers not as a discrete culture, but as a problematic underclass in need of correction, housing, charity, and literacy classes.” (Burke 4). The result is a paradox at the heart of Irishness: Travellers were turned into “a dramatic spectacle of cultural Otherness, one which was assimilated into the originary development of the Nationalist imaginary in Ireland, and the very project of Irish identity itself” (Ó hAodha 2). Based on notions of landownership, inter-generational continuity, and a sedentary belonging that took the shape of the homely or “cozy” homestead, the Irish nationalist imaginary could only integrate the Irish Traveller communities by exoticizing them as the outsiders within Irishness, or as an ‘Other’ that was “perceived as both inside and outside Ireland’s collective ideation” (Ó hAodha ix). Specifically when looking at cultural production about Travellers, such as Rotha’s film, this ambivalent position within as well as outside the national imaginary and the collective home shapes how Travellers are being represented. Overall, it becomes clear that mainstream representations of Irish Travellers function as “an inverted image of the domicentric” rather than an engagement with nomadic spaces and cultures (Burke 6).

Irish Travellers have been a presence in Ireland for many centuries, and various theories have attempted to explain their origins (see Burke 4). The 2016 census reported that around 31,000 Travellers live in the Republic of Ireland (which makes 0.7 percent of the total population), while a further 6,000 live in Northern Ireland (see Ó hAodha 1). People of Irish Traveller ancestry have also lived as distinct communities in the USA since the mid-nineteenth century, and a number of Traveller communities seasonally move between Ireland and Britain as well as between rural and urban areas within Ireland (Burke 2). Irish Travellers have been recognized as an ethnic minority in Northern Ireland since 1997 and in British law since 2000. In the Republic of Ireland, this recognition was granted as late as 2017 and only after Traveller rights groups had advocated for ethnic status (see Haynes, Joyce,

and Schweppe). Although consisting of various groups and engaging in various occupations, Travellers were and still are seen as a homogenous group. This sense of homogeneity was primarily based on their mobility, which set them apart from the settled community. In line with the sedentarist Irish nationalism sketched above, this mobility or nomadism was framed “within a regime of degradation and inferiority as encompassing attributions of primitivism and the anti-social” (Ó hAodha x). Accordingly, Irish Travellers were depicted as criminals, prone to drinking and fighting, illiterate and uneducated, lazy and avoiding ‘honest’ work, and only answering to their own laws and authorities.

The Traveller community is also presented as deviant in terms of their social conventions and cultural traditions, e.g., underage marriage and gender inequalities. This imaginary has recently taken on the forms of documentaries like Channel 4’s popular *Big Fat Gypsy Weddings* (2010–2015), a series that focused on underage Traveller girls who head into marriage to often problematic young husbands. The series claimed to present and make visible the lives of often overlooked mobile communities but, in effect, repeated images of an excessive and problematic minority or even ‘underclass,’ whose cultural practices and gender relations were ‘corrected’ and commented upon by a normalizing, sedentarist voiceover and often patronizing interviewer questions. Both Irish Traveller and British ‘Gypsy’ representatives have, therefore, criticized the show for misrepresenting their communities and only posing as a documentary (see Frost). Such media formats, as well as movies like Guy Ritchie’s 2000 film *Snatch*, therefore repeat and cash in on established stereotypes about Travellers as inarticulate, violent, excessive, and sneaky, with American actor Brad Pitt famously featuring as Irish bare-knuckle boxing champion Mickey O’Neil in Ritchie’s movie (a problematic representation, even if the Traveller protagonist ultimately outsmarts the British crime network that wants to instrumentalize him; see Burke 245).

Cozy Homesteads: The Challenge to Sedentarist Irishness in *No Resting Place*

Many of these established sedentarist stereotypes are taken up in the filmic case study under discussion in the following, but they are not simply repeated to reinforce or exploit negative ideas of Irish Travellers. I want to argue that one key strategy of Rotha’s film to avoid such a

reinforcing is its visual representation of Traveller home-making practices and the contradiction between what we as viewers *see* and what we are *told*, e.g., by written titles, by signs, or through the representation of dialogue. As a consequence, the film is more about how the Traveller protagonists navigate, deal with, and sometimes use such stereotypes in their dealings with settled society and national authorities, rather than about these stereotypes as more or less valid descriptions of an existing minority.

No Resting Place is the first feature film of British director Paul Rotha, who previously made documentaries, a background that becomes palpable in Rotha's ambition to "take [his] sort of documentary approach to film a real subject" (Orbanz 30).² It is based on the 1948 novel of the same name, written by Scottish novelist Ian Niall. Like the novel, the movie centers upon "the tribulations suffered by a Traveller man due to a combination of personal failings and structural prejudice," and it ends with the death of the protagonist's wife and his arrest by the police (Burke 232). In effect, the movie thus ends with the destruction of the Traveller protagonist's sense of home and community, and the fate of his underage son remains uncertain at the end of the film. In contrast to the novel, which has a Scottish setting, Rotha hibernicizes both setting and language (with some of the dialogue being in Irish), and he shot the entire film in Wicklow, Ireland. *No Resting Place* is thus an early example of the use of location shooting, an aspect that I will come back to later. As a director, Rotha also moves away from the mannerisms of acting established in the British and American mainstream of the time and adapts the more toned-down, naturalistic acting style established by Dublin's Abbey Theatre (Rockett, Gibbons, and Hill 104–105). A contemporary 1951 review of the film accordingly noted its "intimate realistic work shot against natural backgrounds" and lauded the casting of mostly unknown actors and their acting as "the kind of natural, fresh authenticity one associates with the best modern Italian films" (Lambert 20).

One key aspect of this naturalism is the film's representation of home spaces and the home-making practices of the Traveller protagonists. In an interview, Rotha stresses that "[t]inkers are very much the original Irish people, [...] and they have a particular life of their own."

2 In the following, all references to Rotha's film will be indicated by the short form *NRP* and the minutes of the scene or shot referred to. For a discussion of his documentary work, see the chapter on Rotha in Aitken, 152–178, and his own discussion of documentary film and its aesthetics in the interview with Orbanz.

(Orbanz 30). *No Resting Place* therefore opens with idyllic music that uses traditional Irish instruments, a harp, flute, and violin. Scenes of Traveller camp life are then shown while the opening credits are rolling. This is no coincidence, as depictions and discussions of Traveller campsites, both romanticized and demonized, have dominated settled peoples' images of the Irish Traveller community (see Burke 7–9). This has continued into the present. Recent analyses of public opinion within the Republic of Ireland show that opposition to Travellers' halting sites can be seen as part of symbolic politics rather than only an expression of realistic group conflict (see Fetzer). This issue of 'the campsite' relates anti-Traveller attitudes within the Irish mainstream to prejudice held towards other itinerant populations in Ireland, such as Roma people, and reactions towards and the locations of Traveller and Roma camp and halting sites in the Republic show striking resemblances (see Drummond). Imaginaries of 'the campsite' and its framing by law enforcement (especially in the context of police management of campsites via spatial regulation strategies; see Mulcahy) and cultural production about 'the campsite,' as well as the socio-cultural discourse at large, show how politics of place meet politics of identity in a sedentary claim to decide what forms dwelling and, therefore, home and belonging are allowed to take. In effect, Traveller campsites function as a materialization of settled society's fear of mobile populations, but Rotha's film also underlines that they are sites where concrete home-making practices establish a sense of homeliness and Traveller conviviality. The "contested place-making" of Irish Travellers on their campsites (Roosvall 343) therefore puts settled-Traveller relations into a nutshell and is dominantly featured at the beginning of Rotha's film.

During the film's opening credits, we see women cooking, skinning a rabbit, and making a fire, and men doing work on metal objects, while in the background we see sleeping tents and other forms of shelter. In a key frame of this sequence, the movie's title, *No Resting Place*, is superimposed on these scenes of camp life. In this particular part of the opening credits, we see a woman washing clothes and a father and son petting a small dog. These three people are the family of Alec Kyle, the Traveller protagonist that the whole movie will circle around, and they are presented as a well-organized unit that has a clear sense of domestic life and belonging. In these scenes, the Kyles do feel very much at rest in their self-constructed surroundings that look homely, cozy, and safe. Images and music thus show a safe place of rest or even a cozy homestead, but the movie's title overlaying these scenes creates a

strong contradiction. Who says that these people have no resting place, and whose perspective are we as viewers invited to share: what we read in the title or what we see in the cinematography and hear on the soundtrack? The movie gives two conflicting answers to this question. On the one hand, the Kyles are not *allowed* to stay within their resting places by Irish authorities, which would imply that they might actually like to take up a more sedentary life. On the other hand, however, the movie also makes clear that the settled community simply disregards or ignores the Kyles' practices of home-making, denying that their way of life is at all able to create homely spaces of rest.

This central contradiction is repeated only slightly later, when the viewer is offered a written intertitle with a short text, stating: "This is the story of the Kyles, a family of tinkers, the wandering people of the countryside. For centuries, society has tolerated their kind but they have never accepted society." (*NRP* 00:04:02). While the viewer reads this text, we see a man standing on the roadside of a rural Irish landscape, putting up a large sign. When the short text has vanished from the screen, the Kyles drive past and ask the man what the sign says. The short dialogue that follows contradicts the tolerance towards the Travellers that the intertitle has just claimed, and this contradiction is again indicative of the movie's inversion of Irishness and national belonging. Tom Kyle asks the man: "What does it say, mister?" and gets the reply: "Can you not read straight English?" Tom answers in Irish, and the man, who is picking up his tools by now, does not understand. Tom then explains that what he just said was "a bit of straight Irish." This answer inverts both the movie's title and the text on the sign, which says: "Notice: No Resting Place for Itinerants—By Order" (*NRP* 00:04:18). Title and sign exclude the Irish Travellers from the national homeland while claiming a practice of tolerance that is belied by all interactions between settled Irish and Travellers in the movie. At the same time, the presentation of cozy homesteads, loving families, and the use of Irish rather than English makes the Travellers more Irish than the majority that rejects them. Returning to my initial quote from de Valera's speech, the only "sturdy children" that we see "romping the countryside" in the film are the Travellers' children, the only laughter we hear is of the Traveller wives, and the only sound of industry is connected to the work that the Traveller families do while harvesting carrots or stacking barley. The movie's settled society, on the other hand, mainly consists of elderly men who regulate, order, or even harm the Traveller community and their children and who have very little emotional connection to each

other. The settled community of Ireland might, therefore, have houses and built environments, but the cozy homesteads that the movie actually shows are those of the Travellers.

I would claim that this jarring contradiction and conflict is at the heart of the movie's structure overall: while the movie includes the settled Irish communities' negative evaluations of the Traveller families, including the derogatory term 'tinkers,' it gives most of its screen and speaking time to the Irish Travellers themselves. The camerawork does not simply follow the Travellers but invites the viewer to share their sense of the world and their sense of home and home-making practices. This becomes especially obvious when the Kyles are interrogated by police officer Mannigan, the chief antagonist of the movie. After a short and rather aggressive dialogue, in which it becomes obvious that Mannigan already believes that the Kyles have done something illegal (without actually knowing whether something illegal has happened at all), the Kyles leave the policeman, and the camera shows this figure of authority slowly receding from view. This is done in a point-of-view shot that visually takes the viewer onto the pony cart of the Kyles, leaving the officer behind us. We thus share the Travellers' perspective on Mannigan, who represents both racist sedentarist attitudes towards the Traveller community as well as the law and the state enforcing them: "[...] if anything happened they were always the people to be blamed" (Orbanz 30). The sedentarist position of both the law and the nation is thus problematized, and the camerawork, literally and metaphorically, mobilizes our assessment of Irish mainstream society and the "cozy homesteads" at their heart as the norm.

Naturalizing the Traveller: Landscape Cinematography and Casting

After this assessment of the film's critique and inversion of settled Ireland's imaginary of home and homeland, it is necessary to also include a few comments on its problematic aspects. Here I want to focus on two issues, specifically, the use of landscape shots in the film's cinematography and the issue of casting and production.

As indicated above, *No Resting Place* was completely shot on location in County Wicklow, a region of Ireland located to the south of Dublin. The name derives from the old Norse name Vikingaló, which can be translated as 'Vikings' Meadow.' This already indicates the geographical features of Wicklow, which is famous for its beautiful scenery, including

extensive woodlands, the impressive Wicklow Mountains, and romantic ancient ruins. *Rotha* includes multiple long shots of the Kyles within this landscape, and these shots almost always show the Kyles when moving across Wicklow in their pony carts or when within their mobile camps, doing activities such as fishing and cooking. In these panoramic long shots, the figures of the Kyles are dwarfed by the immensity and beauty of this ancient landscape, frequently featuring morning fog, sunny expanses, and dramatic clouds. Alternatively, their figures are not only small but also integrated into the landscape, their clothes and skin receding into the natural scenery, as in a scene towards the end of the movie where Alec is fishing with his son (see *NRP* 01:13:20). This camerawork problematically repeats white, colonialist imaginaries of indigenous peoples as part of the landscape rather than shaping and ordering their natural surroundings, an ideology that was used to justify and legalize the white seizing of lands across the globe for centuries (see Heinz, “Stay on Country”). This focus on the Traveller as a pre-industrial figure belonging to, moving in, or even merging with nature is informed by traditions of “the tinker as dweller in an archaic chronotope” (Burke 235). In its use of such panoramic long shots, the film’s whole *mise-en-scène* therefore tends to counteract the visual strategies discussed above that show the Kyles’ home-making practices as a part of an Irish homeland. In the film’s use of panoramic shots, it is exactly their ‘natural’ Irishness, their being “the original Irish people” (Orbanz 30), that makes them an organic part of the landscape, but this belonging also makes them a part of ‘nature’ and the wilderness, a common stereotype of itinerant populations. In effect, the camerawork thus defines the Kyles’ ‘Travellerness’ as an inherent nature externalized through their positioning within the landscape, a strategy that, in inverted form, naturalizes and reproduces the racist sedentarism of the Irish settled mainstream.

This sedentarist undercurrent of the movie’s landscape shots is reinforced by scenes in which the Kyles are inside built environments, for example the pub, the police station, or the farmhouses and barns where they work. In contrast with their ease and happiness outside, expressed through laughter, singing, and bodily touch, the Kyles are shown to be uncomfortable and awkward in closed spaces, and their postures and gazes evade both the camera (and thus the viewers) as well as the settled community or officers sharing these settings. The film may thus question the privileging of home as a built environment in its contrasting of what is shown and what is told, as analyzed above, but it

equally makes clear that the Kyles are not fit for home spaces that come up to the expectations of the settled Irish mainstream (and, implicitly, the viewer). Rotha's own statement that there "was a need to make a film for their [the Travellers'] side" is thus undermined (Orbanz 30).


This undermining of the film's balanced representation of Traveller home spaces and home-making practices is also outlined by Rotha's casting. While minor characters were played by Irish (but not Irish Traveller) actors, first and foremost from Dublin's Abbey Theatre, and while Rotha also worked with non-professional, 'ordinary' people, the two key roles, officer Mannigan and Alec Kyle, were cast with British character actors Noel Purcell and Michael Gough. Director of photography was Wolfgang Suschitzky, an Austrian-born British cinematographer, who would later become famous for his work on the iconic 1971 film *Get Carter* (see O'Reilly). The question of who represents whom is key to films about marginalized social groups, and Rotha remains part of cinema's tendency to represent communities like Irish Travellers in *No Resting Place* rather than have the communities represent themselves. As a consequence, Rotha's film remains part of cultural production that fantasizes about the figure of the Traveller from the perspective of settled society, in spite of its sympathetic representation of the Kyles' sense of home, belonging, and conviviality.

Conclusion

I have shown how Paul Rotha's 1951 movie *No Resting Place* inverts the settled community's ideals of cozy homesteads and 'good' home-making practices. The film gives the majority of its screen time to the Traveller communities, their homes and families, and it makes the viewer share the Travellers' perspectives through its camerawork. Consequently, the film makes clear that de Valera's ideal that I started with is far more alive and vibrant within Irish Travellers' home spaces than in the settled communities they are marginalized by. In that sense, the film itself attempts to become a home space for Irish Traveller conviviality, and a sedentarist ideal of home and homeland is, visually and narratively, 'mobilized' for the viewer. However, I have also shown that the film repeats and naturalizes problematic associations of Irish Travellers with outside spaces and ideas of 'nature', visually integrating the protagonists into the vast landscapes of Wicklow. In spite of this drawback, I would argue that the film, overall, outlines the "incapacity of the nationalist

discourse to assimilate change and resolve the conflicts engendered by exclusion” (Graham 7). Travellers might not simply be the itinerant others of Irishness but, rather, help to mobilize inflexible nationalist ideas of home and homeland.

ORCID®

Sarah Heinz  <https://orcid.org/0000-0002-0390-1651>

Films and TV

Big Fat Gypsy Weddings. Channel 4, 2010–2015. TV.

No Resting Place. Dir. Paul Rotha. Associated British Films, 1951.

Snatch. Dir. Guy Ritchie. Columbia Pictures, 2000.

Get Carter. Dir. Mike Hodges. MGM-British Studios, 1971.

Bibliography

Aitken, Ian. *The Documentary Film Movement: An Anthology*. Edinburgh: UP, 1998. Print.

Blunt, Alison, and Robyn Dowling. *Home*. London: Routledge, 2006. Print.

Burke, Mary. *‘Tinkers’: Synge and the Cultural History of the Irish Traveller*. Oxford: UP, 2009. Print.

Drummond, Tony. “Keep on Moving, don’t stop now: Anti-trespass laws on the Island of Ireland.” *Travellers, Gypsies, Roma: The Demonisation of Difference*. Eds. Michael Hayes and Thomas Action. Newcastle: Cambridge Scholars, 2007. 37–52. E-Book.

Fetzer, Joel S. “Opposition to Irish Travellers’ Halting Sites in the Republic of Ireland: Realistic Group Conflict or Symbolic Politics?” *Irish Journal of Sociology* 25.2 (2017): 195–206. Print.

Fox, Michael Allen. *Home. A Very Short Introduction*. Oxford: UP, 2016. Print.

Frost, Vicky. “Channel 4’s big fat Gypsy ratings winner.” *The Guardian* 7 Feb. 2011: n. pag. Web. 13 Dec. 2021. <<https://www.theguardian.com/media/2011/feb/07/big-fat-gypsy-weddings>>.

George, Rosemary Marangoly. *The Politics of Home: Postcolonial Relocations and Twentieth-Century Fiction*. Cambridge: UP, 1996. Print.

- Graham, Brian. "Ireland and Irishness: Place, Culture and Identity." *In Search of Ireland: A Cultural Geography*. Ed. Brian Graham. London and New York: Routledge, 1997. 1–16. Print.
- Haynes, Amanda, Sindy Joyce, and Jennifer Schweppe. "The Significance of the Declaration of Ethnic Minority Status for Irish Travellers." *Nationalities Paper* 49.2 (2021): 270–288. Print.
- Heidegger, Martin. "Building Dwelling Thinking." In: Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Transl. Albert Hofstadter. New York: Harper Colophon Books, 1975. 141–160. Print.
- Heinz, Sarah. "Making Yourself at Home: Performances of Whiteness in Cultural Production about Home and Homemaking Practices." *Routledge Handbook of Critical Whiteness Studies*. Eds. Shona Hunter and Christi Van der Westhuizen. London: Routledge, 2021. 258–268. E-Book.
- . "'Stay on Country': The Indigenous Australian Challenge to White Property, Terra Nullius, and Native Title in Tara June Winch's *The Yield*." *Symbolism: An International Annual of Critical Aesthetics* 21 (2021): 77–96. Print.
- Helleiner, Jane. *Irish Travellers: Racism and the Politics of Culture*. Toronto: U of Toronto P, 2008. Print.
- Hofstadter, Albert. Introduction. In: Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Transl. Albert Hofstadter. New York: Harper Colophon Books, 1975. ix–xxii. Print.
- Lambert, Gavin. "The Current Cinema: *No Resting Place* and *White Corridors*." *Sight and Sound* 21.1 (1951): 20.
- Lee, J. J. *Ireland 1912–1985: Politics and Society*. Cambridge: UP, 1989. Print.
- Lloyd, David. "Counterparts: Dubliners, Masculinity and Temperance Nationalism." *Future Crossings: Literature between Philosophy and Cultural Studies*. Eds. Krzysztof Ziarek and Seamus Deane. Evanston: Northwestern UP, 2000. 193–220. Print.
- McVeigh, Robbie. "Theorising Sedentarism: The Roots of Anti-Nomadism." *Gypsy Politics and Traveller Identity*. Ed. Thomas Acton. Hatfield: U of Hertfordshire, 1997. 30–52. Print.
- Morley, David. *Home Territories: Media, Mobility and Identity*. London: Routledge, 2000. Print.
- . *Communications and Mobility: The Migrant, the Mobile Phone, and the Container Box*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2017. Print.

- Mulcahy, Aogán. “‘Alright in their own place’: Policing and the spatial regulation of Irish Travellers.” *Criminology and Criminal Justice* 12.3 (2012): 307–327. Print.
- Niall, Ian (pseud. of John McNeillie). *No Resting Place*. London: Heinemann, 1948.
- Ó hAodha, Mícheál. *‘Insubordinate Irish’: Travellers in the Text*. Manchester and New York: Manchester UP, 2011. E-Book.
- O’Reilly, Paul. “World of Plenty: The Cinematography of Wolfgang Suschitzky.” *Visual Culture in Britain* 13.2 (2012): 249–268. Print.
- Orbanz, Eva. *Journey to a Legend and Back: The British Realistic Film*. With essays by Klaus Wildenhahn, Stuart Hood, and Jim Allen. Berlin: Edition Volker Spiess, 1977. Print.
- Rockett, Kevin, Luke Gibbons, and John Hill. *Cinema and Ireland*. London: Croom Helm, 1987. Print.
- Roosvall, Anna. “The Mediated Politics of Place and People: Picturing the ‘Contested Place-Making’ of Irish Travellers at Dale Farm.” *Social Identities* 23.3 (2017): 343–359. Print.

Michael Haus

Filme politisch lesen – Anregungen für die kritische Filmanalyse aus dem Diskurs zu Critical Media Literacy und der Politischen Theorie

— ※ —

Abstract This article deals with the question of how a “political reading” of film can be conceptualized and how a critical film analysis can support the aim of democratic education and empowerment. For this, the discourse on Critical Media Literacy serves a reference, making clear that dealing critically with media means far more than questions of “truth” and “harm prevention”. It also requires regarding media as arenas of political struggle and a politics of representation. There are several sources for engaging in critical film analysis, ranging from the analysis of conditions of production and reception analysis to content analysis. The article then asks how political theory as an academic discipline can be used productively in this context. Going beyond activist and everyday understandings of politics, political theory might offer deeper political readings. Against this backdrop, a systematic distinction of different approaches for a political reading of film with the help of political theory is addressed, presenting “raising awareness”, “political localisation”, “understanding concepts” and “broadening horizons” as four ideal types. Finally, practical implications are discussed with respect to two types of film: the “world of cinema” and the “world of television”.

Zusammenfassung Der Beitrag behandelt die Frage, wie Filme „politisch gelesen“ werden können und eine kritische Filmanalyse begründet werden kann, die einen demokratiepädagogischen Anspruch verfolgt. Er nimmt zum einen Bezug auf den Diskurs zu Critical Media Literacy. Dabei zeigt sich insbesondere, dass sich eine kritische Medienpraxis über Gesichtspunkte der „Wahrheit“ von Medieninhalten und der „Schädlichkeit“ von Medienkonsum hinaus mit der Relevanz von Medien als Ort der Austragung politischer Deutungskämpfe und einer Politik der Repräsentation befasst. Eine solche Praxis kann sich auf verschiedene Quellen der kritischen Filmanalyse stützen, die

von Analysen der Rahmenbedingungen von Filmproduktion über Rezeptionsanalysen bis zu inhaltsanalytischen Zugängen reichen. Zum anderen fragt der Beitrag danach, was die Politische Theorie als wissenschaftliche Disziplin für eine solche kritische Filmpraxis leisten kann. Dieser Beitrag wird in einer über alltagsweltliche und aktivistische Zugänge hinausgehenden Weise des Interpretierens filmischer Inhalte gesehen. Im Anschluss lässt sich eine systematische Differenzierung eines politischen Lesens von Filmen mithilfe Politischer Theorie vornehmen, die demokratiepädagogisch als „Erzeugen von Aufmerksamkeit“, „politische Verortung“, „Konzepte verstehen“ und „Horizont-erweiterung“ gefasst werden kann. Abschließend werden Überlegungen zu praktischen Ansätzen für die kritische Filmanalyse angestellt, die sich auf „die Welt des Kinos“ und die „Welt des Fernsehens“ beziehen, wobei erstere in besonderer Weise für den Spielfilm, letztere für die Serie steht.

Einleitung

Wie ist es möglich, Filme „politisch zu lesen“? In welcher Weise kann dies Teil einer kritischen medienpädagogischen Praxis sein, die die Machtverhältnisse zwischen Mehrheitsgesellschaft und Minderheiten im Blick behält? Und: Welche Rolle können dabei Theorien des Politischen spielen, die im akademischen Diskurs verankert und damit Gegenstand von wissenschaftlicher Forschung und Hochschullehre sind? – Dies sind die Fragen, denen ich im Folgenden nachgehen möchte.¹ Ich gehe dabei insbesondere auf Verbindungslinien zwischen der Perspektive der Critical Media Literacy (im deutschen Diskurs wohl am besten mit „kritischer Medienkompetenz“ zu übersetzen), dem Medium Film und der Filmwissenschaft beziehungsweise Filmanalyse sowie meiner eigenen wissenschaftlichen Disziplin, der Politischen Theorie, ein. Mein Ziel ist es dabei vor allem, die Nutzbarkeit und den Nutzen kritischer Theorie- und Analyseperspektiven für eine kritische Filmpraxis aufzuzeigen. Filme politisch zu lesen kann als zentraler Ansatz einer kritischen Medienpädagogik verstanden werden, in der die Populärkultur als Feld der Vermittlung von Machtverhältnissen,

1 Der hier vorliegende Text ist die deutsche Fassung eines bereits auf Englisch publizierten Textes: Haus, Michael (2023): Towards a Political Reading of Film. Bringing together Critical Media Literacy and Political Theory, in: *heiEDUCATION Journal*, Nr. 10, 91–110.

medialen Formen sowie Inhalten und kulturellen Bedeutungsgehalten fungiert.²

Filme sind dabei ein zentraler Bestandteil der Populärkultur, da sie besonders eindrückliche Formen der massenhaften Verbindung und Vermittlung von Erlebnisgenuss sowie gesellschaftlicher Selbstthematization darstellen. Dieses Charakteristikum ist zugleich geprägt von ökonomischen und politischen Bedingungen der erfolgreichen Vermarktung des hochgradig produktions- und damit investitionsaufwendigen Mediums Film. Zugleich ist das populärkulturelle Medium Film offen für ein Überschreiten der (immer auch gesellschaftlich konstruierten) Grenzen in Richtung „Kunst“ und „Alternativkultur“. Filme leisten also nicht nur (genussvolle) Repräsentationsarbeit für eine breite Masse von Rezipient*innen unter kapitalistischen Vorzeichen, sondern bieten auch (politische und künstlerische) Ausdrucksmöglichkeiten für Avantgarden, Aktivistinnen und Minderheiten in einem den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen abgetrotzten Raum. Sie thematisieren und imaginieren „normale“, aber auch „alternative“ Realitäten, schaffen aber stets eine besondere, „andere“ Form von Realität, indem filmische Erzählungen zugleich abbilden, was sie erzählen. Daniel Frampton spricht von der „film-world“ beziehungsweise dem Film als „cousin of reality“, „the second world we live in“ oder auch „[a] second world that feeds and shapes our perception and understanding of reality.“³ Lange vor der „Digitalisierung“ und der Entstehung einer „virtuellen Welt“ haben wir demnach schon in mehr als nur der „realen“ Realität gelebt. Filme politisch zu lesen bedeutet, sich mit der Frage zu befassen, inwiefern die filmisch erzeugte Realität die gesellschaftlichen Machtverhältnisse bekräftigt oder infrage stellt.

Ich werde im Folgenden zunächst das konzeptionelle Verhältnis zwischen Critical Media Literacy und Film näher diskutieren. Dabei zeigt sich insbesondere, dass sich eine kritische Medienpraxis im Sinne von Critical Media Literacy über Gesichtspunkte der „Wahrheit“ von Medieninhalten und der „Schädlichkeit“ von Medienkonsum hinaus mit der Relevanz von Medien als Ort der Austragung politischer Deutungskämpfe befasst und Filme nicht bloß als Hilfsmittel für die Vermittlung von Bildungsinhalten betrachtet werden, sondern als eine Art pädagogischer Text, dem eine demokratische Praxis gleichsam eingeschrieben werden soll. Dabei wird der analytische Aspekt der

2 Rauter-Nestler: Film und kritische Medienpädagogik, S. 3.

3 Frampton: Filmosophy, S. 1.

Repräsentation von gesellschaftlichen Werten, Interessen und Konflikten in Filmen mit dem Anspruch von deren Nutzung für demokratische Praxis verbunden. Im Anschluss werde ich verschiedene Quellen der kritischen Filmanalyse und des „politischen Lesens“ von Filmen darstellen. Für kritische Filmanalyse, so die These, gibt es eine Vielzahl von Zugängen, wobei sich grundlegend der Zugang über die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Produktion des Films, über die Rezeptionsformen und über die Sprache des Films selbst unterscheiden lässt. Den Beitrag der Politischen Theorie sehe ich dabei vor allem in einer spezifischen Weise des Decodierens und Interpretierens filmischer Inhalte. Im Anschluss daran schlage ich eine weitere Differenzierung dieses Lesens von Filmen mithilfe Politischer Theorie vor. Abschließend stelle ich einige Überlegungen zu praktischen Ansätzen für kritische Filmanalyse im Sinne der Critical Media Literacy an.

Critical Media Literacy, Populärkultur und Film

Das hier zugrunde gelegte Verständnis von Critical Media Literacy schließt an Douglas Kellner und Jeff Share an.⁴ Insbesondere Kellner erweist sich dabei als relevanter Autor, zum einen aufgrund seiner Vermittlung gesellschaftskritischer Theorietraditionen (Kritische Theorie, Cultural Studies, amerikanischer Pragmatismus)⁵, zum anderen aufgrund seiner herausragenden Verdienste um die kritische, sozialwissenschaftlich informierte Filmanalyse.⁶ Die Gegenwartsgesellschaft, so die Annahme, ist geprägt durch eine „Medienkultur“, welche Identitäten, Alltagspraxis und politische Orientierung zum Ausdruck bringt und vermittelt – damit aber auch durch die (latente) Präsenz hegemonialer Kämpfe geprägt ist. Dabei unterliegt sie zugleich den Funktionsimperativen sozialer Systeme – allen voran dem Imperativ der Warenförmigkeit und Profitabilität.

Der hier thematisierten Sicht auf Medien kann man sich über fünf Kernannahmen von Medienkompetenz (Media Literacy), wie sie von der Association for Media Literacy (AML) formuliert und vom Center

4 Kellner et al.: Toward Critical Media Literacy; Kellner et al.: Critical Media Literacy; Kellner et al.: Critical media education.

5 Vgl. ders.: Kulturindustrie und Massenkommunikation.

6 Ryan et al.: Camera Politica; Kellner: Film, Politics, and Ideology; ders.: Cinema Wars; vgl. Winter: Douglas Kellner und die Filmsoziologie.

for Media Literacy⁷ programmatisch aufgegriffen werden, annähern.⁸
Demnach

- sind Medien stets konstruiert, machen dies aber in der Regel nicht sichtbar;
- bedienen sich Medien einer (kreativen) Verwendung von Codes (Konventionen, Stilmitteln, Narrativen, Zitaten etc.), die hinlänglich gesellschaftlich verankert sein müssen, um verstanden werden zu können;
- werden Medien durch (verschiedene Gruppen von) Medienadressaten (verschieden) decodiert und angeeignet;
- sind Medieninhalte verbunden mit der Repräsentation von Werten und politischen Perspektiven, dies allerdings oft in mehrdeutiger Weise;
- ist die Produktion von Medien geprägt von ökonomischen und politischen Interessen.

Diese fünf Kernannahmen sind insofern bereits deutlich von einer „kritischen“ Perspektive geprägt, als sie Medienkompetenz auf den Aspekt der *Repräsentation* gesellschaftlicher Wirklichkeit und politischer Konzepte – und nicht bloß die Beurteilung von „Informationen“ – beziehen.⁹ Damit zeigt sich zugleich eine deutliche Abgrenzung von (in den Worten von Browne und Brennan: „simplistischen“) Verständnissen von Medienkompetenz, die sich primär darauf richten, „to protect young people and other media users against a plague of fake news and filter bubbles“.¹⁰ Selbstverständlich ist die Fähigkeit zur Überprüfung des Wahrheitsgehalts von Nachrichten und zur kritischen Prüfung der Meinungsmache in Filterblasen wichtig für einen mündigen Umgang mit Informationen. Die von interessierten Seiten betriebenen Desinformationskampagnen stellen ernst zu nehmende Gefahren für funktionierende öffentliche Debatten dar. Doch die Repräsentation von gesellschaftlichen Realitäten, Wertvorstellungen und Perspektiven ist nicht ausschließlich eine von Wahrheit versus Falschheit, von rationaler Diskussion versus sinisterer Manipulation. Erstens impliziert

7 Kellner und Share fassen damit die ursprünglich acht „key concepts“ im Sinne von Grundannahmen zusammen, die vom Center for Media Literacy unter Verweis auf die Definition durch die AML im Jahr 1987 genannt werden (siehe Jolls et al.).

8 Vgl. Kellner et al.: *Toward Critical Media Literacy*, S. 374 ff.

9 Vgl. Jolls und Wilson o.J.: *The Core Concepts*.

10 Browne und Brennan: *Critical Media Literacy – Who Needs It*, S. 2.

die Bekräftigung von abwertenden Stereotypen und die Essenzialisierung von problematischen Eigenschaften bestimmter Gruppen in der Berichterstattung nicht notwendig, dass „Lügen“ verbreitet werden. Oft ist es vielmehr die Art der Darstellung, welche dieses „Othering“ bewirkt – von spezifischen Settings und Kameraeinstellungen, die eine grundlegende „Andersheit“ bestimmter Gruppen suggerieren, bis zu deren regelmäßiger thematischer Verknüpfung mit der Erzeugung gesellschaftlicher Probleme bei gleichzeitiger Ignoranz gegenüber den Lebensbedingungen betroffener Menschen.¹¹

Zweitens geht es bei Medien beziehungsweise der Medienkultur und damit auch der Medienpädagogik nicht einfach um „Information“, sondern auch um „Infotainment“ und „Entertainment“ – wobei Entertainment nicht weniger relevant für die Sichtweise auf die Gesellschaft sein muss.¹² Auch bei Medien, die auf „Unterhaltung“, verstanden als Erfahrung von Genuss einer fiktionalen Welt, angelegt sind, stellt sich die Frage des kritischen Umgangs mit der Repräsentation gesellschaftlicher Verhältnisse, Überzeugungen und Erfahrungen. Für Kellner¹³ ist sogar gerade dieser immer auch unterhaltend-fiktionale Medienbereich, und hier der Unterhaltungsfilm, besonders geeignet für eine kritische Medienpädagogik. Nicht nur werden hier besonders umfassende Zugänge eröffnet zu der Art, wie wir uns selbst, die Gesellschaft, in der wir leben, und politische Konflikte unserer Zeit verstehen beziehungsweise verstehen können. Die Lügen oder Verschwörungstheorien, welche von demokratiefeindlichen Kräften in den Medien gestreut werden, vermag ich durch eine Mischung aus gefestigter demokratischer Gesinnung und Wissen um die entsprechenden Mechanismen möglicherweise recht gut zu entlarven. Die Frage, woran es denn liegen mag, dass Lügen oder manipulative Strategien in einer Gesellschaft um sich greifen und was dies mit uns macht, inwiefern sich vielleicht trotzdem noch Möglichkeiten des Aufeinanderzugehens ergeben oder wo genau die feine Grenze zwischen sympathischem Spinnertum und schiefer Ebene in Richtung Fanatismus zu ziehen ist etc., liegt jedoch auf einer anderen Ebene. Wissenschaftliche Forschung mag auf der Grundlage von Theorien und Methoden gewisse Anhaltspunkte geben können. Aber das alltagsweltliche Wissen und die damit verbundene

11 Für antiziganistische Deutungsmuster siehe etwa End: Antiziganismus in der deutschen Öffentlichkeit.

12 Grubb und Posick: Crime TV, S. 2.

13 Aber etwa auch Henry Giroux: Breaking into the movies.

Praxis sind viel stärker auf narrative Deutungen angewiesen. Unterhaltungsfilme sind das Medium solcher Deutungen – gerade deshalb aber auch sinnvollerweise Gegenstand kritischer Analyse: Sie lassen uns die Welt auf eine bestimmte Weise sehen und verstehen und sind damit Teil des Zusammenhangs von Medien, Kultur und Macht.

Über das „Verstehen“ der Welt und die kritische Analyse von filmischen Verstehensweisen hinaus ergeben sich mit Blick auf den Unterhaltungsfilm aber auch in besonderer Weise Möglichkeiten, einen kreativen und selbstermächtigenden Umgang mit Medien zu erlernen. Der charakteristische „kritische“ Zug gegenüber protektionistischen, aber auch gegenüber stärker ästhetisch-künstlerischen Ansätzen der Medienpädagogik (etwa „media arts literacy“) lässt sich so wie folgt zusammenfassen: Im Fokus steht bei der Critical Media Literacy die Betrachtung der in der Breite wirksamen Medienkultur als bestehend aus „products of social production and struggle“ sowie dem Ziel des „teaching students to be critical of media representations and discourses, but also stressing the importance of learning to use the media as modes of self-expression and social activism“.¹⁴ Dabei ist „[d]ie Populärkultur [...] als Relais der Artikulation von Machtbeziehungen ein kaum zu überschätzender (meist impliziter) pädagogischer Raum, in welchem mittels Vergnügen Bedeutungen und Identifikationen mobilisiert werden“.¹⁵ Der Film ist dafür das herausragende Medium.

Dafür ist es aber wieder erforderlich, den Film nicht als „Gegebenes“ zu betrachten, sondern als einen Ausgangstext, der vielfältige Anschlussmöglichkeiten erlaubt und so in gewisser Weise weitergeschrieben wird, nicht zuletzt durch Rezeption und Rezeption der Rezeption. Auf diese Weise politisch gelesen, ist Film in pädagogischer Hinsicht „nicht bloß als ein weiteres Unterrichtshilfsmittel“ zu betrachten, „sondern er wird zu einem eigenständigen pädagogischen Text, der die Heranbildung kritischer Medienkompetenzen unterstützen kann, indem er das Private mit dem Öffentlichen in Verbindung setzt.“¹⁶ Der Film kann dann auch „zu einem Sprachrohr vornehmlich marginalisierter (Subjekt-)Positionen [werden], das neue Möglichkeitsräume erschließen kann“¹⁷. Demokratische Praxis und Pädagogik sind dann nicht mehr klar voneinander zu trennen.

14 Kellner und Share: *Toward Critical Media Literacy*, S. 372.

15 Rauter-Nestler: *Film und kritische Medienpädagogik*, S. 2.

16 Ebd. unter Verweis auf Giroux.

17 Ebd.

Filme „kritisch“ und „politisch“ „lesen“ – Kritische Theorie und Cultural Studies

James Monaco nennt in seinem Standardwerk *Film verstehen* zwei etablierte kritische Zugänge zur Filmanalyse: die semiotische Perspektive, bei der Filme als Systeme von Zeichen gelesen werden, und die dialektische, bei der Filme als Produkt, Spiegel und Ausdruck gesellschaftlicher (vor allem politischer und ökonomischer) Verhältnisse analysiert werden.¹⁸ Im Verständnis kritischer Filmanalyse nach Kellner verschränken sich beide Perspektiven und werden gleichermaßen „politisiert“. Im Folgenden werde ich näher auf dieses doppelte „politische Lesen“ und dessen theoretische Grundlagen eingehen. Dabei werde ich eine modifizierte Perspektive vorschlagen, die erstens die Rezeptionsweisen von Film durch spezifische Rollenträger und soziale Gruppen systematischer berücksichtigt und zweitens die kritische Filmanalyse um einen pragmatistischen Ansatz des „Ausprobierens von Ideen am Film“ erweitert.

In der mit dem Ansatz der Critical Media Literacy konzeptionell verbundenen Art der Filmanalyse Kellners werden Filme immer auch als Medium der „Transkodierung“, also filmischer Übersetzung gesellschaftlicher Erfahrungen, Identitäten und Konflikte, gesehen.¹⁹ Filme werden mit Blick auf solche Transkodierungen politisch gelesen, das heißt mit Blick darauf, wer oder was auf welche Weise erscheint (und nicht auf andere Weise), wessen Perspektiven artikuliert oder abgeschattet werden und wie Ideale und Normalitätsvorstellungen bekräftigt oder in Frage gestellt werden. Dahinter steht eine spezifische Verbindung von „alter“ Kritischer Theorie und „neuen“ Cultural Studies. An dieser Stelle kann festgehalten werden, dass bereits das Verständnis einer multiperspektivischen Kritik nach Kellner sich auf gesellschafts- und kulturtheoretische Grundlagen stützt. Daran lässt sich zum einen die Frage anschließen, inwiefern die Rezeption und Reflexion dieser theoretischen Grundlagen beziehungsweise Hintergründe wesentlich oder zumindest förderlich für eine kritische Filmpraxis im Sinne der Critical Media Literacy sind; zum anderen lässt sich fragen, inwiefern nicht auch diese theoretischen Grundlagen einer Kritik oder zumindest Pluralisierung unterzogen werden könnten und auch sollten.

Die „alte“ Kritische Theorie verfolgte eine Ideologie- und Kulturindustriekritik, die die marxistische Kapitalismuskritik auf den Bereich

18 Monaco: *Film verstehen*, S. 33.

19 Kellner: *Media Culture*, S. 20.

der Medienanalyse ausdehnte und damit auch in gewisser Weise zu einem Abschluss brachte, da die „Totalität“ der kapitalistischen Verhältnisse nun auch wirklich alle Bereiche menschlichen Tätigseins umfasste. Gemäß der ursprünglichen Marxschen Ideologiekritik sind die vorherrschenden Ideen als die Ideen der herrschenden Klasse zu entlarven, das „falsche Bewusstsein“ einer vermeintlich von den Produktionsverhältnissen und konkreten Lebenspraktiken unabhängigen Welt der Ideen und kulturellen Werte offenzulegen und in der Parteinahme für die unterdrückten Klassen eine revolutionäre Form von Kulturproduktion zu unterstützen. Horkheimer und Adorno setzen den ideologischen Charakter der vorherrschenden Bewusstseinsformen und Medienprodukte voraus und erweitern Marx' Sicht um eine Analyse der „Kulturindustrie“.²⁰ Durch sie dringt die kapitalistische Verwertungslogik in die Bereiche kultureller Ausdrucksformen vor und tilgt die letzten Reste von echtem Widerspruch. Kulturprodukte spiegeln den Warencharakter wider, indem sie nach Profitabilitätsgesichtspunkten produziert und die Konsumenten auf störungsfreien Konsum ausgerichtet werden. Dieser Logik der „Verdinglichung“ kann sich nur die „echte Kunst“ entziehen, indem sie sich der Ausrichtung an etablierten Schemata widersetzt.

Die bleibende Bedeutung des von Adornos und Horkheimers Konzept der Kulturindustrie ausgehenden dialektischen Analyseansatzes liegt darin, dass er einen gesellschaftstheoretisch begründeten Objektivitätsanspruch aufrechtzuerhalten und so der Gefahr unkritischer postmoderner Beliebigkeit oder konstruktivistischer Indifferenz etwas entgegenzusetzen vermag.²¹ Zugleich gehen mit der klassischen Perspektive Rigiditäten einher.²² So erscheint es erstens fragwürdig, dass sämtliche Medienprodukte zu einem kohärenten System verbunden sind, in dem mittels Unterhaltung eine bloße Reproduktion von Ideologien zur Affirmation der bestehenden Verhältnisse erfolgt und den Rezipient*innen ein weitgehend passiver Status zugesprochen wird. Zweitens erscheint die Dichotomisierung von Massenkultur und Hochkultur beziehungsweise „echter Kunst“ als problematisch. Sie bahnt den Weg zu einem avantgardistischen Kunstverständnis, auf dessen Grundlage Kunstkritiker*innen ihren elitären Habitus als höchsten Ausdruck gesellschaftskritischer Berufung verklären. Schließlich haftet

20 Horkheimer und Adorno: *Dialektik der Aufklärung*.

21 Vgl. Kellner: *Media Culture*, S. 29 ff. Siehe auch Prokop: *Mit Adorno gegen Adorno*.

22 Kellner: *Kulturindustrie und Massenkommunikation*; ders.: *Media Culture*, S. 30.

dem Kulturindustrie-Konzept auch etwas stark Ahistorisches an: Die gesellschaftstheoretische Grundlage ist gesetzt, einzelne Phänomene werden in dieses zeitlose Muster eingepasst, echte empirische Analyse, die sich relativ unbefangen ihren Phänomenen annähern würde, scheint hier keinen Platz zu haben.

Eine „multiperspektivische“ Medienkritik im Sinne Kellners²³ schließt deshalb an die Cultural Studies an und macht dabei vier Punkte geltend: Erstens werden Filme als eines von unterschiedlichen Feldern eines permanenten Kampfes um die kulturelle Hegemonie in der Gesellschaft verstanden. In diesem Kampf geht es nach Antonio Gramsci nicht um endgültige Siege, sondern um einen „Stellungskrieg“ zwischen herrschenden und beherrschten Klassen, bei dem die herrschenden Klassen Kompromisse eingehen müssen. Zweitens weisen hegemoniale Kämpfe eine mehrdimensionale Struktur auf, wie auch Herrschaftsverhältnisse nicht auf eine einzige Logik reduziert werden dürfen. Die Kategorien „Rasse“, „Klasse“ und „Geschlecht“ (*race, class, gender*) müssen – wie auch weitere Kategorien, mit denen bestimmten Gruppen eine untergeordnete Stellung zugeschrieben wird – in ihrer je eigenen Funktionsweise gesehen werden – freilich auch die spezifischen Schnittstellen zwischen ihnen im Blick behalten werden (*Intersektionalität*). Als Drittes geht eine solche multiperspektivische Medienkritik davon aus, dass auch einzelne Filme niemals vollständig ideologisch vereinnahmt werden können. Selbst Filme, die auf plausible Weise recht eindeutig einer Seite im Kampf um kulturelle Hegemonie zugeordnet werden können, weisen Bedeutungsgehalte auf, die sich dieser Eindeutigkeit entziehen beziehungsweise können „gegen den Strich gelesen“ werden. Viertens schließlich versteht sich die multiperspektivische Medienkritik als Teil einer kritischen Praxis, in der sich eine Vielzahl von Individuen und Gemeinschaften aus unterschiedlichsten Perspektiven, Motiven und Erfahrungshintergründen heraus mit Medien befasst und die Gehalte entsprechend vielfältig „decodiert“.²⁴

23 Kellner: *Film, Politics, and Ideology*; ders.: *Media Culture*.

24 Ders.: *Media Culture*, S. 41 f. unter Verweis auf Hall: *Encoding/Decoding*.

Quellen und theoretische Zugänge zur kritischen Filmanalyse – ein erweitertes Verständnis

Vor dem Hintergrund des Ausgeführten ist es möglich, der Frage nachzugehen, welche Quellen der kritischen Analyse von Filmen im Sinne von Critical Media Literacy es gibt und wofür sie genutzt werden können. Kellner²⁵ selbst unterscheidet drei Bereiche, die bei einer kritischen Filmanalyse Berücksichtigung finden sollten: (1) der Bereich der politischen und ökonomischen Verhältnisse als Bedingungen für die Produktion von Medien; (2) die „Textanalyse“, das heißt die Befassung mit den in einem Medium vorzufindenden Codes, Narrativen und Tropen; (3) die Rezeptionsanalyse, also die Beschäftigung mit der Art und Weise, wie Medien durch verschiedene Arten von Rezipient*innen aufgenommen werden und welche Diskurse und Praktiken sich daran anschließen. Im Anschluss daran lassen sich einzelne Quellen und analytische Referenzpunkte ausdifferenzieren (**Abb. 1**).

Eine kritische Filmanalyse kann sich, so wird ansatzweise deutlich, auf eine Fülle von Zugängen stützen – und sie sollte meines Erachtens jedem der Zugänge einen gebührenden Platz einräumen, wenn auch differenziert nach spezifischen Zwecken und Zielgruppen. Mich interessiert an dieser Stelle vor allem der Stellenwert dessen, was in der **Abb. 1** mit dem Begriff „Politische Theorie(n)“ versehen ist – der Bereich also, den ich eingangs als Feld der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit grundlegenden Arten des politischen Denkens oder, anders formuliert, der Kritik und Rechtfertigung von gesellschaftlichen Verhältnissen bestimmt habe. Die sich damit verbindende Frage lautet, inwiefern eine kritische Filmpraxis durch Theorierezeption stimuliert werden kann.

Wie erwähnt, sind insbesondere die Tradition der Kritischen Theorie und die Cultural Studies nicht nur interdisziplinäre Diskurs- und Forschungszusammenhänge (die Cultural Studies noch deutlicher als die Kritische Theorie), sondern beide werden auch in der Politischen Theorie als wichtige Perspektiven diskutiert. Kellner wie auch sein kongenialer Mistreiter für die Critical Media Literacy, Jeff Share, bekennen sich zudem explizit zu normativen Politikkonzepten, die im wissenschaftlichen Diskurs der Politischen Theorie systematisch reflektiert werden, so zur „radikalen Demokratie“ („radical democracy“) und zu einem „kritischen intersektionalen Multikulturalismus“ („critical intersectional

25 Ebd., S. 36.

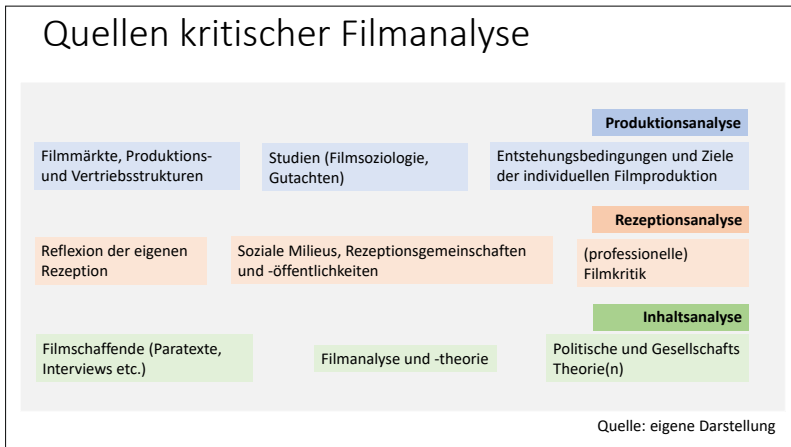


Abb. 1. Quellen kritischer Filmanalyse.

multiculturalism“).²⁶ Konzeptionen der radikalen Demokratie sehen die Demokratie als politisches Projekt, das seine normativen Grundlagen immer wieder neu bestimmen muss. Sie kann sich dabei nicht auf überzeitliche Gewissheiten stützen, sondern sollte die jeweils vorherrschenden Formen von Ungleichheit und Ausschluss bekämpfen.²⁷ Ein egalitärer Multikulturalismus im Sinne Kellners betont die Notwendigkeit der Artikulation verschiedener Identitäten bei Beibehaltung eines gemeinsamen Rahmens demokratischer Bürgerschaft.

Es steckt also bereits viel politisch-normative „Theorie“ in der Critical Media Literacy! Das mag man einerseits als Bürde betrachten, erstens weil man sich mit dezidiertem Verortung angreifbar macht, zweitens weil vor dem Schritt ins Material eine Arbeit mit Texten und abstrakten theoretischen Gedankengängen angesagt zu sein scheint. Andererseits gewinnt der Ansatz derart eben erst an Profil und Tiefe und entzieht sich nicht nur der Beliebigkeit, sondern ebenso einer fragwürdigen „Neutralitäts“-Erwartung.²⁸ Eine „theoriefreie“ Filmanalyse stellt insofern keine überzeugende Alternative dar. Statt „weniger“ Theorie möchte ich vielmehr für „mehr“, aber „offenere“ und differenziertere

26 Kellner und Share: Toward Critical Media Literacy, 372f.; Dies.: Critical media education and radical democracy; Kellner: Media Culture, S. 53ff.

27 Comtesse et al.: Radikale Demokratietheorie.

28 Vgl. Wohnig und Zorn: Neutralität ist keine Lösung!

Theoriebezüge werben. In der Art, wie Kellner in seinen Filmanalysen verfährt, scheint mir das Potenzial der kritischen Verwendung von Politischer Theorie für kritische Filmanalyse nämlich nicht gänzlich ausgeschöpft zu werden. Neben einer faktisch oft nur rudimentären beziehungsweise auf prominente Repräsentant*innen von kritischen Diskursen reduzierten Berücksichtigung der Rezeptionsweisen, kommt meines Erachtens nämlich vor allem der Aspekt eines kreativen Ausprobierens von politischen Konzepten, die im Diskurs der Politischen Theorie und Ideengeschichte entwickelt, tradiert und kritisch reflektiert werden, zu kurz. Tendenziell wird die Filmanalyse damit auf die Verortung von Filmen in einem gewissermaßen objektiv vorhandenen Kampf um Hegemonie sowie das Auftauchen von Motiven und Verhandeln von Rezeptionsweisen verengt. Der Kritische Theoretiker (hier also Kellner selbst) überschaut dabei die gesamte Szenerie und gibt entsprechende Urteile ab – in zwar lockerem, aber doch allzu souveränem Duktus. Von dem Inhalt einzelner Filme lässt er/sie sich aber scheinbar nicht wirklich irritieren.²⁹

Man kann dann darüber streiten, ob *Wonder Woman* (2017) nicht nur ein spannender Superheldinnen-Film, sondern auch eine Positionierung in Sachen Feminismus ist, und damit verbindet sich gewiss eine Fülle spannender Beobachtungs- und Beurteilungsmöglichkeiten.³⁰ Was dabei meines Erachtens bestenfalls in Ansätzen in den Blick kommt, ist eine Art, Filme „politisch zu lesen“, die letztere als Reflexionsangebot für politische Konzepte betrachtet, die sich ideengeschichtlich bis in die Gegenwart hinein ausgebildet haben und paradigmatische Umgangsweisen mit den kritischen Aspekten von Politik thematisieren. Auf diese Art wäre es auch möglich, sich intensiver mit einzelnen Filmen zu befassen, statt sie – wie es bei Kellner tendenziell der Fall ist – bloß als eine Art Kommentar zu den jeweils bestehenden politischen Konfliktlinien (in den USA) zu verstehen.

29 Zur Feinanalyse von Filmen unter Einschluss einer erweiterten Rezeptionsforschung als Desiderat einer sozialwissenschaftlichen Filmanalyse im Anschluss an Kellner siehe auch Winter: *Das postmoderne Hollywoodkino*, S. 57. Kellner selbst warnt vor einer Überbetonung der Zuschauerrezeption und der „Fetischisierung“ von Rezeptionsstudien: „[I]n past years, media/cultural studies has overemphasized audience reception and textual analysis while underemphasizing the production of culture and its political economy. This type of cultural studies fetishizes audience reception studies and neglects both production and textual analysis, thus producing populist celebrations of the text and audience pleasure in its use of cultural artifacts.“ (Kellner: *Media Culture*, S. 43.).

30 Ebd., S. 69 ff.

Der von mir skizzierte Ansatz kann zugleich so verstanden werden, dass er ein pragmatistisches Grundverständnis von (politischen) Konzepten zum Ausdruck bringt: Mithilfe von Film lassen sich die interpretative Kraft und die praktische Bedeutung politiktheoretischer Konzepte erschließen und damit zugleich Probleme besser verstehen. Die klassischen Texte und Autor*innen und ihre politischen Ideen haben dann nicht mehr den Status von Autoritäten, die qua zeitloser Wahrheit dem Gewimmel zeitbedingter Meinungen enthoben sind – sie werden ohne allzu viel Pietät ausprobiert und als ein Hilfsmittel zum politischen Lesen des Films verstanden. Gerade für eine undogmatische, demokratische Pluralität und Freude an Bildung praktizierende Medienpädagogik scheint mir darin ein großes Potenzial zu liegen. Auch der große pragmatistische Bildungstheoretiker John Dewey kann schließlich als Wegbereiter eines „radikalen“ Demokratieverständnisses gesehen werden.³¹

Außerdem liegt auch in der skizzierten Form der Aneignung eines ideengeschichtlichen Erbes wie auch eines zeitgenössischen Repertoires politischen Denkens ein „ermächtigender“ Zug. „Kritisch“ zu sein kann zudem meines Erachtens nicht darauf reduziert werden, die alte Kritik an der Kulturindustrie zu reformulieren und den Kapitalismus für alles verantwortlich zu machen, oder sich gewissermaßen als Agent*in eines kritischen intersektionalistischen Multikulturalismus zu verstehen, der/die seine/ihre Aufgabe darin sieht, Wachsamkeit gegenüber rassistischen, klassistischen und sexistischen Botschaften zu praktizieren und sich in den politischen Kämpfen stets auf der richtigen Seite weiß und dementsprechend Filme einsortiert.

In **Abb. 2** unterscheide ich entsprechend vier Zugänge zu kritischer Filmanalyse, die jeweils in unterschiedlicher Weise auf Politische Theorie zurückgreifen und Filme in den Blick nehmen, und denen jeweils ein spezifischer Sinn zugeschrieben werden kann. Die vier Zugänge ergeben sich aus der Kreuzung zweier Dimensionen mit wiederum jeweils zwei Ausprägungen.

Zum einen kann die Rolle der Politischen Theorie stärker als Reflexion des „Politischen“, also der in einem Film verhandelten Machtverhältnisse, oder als Reflexion der Bedeutung politischer Leitkonzepte verstanden werden. Im ersten Fall hat Theorie vor allem die Aufgabe, die Bedingungen von hegemonialen Kämpfen sowie die Artikulationsformen von dominanten und gegenhegemonialen Artikulationen zu thematisieren. Politische Theorie ist hier zum einen stark eine auf

31 Jörke und Selk: John Dewey.

		Fokus auf Filmmaterial	
		analytisch (Motive innerhalb des Films)	holistisch (Film als eingebettetes Ganzes)
Politische Theorie als	Reflexion des „Politischen“ (Machtverhältnisse)	Repräsentationen von A (<i>race, class, gender</i>) in Film X Ideologische, utopische, transformative Aspekte I Erzeugen von Aufmerksamkeit	Position und Lesbarkeit eines Films in den hegemonialen Kämpfen einer Gesellschaft (inkl. Produktion, Rezeption) II Politische Verortung
	Reflexion der Bedeutung von Konzepten	Szenen und Handlungsstränge als Exemplifizierungen von grundlegenden Konzepten (z.B. Macht, Vertrauen, Korruption, Armut, Gerechtigkeit, Solidarität) III Konzepte verstehen	Film als Interpretation der Welt, Art die Gesellschaft zu denken, Vision gesellschaftlichen Zusammenlebens, ästhetische Erfahrung IV Horizontenerweiterung

Quelle: eigene Darstellung

Abb. 2. Varianten der Verbindung von Politischer Theorie und Filmanalyse.

die „Totalität“ der gesellschaftlichen Bedingungen medialer Produktion gerichtete Reflexionsform, zum anderen eine theoretische Version der in „emanzipatorischen“ und „herrschaftskritischen“ Bewegungen geführten Diskurse sowie der „herrschenden Ideologien“, gegen die sie sich richten. Versteht man die Rolle der Politischen Theorie hingegen eher als „Ideengeberin“, die es ermöglicht, neue Perspektiven auf Politik und Gesellschaft und ihrer Repräsentation in Medien zu gewinnen, so geht es vor allem darum, politiktheoretische Konzepte wie „Demokratie“, „Gerechtigkeit“ oder „Staat“ in bestimmten Konzeptualisierungsweisen (zum Beispiel als „Elitendemokratie“, „Chancengleichheit“ oder „Gesellschaftsvertrag“) zu verwenden und damit filmisches Material in einer spezifischen Fokussierung zu interpretieren. In der zweiten Dimension unterscheidet sich zwischen Zugängen, die sich Filmen eher „analytisch“ oder eher „holistisch“ annähern. Ersteres meint, dass filmisches Material auf das Vorkommen bestimmter Gesichtspunkte abgesehen wird (ähnlich einer Inhaltsanalyse in der Sozialforschung). Letzteres bedeutet, dass Filme als Ganzes aufgefasst werden und in einem umfassenden gesellschaftlichen Kontext gesehen werden.

Alle Zugänge sind aus meiner Sicht legitime und produktive Formen der kritischen Filmanalyse und können eine Rolle für eine kritische Medienpädagogik spielen. Wird ein analytisches Verständnis mit einem auf Machtverhältnisse bezogenen Theoriezugang kombiniert (Feld I), so steht die Analyse der manifesten Repräsentationsweisen spezifischer Gruppen

und Identitäten im Zentrum. Den Sinn dieses Zugangs würde ich vorrangig darin sehen, Aufmerksamkeit für die problematische Repräsentation von bestimmten Gruppen (etwa Sinti und Roma) vor dem Hintergrund abwertender Konstrukte („Zigeuner“ im antiziganistischen Diskurs) zu erzeugen und alternative Repräsentationen einzufordern. Ein analytischer Fokus in Verbindung mit einer konzeptuellen Perspektive (Feld III) läuft hingegen auf die Thematisierung der Exemplifizierung, Illustration und Ausdeutung grundlegender Konzepte in Szenen und Handlungssträngen hinaus. Die zwei Zugänge im Rahmen eines holistischen Verständnisses thematisieren zum einen die Positionierung eines Films in den hegemonialen Kämpfen einer Gesellschaft (Feld II), was den Sinn einer „politischen Verortung“ hat; zum anderen verstehen sie Film als eine spezifische Art, die Welt und das gesellschaftliche Zusammenleben anders zu denken (Feld IV), was man mit dem Begriff der „Horizontenerweiterung“ oder auch der kreativen Imagination fassen kann. In aktivistischen Kontexten scheint mir relativ stark Zugang I vorzuherrschen. Erfahrungen mit Studierenden der Sozialwissenschaften legen nahe, dass sie ebenfalls am einfachsten zu dieser Perspektive finden. Kellners Analysen würde ich insbesondere Zugang II zuordnen – sie leben stark von der Einbettung einzelner Filme beziehungsweise Filmbündel in die konkreten politischen Auseinandersetzungen ihrer Zeit und erfordern nicht nur die Beherrschung einer entsprechenden Theoriesprache, sondern auch eine breite Kenntnis zeitgeschichtlicher Zusammenhänge. Zugang III scheint in der letzten Zeit bei Vertreter*innen der Politischen Theorie einen gewissen Zuspruch zu finden und dabei vor allem auch mit Anliegen der Politischen Bildung verknüpft zu werden.³² Zugang IV findet sich am ehesten in stärker philosophischen und filmtheoretischen beziehungsweise filmwissenschaftlichen Werken.³³

Filme nutzen für eine kritisch-pädagogische Praxis

Die Frage, was Film ist und wie er wirkt, variiert nach Kontexten, und diese sind wichtig für eine kritisch-pädagogische Praxis. „Film“ erfahren wir heute vor allem im Rahmen von zwei Welten: der „Welt des Kinos“ und der „Welt des Fernsehens“. Möglichkeiten, Filme „politisch zu lesen“,

32 Besand: Von Game of Thrones; Hamenstädt: Theorien der Politischen Ökonomie; ders.: Politik und Film; ders.: Politische Theorie im Film.

33 Etwa Frampton: Filmosophy.

verbinden sich in unterschiedlicher Weise mit diesen beiden Welten. Die „Welt des Kinos“ besteht aus einem eigenständigen, aufwendigen und finanzintensiven System der Produktion von Filmen, ihres Vertriebs und ihrer Vorführung. Lange Zeit wurden vor allem Spielfilme mit dem Ziel produziert, in diesem System erfolgreich sein zu können – das heißt vor allem, die hohen Produktionskosten wieder einzuspielen, wenn nicht als einzelnes Produkt, so doch über die Breite der von einem Studio produzierten Filme. Zumindest für den europäischen Film gilt, dass die staatliche Filmförderung zu einer wichtigen Finanzierungsquelle geworden ist, was noch einmal eine ganz andere, weniger auf Marktgängigkeit als auf politisch definierte Förderkriterienenerfüllung ausgerichtete Logik in die Filmproduktion bringt. Filmproduktion und -verleih einerseits und Kinos haben sich zudem schon seit Längerem ausdifferenziert, sodass das „Überleben des Kinos“ als Ort der Filmvorführung zu einem besonderen Topos der öffentlichen Sorge wurde, der auch heute im Zuge der Bewältigung der Pandemiefolgen wieder virulent ist. In der Welt des Kinos werden Filme in besonders *intensiver* Weise erfahren, was damit zusammenhängt, dass sie in der Regel zum ersten Mal, mit voller Aufmerksamkeit und unter Einsatz besonderer technischer Mittel gesehen werden.

Die Welt des Fernsehens umfasst im hier gemeinten Sinne die Praxis des privaten Filmeschauens: im eigenen Umfeld, mit den eigenen technischen Geräten, mit den selbstgewählten Mitschauer*innen (oder ganz allein). Das Streamen von Programmen, ob nun über Receiver oder Computer, zählt also ebenso zur Welt des Fernsehens wie das Abspielen von DVDs oder ähnlichen Medien. Die Erfahrung des Films selbst fällt hier vergleichsweise weniger intensiv aus, auch wenn die zu Hause verfügbare und erschwingliche Technologie immer besser wird. Zugleich bietet die Welt des Fernsehens sehr viel weitgehendere Optionen für individuelle Wahlentscheidungen. Außerdem lassen sich Filme wiederholt und kontrolliert sequenzweise schauen, was eine gute Grundlage ist, um in eine vertiefte Filmanalyse einzusteigen. Neben Kinofilmen, die in der Welt des Fernsehens so intensiv wie nie einer Zweitverwertung zugeführt werden, und Fernsehfilmen, also Spielfilmen, die bewusst für das Format produziert werden, besteht die Welt des Fernsehens (was fiktionales Entertainment betrifft) aus *Serien*. Letztere sind heute als für die kritische Filmanalyse unter Vorzeichen von Critical Media Literacy besonders geeignetes Material anzusehen. Nicht nur nehmen sie mittlerweile einen herausragenden Rang in puncto Faszination, Identifikation und Konsumtion ein; sie haben in den letzten Jahrzehnten

auch eine erhebliche Qualitätsverbesserung und Ausdifferenzierung erfahren; und schließlich lassen sich gerade bei Serien oft interessante interaktive Effekte zwischen filmischer Erzählung und Rezeption beobachten. Denn in der Weiterentwicklung (erfolgreicher) Serien hin zur nächsten Staffel zeigen sich nicht selten Reaktionen auf die Rezeption. Mag der Kinofilm also grundsätzlich eher dazu geeignet sein, sich dem „Kunstwerk“ zu nähern, so haben Serien in puncto Interaktivität mit gesellschaftlichen Rezeptionsweisen einen klaren Vorteil.

Eine kritische Filmpraxis kann an diese beiden Welten des Films anschließen, indem sie die jeweiligen Potenziale nutzt und die Welten öffnet. Entscheidend ist dafür weniger die Auswahl der „richtigen“ oder die Beschränkung auf „vorbildliche“ Filme. Für eine kritische Filmpraxis im hier skizzierten Sinne ist weniger das filmische Material als der Umgang mit ihm wesentlich.

Die Welt des Kinos für Critical Media Literacy zu erschließen, bedeutet in erster Linie, die intensive Erfahrung der vollen Konzentration auf den technisch aufwendig vorgeführten Film zu nutzen und mit einer öffentlichen Thematisierung politischer Lesarten zu verbinden. Das Kino ist gegenüber dem Fernsehen schon immer dadurch charakterisiert, dass hier gemeinsam mit anderen Menschen, die nicht Teil einer vertrauten Umgebung (Familie, Freunde) sind, geschaut wird. Allerdings ist das Kino innerhalb dieses Rahmens wieder auf die Minimierung der Relevanz von Öffentlichkeit – und auf die Maximierung eines individuellen Konsumerlebnisses – ausgerichtet worden. Es finden in der Regel keine Gespräche statt, die Wahrnehmung der anderen findet unter negativen Vorzeichen (Popcorngeräusche, lästige Gespräche, das Sichtfeld störende Köpfe) statt. Man muss die anderen eher tolerieren, um den Film im Kino erfahren zu können, als dass ein gemeinsames Schauen stattfindet. Critical Media Literacy in der Welt des Kinos zu verwirklichen, bedeutet also, das Kino als einen öffentlichen Ort des Gesprächs wieder beziehungsweise überhaupt erst zu entdecken und damit etwa an die Filmtheorie von Vachel Lindsay anzuknüpfen.³⁴ Öffentliche Veranstaltungen sind dafür der Schlüssel. Für eine kritische Medienpädagogik bietet sich an, gemeinsam mit kommunalen Kinos öffentliche Filmveranstaltungen zu organisieren, etwa zusammen mit Studierenden, Schüler*innen und engagierten Menschen.³⁵ Hier können Erfahrungen bei der Auseinandersetzung über passende

34 Vgl. Monaco Film verstehen, S. 468.

35 Vgl. Haus: Bewegende Bilder – Bewegte Menschen.

Filme, der Interaktion mit der Zivilgesellschaft, dem Einwerben von Fördermitteln, der Organisation und Durchführung eines Filmabends mit öffentlicher Beteiligung gemacht werden. Entsprechende Veranstaltungen sind aber auch mit weniger Aufwand im schulischen oder hochschulischen Kontext möglich. Wichtig ist stets das gemeinsame Schauen und Reden über die Filme.

Für die Welt des Fernsehens bieten sich, wie gesagt, Serien besonders an. Kritische Filmpraxis zielt hier sinnvollerweise stärker auf eine intensive analytische Auseinandersetzung mit dem filmischen Material ab. Die „anderen“ kommen hier eher als *bestimmte* andere (Kommiliton*innen, Mitschüler*innen) in Betracht und sind eher Mit-Analytiker*innen als „Öffentlichkeit“. Dabei sind vor allem die vielfältigen Quellen nutzbar und können miteinander in Bezug gesetzt werden. Es können Rezeptionsanalysen hinsichtlich a) professioneller Filmkritik und journalistischer Bewertung, b) Diskursen in aktivistischen Gruppen und Communities von Minderheiten sowie innerhalb von Anhängerschaften und schließlich auch c) der wissenschaftlichen Analyse von Filmen durchgeführt werden. Was das Kino an Potenzial für Herstellung von Öffentlichkeit birgt, weist das Format Fernsehen mit Blick auf analytische Intensität auf. Auch die Relevanz für persönliche Zusammenhänge dürfte leichter herstellbar sein, denn in unserer Gesellschaft sehen viele Menschen Serien beziehungsweise jeweils eine bestimmte Serie als eine Art Begleiterzählung zu ihrem Alltagsleben (und manche als Gelegenheit mit Gleichgesinnten über Fandom-Praktiken ein Stück weit aus dem Alltag hinauszutreten). Entsprechend bietet eine derartige Praxis auch die Möglichkeit einer intensiveren kritischen Selbstreflexion hinsichtlich des eigenen „Blicks“. Schließlich lässt sich die Wendung in Richtung Öffentlichkeit auch durch die Erarbeitung von (medialen) Produkten herstellen, die von anderen genutzt werden können, etwa einer Lerneinheit zu einer bestimmten Serie. Hierüber lässt sich dann auch wieder (öffentlich) ins Gespräch kommen.

Schluss

Ich habe die theoretisch-konzeptionellen Grundlagen von Critical Media Literacy skizziert und die Implikationen für kritische Filmanalyse unter medienpädagogischen Vorzeichen dargestellt. Dabei ging es mir vor dem Hintergrund meiner eigenen disziplinären Verortung auch darum, welche Art von theoretischem Rüstzeug bei der kritischen Filmanalyse

hilfreich ist und wie insbesondere meine Disziplin, die Politische Theorie, einen Beitrag leisten kann. Wie deutlich gemacht wurde, ist das Konzept der Critical Media Literacy bei Kellner und Share wie auch die damit verbundene kritische Filmanalyse bei Kellner stark von der Tradition der Kritischen Theorie wie auch den Cultural Studies geprägt. Damit gehört Politische Theorie bereits zu ihren Ausgangspunkten. Allerdings scheint mir ein erweiterter Zugang angezeigt, bei dem nicht nur neo- und postmarxistische Ansätze sowie das Bekenntnis zu einem intersektionalistischen Multikulturalismus eine Rolle spielen. Im Sinne des Pragmatismus plädiere ich deshalb für ein möglichst unbefangenes Ausprobieren politischer Konzeptionen am filmischen Material. Auf diese Weise lassen sich sowohl grundlegende theoretische Zugänge zu kritischer Filmanalyse systematisieren als auch Inspiration für eine kreativ-kritische Praxis freisetzen. Diese Praxis kann sich an der Unterscheidung in eine „Welt des Kinos“ und eine „Welt des Fernsehens“ orientieren und für beide Welten eine transformatorische Praxis des politischen Lesens von Film zusammen mit anderen stiften.

Bildnachweis


Abb. 1–2 Michael Haus.

Literaturverzeichnis

- Besand, Anja (Hg.): Von Game of Thrones bis House of Cards, Wiesbaden 2018.
- Browne, Harry / Brennan, Deborah: Editors' Introduction: Critical Media Literacy – Who Needs It?, in: Irish Communication Review 16 (1) 2018, S. 1–4.
- Comtesse, Dagmar / Flügel-Martinsen, Oliver / Martinsen, Franziska / Nonhoff, Martin (Hg.): Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch, Berlin 2019.
- End, Markus: Antiziganismus in der deutschen Öffentlichkeit. Strategien und Mechanismen medialer Kommunikation, Heidelberg 2014.
- Frampton, Daniel: Filmosophy. A manifesto for a radically new way of understanding cinema, London 2006.

- Giroux, Henry A.: *Breaking into the movies. Film and the culture of politics*, Malden 2002.
- Grubb, Jonathan A. / Posick, Chad: Introduction, in: Grubb, Jonathan A. / Posick, Chad (Hg.): *Crime TV. Streaming criminology in popular culture*, New York 2021, S. 1–3.
- Hall, Stuart: *Encoding/Decoding*, in: Hall, Stuart / Hobson, Dorothy / Lowe, Andrew / Willis, Paul (Hg.): *Culture, media, language*, London 1980, S. 128–138.
- Hamenstädt, Ulrich: *Politik und Film. Ein Überblick*, Wiesbaden 2016.
- Hamenstädt, Ulrich (Hg.): *Politische Theorie im Film*, Wiesbaden 2016.
- Hamenstädt, Ulrich: *Theorien der Politischen Ökonomie im Film*, Wiesbaden 2014.
- Haus, Michael: *Bewegende Bilder – Bewegte Menschen*. In: *Medienforum Heidelberg e. V. (Hg.): 25 Jahre Karlstorkino Heidelberg. Kommunales Kino im Karlstorbahnhof*, Heidelberg 2021, S. 162–172.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*. Neuausg., Frankfurt am Main 1969 [1944].
- Jolls, Tessa / Wilson, Carolyn: *The Core Concepts: Fundamental to Media Literacy Yesterday, Today and Tomorrow*. Center for Media Literacy. Online verfügbar unter <https://www.medialit.org/reading-room/core-concepts-fundamental-media-literacy-yesterday-today-and-tomorrow> [Zugriff: 14.05.2022].
- Jörke, Dirk / Selk, Veith: John Dewey, in: Comtesse, Dagmar / Flügel-Martinsen, Oliver / Martinsen, Franziska / Nonhoff, Martin (Hg.): *Radikale Demokratietheorie. Ein Handbuch*, Berlin 2019, S. 78–87.
- Kellner, Douglas: *Media Culture. Cultural Studies, Identity, and Politics in the Contemporary Moment*, London 2020.
- Kellner, Douglas M.: *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Hoboken 2010.
- Kellner, Douglas: *Film, Politics, and Ideology. Towards a Multiperspectival Film Theory*, in: Combs, James E. (Hg.): *Movies and politics. The dynamic relationship*, New York 1993, S. 56–92.
- Kellner, Douglas: *Kulturindustrie und Massenkommunikation*, in: Bonß, Wolfgang / Honneth, Axel (Hg.): *Sozialforschung als Kritik. Zum sozialwissenschaftlichen Potential der Kritischen Theorie*, Frankfurt am Main 1982, S. 482–515.

- Kellner, Douglas/Share, Jeff: Critical media education and radical democracy, in: Apple, Michael W./Au, W./Gandin, L. A. (Hg.): The Routledge international handbook of critical education, New York 2009, S. 281–295.
- Kellner, Douglas/Share, Jeff: Critical Media Literacy, Democracy, and the Reconstruction of Education, in: Macedo, Donaldo P./Steinberg, Shirley R. (Hg.): Media literacy. A reader, New York 2007, S. 3–23.
- Kellner, Douglas/Share, Jeff: Toward Critical Media Literacy: Core concepts, debates, organizations, and policy, in: Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education 26 (3), 2005, S. 369–386. DOI: <https://doi.org/10.1080/01596300500200169>.
- Monaco, James: Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia, Reinbek bei Hamburg 2017.
- Prokop, Dieter: Mit Adorno gegen Adorno. Negative Dialektik der Kulturindustrie, Hamburg 2003.
- Rauter-Nestler, Sebastian: Film und kritische Medienpädagogik, in: Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.): Handbuch Filmsoziologie, Wiesbaden 2018. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-10947-9_80-1.
- Ryan, Michael/Kellner, Douglas: Camera Politica. The politics and ideology of contemporary Hollywood film, Bloomington 1988.
- Winter, Rainer: Douglas Kellner und die Filmsoziologie, in: Geimer, Alexander/Heinze, Carsten/Winter, Rainer (Hg.): Handbuch Filmsoziologie, Wiesbaden 2018. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-10947-9_11-1.
- Winter, Rainer: Das postmoderne Hollywoodkino und die kulturelle Politik der Gegenwart. Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse, in: Moebius, Stephan/Heinze, Carsten/Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz 2012, S. 41–59.
- Wohnig, Alexander/Zorn, Peter (Hg.): Neutralität ist keine Lösung! Politik, Bildung – politische Bildung, Bonn 2022.

Dávid Szőke 

Roma Heroes in Contemporary Theater and Education

— ✨ —

Abstract The article discusses the history, goals, and practical application of the Roma Heroes Educational Methodology in Hungarian higher education. Developed by Independent Theater Hungary in co-operation with three European theater companies—Rampa Presentina (Italy), The Roma Actors Association, Giuvlipen (Romania), and the Asoc cultural por la investigacion y el desarrollo independiente del teatro profesional en Andalucía (Spain)—the methodology aims to bring together Roma and non-Roma students, to familiarize them with the history and empowering role of Roma drama, and to create safe space for classroom discussions about everyday heroism in Roma communities. The educational program is based on contemporary Roma plays, a concept first realized in Hungary, whereby students learn about dramatic heroes who, having faced various difficulties, make responsible decisions and bring progress to their communities. This approach is pioneering for two reasons. It responds to and challenges stereotypical representations of Roma communities in Hungarian and international media where Romani people are generally linked to prostitution, poverty, and crime; in doing so, it aspires to support Roma students and to empower them by improving their self-esteem and furnishing them with a positive identity. This article focuses on Márton Illés' monodrama *Chameleon Girl* (2018), based on the real-life stories of Roma students who participated in the Roma Heroes workshops organized by Independent Theater Hungary; the author outlines the ways storytelling in Roma monodramas can draw attention to the diversity of Roma communities.

Zusammenfassung Das Kapitel erörtert die Entstehung, die Ziele und die praktischen Anwendungen des Roma Helden Bildungskonzeptes in der ungarischen Hochschulbildung. Das Konzept wurde vom Independent Theater Hungary in Zusammenarbeit mit drei europäischen Theatergruppen, Rampa Presentina (Italien), The Roma Actors Association—Giuvlipen (Rumänien) und Asoc cultural por la investigacion y el desarrollo independiente del teatro

profesional en Andalucía (Spanien) entwickelt. Es zielt darauf ab, Student*innen von Roma- und Nicht-Roma-Herkunft mit der Geschichte und den Werten des Roma-Dramas vertraut zu machen und Unterrichtsdiskussionen über das alltägliche Heldentum in Roma-Gemeinschaften zu ermöglichen. Das Bildungsprogramm soll helfen, Roma Helden sichtbar zu machen, die als Protagonisten auf Herausforderungen stoßen, Gewissensentscheidungen treffen und den Fortschritt in ihrem sozialen Umfeld inspirieren. Dieser Ansatz ist aus zwei Gründen wegweisend. Er stellt die stereotypischen Darstellungen über Roma in Frage, die in den ungarischen und auch internationalen Medien oftmals als gewalttätig, vulgär und ungebildet dargestellt werden. Typischerweise werden sie unhinterfragt mit Prostitution, Armut und Kriminalität in Verbindung gebracht. Zum anderen hat dieser Ansatz die Aufgabe, Roma-Student*innen zu stärken, ihr Selbstwertgefühl und ihre positive Identität zu verbessern, und das Ansehen in der Studentengemeinschaft positiv zu beeinflussen. Dieser Beitrag fokussiert sich insbesondere auf Márton Illés' Monodrama „Chameleon Girl“ (2018), das auf den wahren Begebenheiten von Roma-Student*innen basiert, die an den „Roma Heroes“-Workshops des Independent Theater Hungary teilgenommen haben. Es erörtert, wie das Erzählen von Geschichten in Roma-Monodramen die Aufmerksamkeit auf die Vielfalt der Roma-Gemeinschaften lenken kann.

Introduction

Independent Theater Hungary is one of the few contemporary Roma theater companies in Hungary. Since its establishment in 2007, it has been running without state or municipal support, mainly funded by private donations and grants, which fosters its independence from the ruling cultural politics in the country. Its mandate is to make socially engaged theater, introducing a new generation of audience to contemporary social issues, encouraging dialogue, and highlighting the importance of personal involvement and responsibility.

In 2017, Independent Theater Hungary organized the First International Roma Storytelling Festival, featuring four monodramas by Roma artists: Alina Serban's *I Declare at My Own Risk*, Michaela Dragan's *Tell Them About Me*, Dijana Pavlovic's *Speak, My Life*, and Richard O'Neill's *The Hardest Word*. Coincidentally, these dramas are about women who stand up for themselves and their communities in the face of social and political difficulties. This event marked the beginning of the annually organized Roma Heroes International Theater Festival, the only international gathering of Roma theater companies in the world. It has been

followed by the EU-founded project “European Roma Theater—Contemporary Cultural Heritage Shapes Our Future,” designed in partnership with the theater companies Romano Svato (Austria), Asociatia pentru Promovarea Artelor Contemporane (Romania), and National-cultural association “Amala” (Ukraine). The aim of this project is to strengthen cooperation between European Roma artists, to support new theatrical works, and to safeguard the visibility of Roma theater in Europe. In the long term, the project should build a common professional base in the field of education and arts, together with international Roma theater companies, and lay out the professional foundations of a European Roma Theater.

Also in 2017, the stage performances and international theater contributions led to the creation of the Roma Heroes educational methodology. Based on interactive workshops with the participation of Roma and non-Roma university students, it is the first international educational methodology focusing on Roma drama and theater. The motive behind this methodology is that, although the number of young Roma people pursuing university education is small, their proportion on an international scale is significant (cf. Szabóné; Illés et al. 21). As first-generation intellectuals, they enter a university environment that represents the majority society and its narratives. Their lives become divided between their own minority communities and the academic world, and often, neither feels like home for them. The largest challenge for these students is not to stay social outcasts, even when they experience their identity as a “counter-culture” in the academic world (Illés et al. 22). As Katalin Kardos notes, nurturing the Roma identity takes place mostly in these university colleges, where special sessions are devoted to Roma origins and culture (Kardos 66). Therefore, the main goals of the Roma Heroes educational methodology are to instruct about the history of Roma theater, to create understanding for the challenges that the various Roma communities in Europe face, and to present the Roma heroes as active members of society with their own dilemmas and failures, as people who make responsible decisions for themselves and their communities. In doing so, the methodology aims to dismantle negative stereotypes associated with the ‘gypsy’ phantasm in mainstream society, portraying instead diverse characters and communities. As Rodrigo Balogh, the founder of Independent Theater Hungary, says:

When I was a drama student, I was looking for Gypsy plays and works in which my identity was valued and had positive

connotations. I did not find any plays by Roma writers at all. And what I found in mainstream drama literature and theater about us was not too impressive either. If theaters put on plays with Gypsy characters in them at all, my colleagues portrayed ungrateful children, fathers impregnating their daughters, soulless mothers, blokes who humiliate themselves for a few cigarettes, characters who talk like ‘gypsies’ and loiter around. When I saw this, I felt both ashamed and as if I did not exist. As if the values and the heroes that were important in my life were invisible [...] Now I know that the Gypsy youth of the future will be able to find plays of Roma theatre companies who worked far away from them, in different parts of the world. They will have heroes of their own, presented on stage, in video and in books, just as we do now. (Balogh “Foreword,” 3–5)

During the workshops, students watch tape-recorded performances from the International Roma Heroes Storytelling Festival and analyze the hero’s character and motives and the social circumstances behind each story. After that, students present and discuss their personal stories of heroism in various creative ways. These workshops are vital for creating a positive identity for young Roma people, allowing them to find various connections between the recorded dramatic stories and their own personal lives. At the same time, these stories can have a transformative effect on non-Roma students, encouraging self-reflection by acquainting them with the different manifestations of racism. Thereby, the educational methodology helps students find their own heroes; it encourages self-representation, creativity, and critical thinking, and improves the dynamics within the groups.

Drawing on the results of these workshops, in 2020, educational material was developed by Independent Theater Hungary in cooperation with the Rampa Presentina (Italy), The Roma Actors Association, Giuvlipen (Romania), and the Asoc cultural por la investigacion y el desarrollo independiente del teatro profesional en Andalucía (Spain). This material is particularly useful in higher education. It considers the social and historical issues that are facing Roma communities and Roma theaters in Europe. Furthermore, theater education offers practical tools for classroom interaction and intragroup communication between Roma and non-Roma students.

In the following pages, I discuss the classroom topics, the concept of heroism, the classroom activity, and the plays used during the

workshops by Independent Theater Hungary. I end my article with a discussion of *Chameleon Girl*, a monodrama based on the life stories of participants in the first Roma Heroes workshop. The play is written by Márton Illés, a non-Roma author, who is also the project manager of Independent Theater Hungary. I have chosen to expand on his play, since it not only aims to combat antigypsy attitudes but also breaks with the exoticized portrayal of ‘gypsies.’

The Roma Heroes Workshop: Classroom Topics

The pilot methodology was tested on more than 20 groups with nearly 400 participants. The assessment showed that the methodology can be applied effectively in the framework of non-formal training: two workshops of approximately 120 minutes with the participation of 12 to 20 students who are at least 13 years old. Every workshop is held by two trainers, a Roma and a non-Roma, a man and a woman, to give an inspiring example for interethnic and intergender teamwork. Before holding classes, each trainer is required to take part in a preparatory program to acquire skills for creative classroom activities and to gain knowledge of the plays presented.

Every class begins with the trainers introducing themselves, the topics, the tools, and the goals. The classroom discussions focus mainly on the development of European theater and European civil society, the social function of theater, Roma theater, and the histories of European Roma communities. The discussion of these topics depends largely on the timeframe and is always preceded by a general presentation of the history of European Roma theaters.

Three major aspects are particularly important to highlight to the students. Firstly, theater and drama have always contributed to and concurred with the development of civil society. From the history of Ancient Greek theater performances to contemporary performing arts, the stage has always been a space for responding to and subverting ruling ideologies, as well as for inspiring social change. Secondly, it should be noted that the first play written in Romani language was performed in 1887 in Moscow, and the first Roma theater company, the Romen Theatre, was founded in 1931—yet Roma authors have always struggled to assert authorship over their work against the reigning political systems and to effectively counteract the overall stereotypical ‘gypsy’ representations (Ristić and Ristić; Drăgan; Illés et al. 75).

Consequently, although there are several independent Roma theater companies today in Europe, they mostly work in isolation from one another and without sufficient state and municipal support; these companies are largely unknown to the public. A third aspect concerns the social and historical issues of European Romani communities, including the history of enslavement of the Roma in Romania, the sociopolitical injustices against Traveller communities, the Roma Holocaust, current forms of intersectional discrimination, abuse of police power, and the socioeconomic realities within Romani communities. With the help of recorded stage performances and written excerpts of dramas from the two published collections of *Roma Heroes* (Balogh 2019; 2021), a discussion can be started between the participants about how Roma drama and theater respond to these issues and what impact the heroes in these dramas have. The role of the dramatic hero is particularly significant here, since it determines how the audience relates to him/her and, through him/her, to people of other ethnicities and cultures.

The Main Question: Who Is a Hero?

All classroom activities start with a brainstorming session around the question: “What makes a hero a hero?” Students note down with one word or a phrase all the character traits that they believe a hero should possess. Then, they read their notes out loud while the trainers write down the traits on sticky notes and place them on a board. The trainers then comment on and summarize the main points made.

The main distinguishing traits of heroes are that they respond to difficulties according to their values and make responsible decisions, thereby bringing about important changes in their own lives and in the lives of their communities. If any of these traits are not mentioned in the group, the trainers should lead the students to them in the first round with questions. If the students fail to identify these traits, the trainers should add them to the board, presenting them as their own view. Some differences in conceptualization might crop up in the group, such as superheroes versus everyday heroes or failure as being crucial for a heroic act, yet these differences are essential for complex and insightful debates about the main characteristics that define a hero.

As I have argued elsewhere, a heroic narrative in Roma drama and educational methodology is the most effective strategy for countering antigypsyist stereotypes (Szőke 7–8). There are two major narratives

that transport these stereotypes. One of them is a so-called “own-fault” narrative, portraying Roma people as uncooperative, lazy, vagrant; as people who prefer to live on social welfare, the support of their relatives, and illegal income; who have extreme criminal tendencies and are dangerous for society (cf. Illés et al. 21). Additionally, there is another narrative concentrating on structural discrimination, segregation, and the responsibility of institutions to support members of the Roma community. The differences between Roma and non-Roma are given a special emphasis in this narrative, along with the general perception that Roma are unable to make effective changes in their lives (cf. Illés et al. 29). Both narratives are highly dangerous, since they prevent Roma from countering the intersectional discrimination in mainstream society. Racism, sexism, and the patriarchal system in the Roma community are hindering forces which prevent Roma women from speaking about their social circumstances. On the one hand, Roma women are emotionally and financially dependent on their fellow members due to family traditions and lack of independent earnings. On the other hand, these women are silenced on account of the majority society’s prejudice against Roma, whereby they are excluded from receiving adequate legal and police protection, but they also continue to incite stigmatizing attitudes from their own community (Kóczé 23; Szőke 9). As is argued in the *Roma Heroes Foundation Bricks*,

The narratives of most of the Roma organizations focus on the differences between the Roma and the majority, and the helpless situation of their own communities. The negative/passive/victim image is not attractive enough to the young people to believe that they can be tools for a change, and it does not motivate them to identify themselves with a positive Roma identity. This identity could be different than the one dominated by stereotypes related to the Roma characters disseminated by the commercial media contents (focusing on extreme poverty, gangsters or media stars having a superficial life). We are convinced that another narrative is needed, which highlights the problems and at the same time the values, too, and which presents Roma heroes who make conscious decisions based on their own values and decisions [sic] they are able to shape their future. (Illés et al. 21)

The conceptual basis for the “heroic narrative” is provided in Joseph Campbell’s book *The Hero with a Thousand Faces* (1949); there Campbell

describes the hero's path as a journey with three stages: under the influence of some external forces, the hero embarks on a journey, descends into the unknown, triumphs over various crisis situations, and, spiritually transformed, returns home. From Campbell's theory comes the narratological pattern of the "hero's journey." This story-pattern can be described in the following way. The hero(ine) sets off from the safety of his/her world into the unknown. His/her call to go out stems from a crisis in the unknown. During his/her journey, the hero(ine) is provided with help, usually a mentor, sufficient for his/her survival by supernatural forces. Crossing the threshold of the unknown world, the hero must face the fact that his/her experiences and abilities are not enough to overcome danger, and that to win, (s)he must learn the laws of the new world. (S)he faces various challenges, and since (s)he usually has little strength to face these challenges alone and withstand the temptations of evil forces, (s)he needs an ally, a weapon-bearer. After (s)he descends into the underworld, at the bottom of the abyss, the hero(ine) experiences the death of his/her old self. Shadows hold a mirror to the hero(ine), showing him/her the (wo)man (s)he can become, if (s)he allows the evil to triumph over him/her. To overcome danger, the hero(ine) realizes that (s)he must break with his/her old self. The hero(ine) is reborn and transformed by this realization. (S)he understands that (s)he has learned something new through the challenges, stands the test, fulfils his/her duty, and, finally, returns home a completely different person (cf. Campbell 224–225).

The dramas performed at Roma Heroes International Storytelling Festival are built on this narrative. Drawing on these dramas, students develop their own hero concepts and reflect on the performances.

Roma Heroes Workshop: Classroom Activity

In the first part of the workshop, four video clips of stage performances are shown to the students. After watching the video clips and reading the written material, the participants are divided into four groups, each group discussing one play. Each group receives written material from the published collections or the drama manuscripts, as well as background information with images. During this group work, the participants are asked to summarize the stories, make their own interpretation of the themes, and answer three main questions: what difficulties does the hero face? What are his/her reactions to them? What impact does

(s)he have on his/her community? In addition, some further questions related to the plays can be asked by the trainers. After elaborating on these questions, each group presents their own reflections on each performance and shares what they found the most interesting in the plays.

In the second part, a special emphasis is placed on personal storytelling and creative team effort. After a short summary of the conclusions from the previous session, the trainers share their personal story of heroism and name one person they regard as the hero in their life. Divided into small groups, the students recount one moment of their life when somebody they knew or they themselves performed an act of heroism. Then, as project work, each group shoots a short film or draws pictures, writes essays, or performs music and theatrical improvisations related to their chosen story. In the closing session, the students share their ideas on each other's work, discuss their experiences during the creative work, and share their thoughts and feelings about the workshop.

As noted in the *Roma Heroes Foundation Bricks*, the feedback from Roma university students demonstrates that the dramatic stories around Roma heroes, the interethnic cooperation, and the richness of material on Roma theater and culture improve their self-esteem and help them develop a positive Roma identity (Illés et al. 22–23). Non-Roma university students generally highlighted the partnership, the creative teamwork, and the often-shocking historical and political background of some of the plays, as well as the personal stories of heroism.

Five Contemporary Plays by Roma Authors

In 2019 and 2021, two volumes of Roma dramas were published by Independent Theater Hungary, both under the title *Roma Heroes*. Both collections consisted of five contemporary European monodramas by Roma authors, selected from the stage performances at the Roma Heroes International Storytelling Festival. The first collection contains monodramas, focusing on personal confessions and individual narratives. In contrast, the dramas in the second collection are composed of several acts and characters. All these plays have been recorded and used by trainers during the workshops. In this section, I provide a brief account of five plays: *The Hardest Word* by Richard O'Neill, *Speak, My Life* by Dijana Pavlovic, *Letter to Brad Pitt* by Franciska Farkas, *The Leader* by Igor Krikunov, and *Kosovo Mon Amour* by Jovan Nikolić and Ruždija Russo Sejdović.

Richard O'Neill is an acclaimed Roma storyteller, playwright, and activist. He has been involved in several projects aimed at nurturing Roma culture and integration. In partnership with the British police force, he took part in the conference "Pride not Prejudice." Moreover, he is often invited to hold keynote speeches at international events and works in schools with children from various ethnic and socioeconomic backgrounds, promoting positive multicultural cooperation. As a writer, he is called by his peers the Roma Andersen and the Roma Wordsworth of his generation. His upbringing in a large, traditional, nomadic 'Gypsy' Traveller family in the north of England and Scotland is reflected in his books, plays, and children's stories (cf. Cisneros). His monodrama *The Hardest Word* tells the story of a campaign by Jess Smith, a Scottish Traveller woman who demanded that the Scottish government apologize for the injustice and persecution of the Traveller community. The drama was instrumental in the Church of Scotland formally making an apology to the Scottish Travellers for their centuries of persecution and recognizing them as an ethnic minority in Scotland (cf. Cisneros).

Franciska Farkas is a well-known Hungarian film actress and Roma activist who fights for equal opportunities for Roma women. Her monodrama *Letter to Brad Pitt* is a personal confession, a letter to the movie idol, in which Farkas recounts her own story of heroism: how she rose above deep poverty, drug addiction, and the hell of psychiatric institutions, and how she countered the stigmatizing gaze of Hungarian mainstream media. This play is instructive, as it not only tells the intersectional discrimination in mainstream society but also the way Roma women can stand up and take control over their own lives (Szőke 8–9).

Dijana Pavlović's *Speak, My Life* is a stage adaptation of Mariella Mehr's novel *Stone Age*. Mehr is a survivor of the child protection project "Children of the Country Road Program." Run from 1926 to the 1970s by the Swiss foundation Pro Juventute, this project focused on the assimilation of Yenish Travellers by forcibly removing Yenish children from their parents and putting them into psychiatric institutions, state homes, or prisons, or giving them to foster families, where they were exposed to mental and physical abuse. Mehr's novel was one of the first to memorialize the crimes committed against the Yenish children in this project from the perspective of a survivor. Mehr's novel deconstructs the stigmatizing language of the Swiss authorities, the split identity of several Yenish women resulted from this cultural persecution, shedding new light on the questions about institutional power, racialized identity,

home(lessness), and survival. In *Speak, My Life*, Dijana Pavlović revisits Mehr's life and work as a heroic narrative, which has allowed the Yenish community to represent itself and re-establish its positive identity.

Russo Sejdović and Jovan Nikolic's *Kosovo Mon Amour* recounts the genocide of the Roma communities by Albanian military forces during the Kosovo war through the ordeals of a Roma family. The play expresses harsh criticism of the attitude of the Balkan states towards the Roma, describing the loss of identity and social alienation triggered by mass destruction. With its authentic portrait of inhumanity, the play also includes the themes of intercultural and inter-ethnic understanding, solidarity, and friendship, whereby the Mon Amour nightclub serves as a place where differences dissolve and people can have good time together regardless of their ethnic background.

Igor Krikunov's *The Leader* is called by many a postmodern reimagining of *Fiddler on the Roof* (cf. Herczog) recounting the Roma Holocaust in Romania and Ukraine. Adapted from Zaharia Stancu's novel *Gypsy Tribe* (1971), the play deals with themes of intergenerational conflicts, the questioning of old patriarchal values in Roma communities, and the history of oppression of the Romanian Roma community and its struggle for survival. The purity of love within the community is set against the brutality of the external world. The leader is a moral person torn between his loyalty to traditional values and the demands of the new generation for change, while making responsible decisions to guarantee the survival of his people.

As these examples show, the plays performed at the Roma Heroes International Storytelling Festival are rich and diverse in terms of topic and artistic conception. Yet they offer some complex questions for the classroom, including: how do the topics of the plays impact our notions of exclusion and racism? In what ways do the descriptions of persecution and genocide change our perception of national and European history? How and under what circumstances does the identity of the heroes change in the stories? What conflicts do they have, and what changes do they effect in their communities? Many of these questions constitute the core concept of the play *Chameleon Girl*, which I discuss in the next section.

The Play *Chameleon Girl* (2018) by Márton Illés

Márton Illés's *Chameleon Girl* tells the story of a Roma teenage girl who makes responsible decisions at important moments in her life against the expectations of the outside world. The play is written by a non-Roma author based on the heroic stories of participants in the 2017 Roma Heroes Workshop. The fact that the text is authored by a non-Roma writer is controversial, since it raises questions about authenticity and the lack of self-representation for Roma people. However, the author's attempt to dismantle the literary tradition of stereotyped representations of the Roma should be emphasized here. Distorted representations of Roma have been dominant in the history of European literature and culture. In the works of Miguel de Cervantes, Victor Hugo, Charlotte Brontë, or Virginia Woolf, 'gypsy' characters appear as mysterious, wild, and sensual creatures, who possess extraordinary musical and artistic talent and pose a threat to civilized society with their exotic character and nomadic lifestyle (cf. Toninato; Janoska; Blair). By merging the various narratives worked out by the Roma workshop participants, Illés decries antigypsyist depictions and opens windows to interethnic understanding.

The heroine of the play is interviewed by an educational counsellor to understand her story, her character, and her decisions. The invisible eyes of the counsellor are the eyes of the audience; his questions are the questions we probably would ask her. It is from this perspective that the story of the heroine unfolds in front of the audience. Thus, we learn about her family background, the history of her great-grandparents, and the expectations and stigmas that she was burdened with by her teachers in kindergarten and at school, where the general slogan was that "only fools tend to imitate others, those who are unaware of their identity" (Illés 4). She is given the nickname 'Chameleon' by a kindergarten teacher because she wears a Sailor Moon T-shirt with a blonde, blue-eyed white girl on it; the teacher says to her:

"Do you think you can be like them? That it is worth being hypocritical and two-faced? That you don't have your own culture, your color, but just imitate your environment like a chameleon?" He liked what he said. "Yes, you're not a Roma, you're more of a chameleon, little girl." (Illés 4)

What is truly engaging in this drama is that the heroine's failure to fulfil the expectations of others leads to her ultimate liberation. She learns to embrace her identity in a way that "a chameleon can join any queue and can fulfil any expectations. But sometimes she must decide for herself, otherwise she'll never live her own life" (10). This chameleon-like existence endows her with a loving attention and adaptability, whereby "a true chameleon, in contrast to most people, has the power of seeing into other people's head, feeling with their heart, and thinking with their mind" (7). However, attentiveness and empathy are not on par with following suit, and the highlight of the play is when the heroine decides to give birth to her child, leaving her high school studies before graduation. Thus, the play highlights the ability of Roma women to make decisions about their lives independently of social pressures, and it does so by reshaping the stigmas from the outside world into a positive experience and identity. As the heroine says:

Oh, and as for the lower grade girls, I think they're beautiful when they're black, but if they feel better about being blonde, that's okay too. It's okay if they want to learn, but it's also okay if they want to be home with their kids. It's okay to build a career, and also to look for adventures in life. (Illés 10)

In the face of the multiple and intersecting forms of discrimination against Roma women, which make them vulnerable to social exclusion, economic hardships, and various manifestations of mental and physical violence, platforms that empower them and raise their awareness about the importance of self-representation are highly needed. Consequently, while the play encourages a self-critical attitude from the non-Roma audience, it celebrates the lives of Romani people, and especially those of Roma women. Thus, against the widespread stereotypical narratives about the 'gypsy,' the play offers new perspectives, allowing an intimate look into the lives of Roma communities, revealing their courage to make decisions and the complexities of circumstances in which these decisions are made. The play stimulates critical thinking in the non-Roma audience while helping a young generation of Roma people to find their own role models.

Conclusion

This paper provides an overview of the tools and practices developed by the Roma Heroes educational methodology. The main aim of the methodology is to familiarize the younger generations with the history of Roma theater and to equip them with skills for critical thinking and interethnic cooperation. Central to the methodology is the dramatic hero, the model of the active citizen who brings change to his/her environment with his/her decisions. The plays in the two Roma drama collections present Roma heroes who must act responsibly and make difficult decisions in various social and historical circumstances. Thus, the plays challenge antigypsyist stereotypes, providing a wide array of complex characters whose heroic acts shape the future of their communities. Such narratives are essential for several reasons. Firstly, they raise awareness about social issues concerning Roma communities, including healthcare, the histories of persecution, and contemporary socioeconomic problems. Secondly, they help the audience recognize the heroes in their own communities and value their acts of heroism. In doing so, the “heroic narrative” of the plays empowers Roma students, furnishing them with a positive identity model as it encourages a critical reflection of contemporary social realities, opening windows for interethnic dialogue and understanding.

ORCID®

Dávid Szőke  <https://orcid.org/0000-0002-3197-7290>

Bibliography

- Alter, Jean. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. Print.
- Balogh, Rodrigó. “Foreword.” Ed. Rodrigó Balogh, Viktória Kondi and Anna Merényi. *Roma Heroes: Five European Monodramas*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület, Független Színház Magyarország, 2019.
- Balogh, Rodrigó, Viktória Kondi and Anna Merényi. *Roma Heroes: Five European Monodramas*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület, Független Színház Magyarország, 2019. Print.
- Balogh, Rodrigó, Viktória Kondi and Anna Merényi, *Roma Heroes: Five European Dramas*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület, Független Színház Magyarország, 2021. Print.

- Blair, Kirstie. "Gypsies and Lesbian Desire: Vita Sackville-West, Violet Trefusis, and Virginia Woolf." *Twentieth Century Literature* 50. 2 (2004): 141–166. Print.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato, California: New World Library, 2008. Print
- Cisneros, Rosamaria Kostic. "Interview with Richard O'Neill about 'The Hardest Word/ A legnehezebb szó' (United Kingdom)." *Howlround Theatre Commons*, 2021. Web. 6 Feb 2022. <https://howlround.com/happenings/interview-richard-oneill-about-hardest-word-legnehezebb-szo-united-kingdom>.
- Deres, Kornélia and Noémi Herczog, eds. *Színház és társadalom*. Budapest: Prae.hu Kft, 2018. Print.
- Drăgan, Mihaela. "Roma Artists Telling Stories of Resistance, Not Victimhood." *Howlround Theatre Commons*, 24 May 2018. Web. 3 Feb 2022. <https://howlround.com/roma-artists-telling-stories-resistance-not-victimhood>.
- Farkas, Franciska. "Letter to Brad Pitt." Ed. Rodrigó Balogh, Viktória Kondi and Anna Merényi. *Roma Heroes: Five European Monodramas*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület, Független Színház Magyarország, 2020.
- Herczog, Noémi. "Reimagining a Segregated World: Roma Heroes, European Dramas." *Howlround Theatre Commons*, 21 Oct 2021. Web. 8 Jun 2023. <https://howlround.com/reimagining-segregated-world-roma-heroes-european-dramas>.
- Illés, Márton. "Kaméleonlány." Budapest: Independent Theater Hungary, 2018. Unpublished manuscript.
- Illés, Márton, Ursula Mainardi, Andrada Rosu, Sebastiano Spinella, Tamás Szegegi, and Sonia Carmona Tapia, eds. *Roma Heroes Foundation Bricks* Independent Theater Hungary. 2020. Web. 6 Feb 2022. <https://giuvlipen.com/wp-content/uploads/2020/11/Foundation-bricks-ENG.pdf>.
- Janoska, Katharina. "'But all of this has nothing to do with us.' Experiences with literature by and about Roma." *RomArchive*. Web. 23 May 2022. <https://www.romarchive.eu/en/literature/experiences-literature-and-about-roma/>.
- Kardos, Katalin. "Roma/cigány származású hallgatók és a felsőoktatási tehetséggondozó intézmények kapcsolata." *Kapocs* 13. 1 (2014): 54–68. Web. 5 Feb 2022.
- Kóczé, Angéla. "Missing Intersectionality." *Race/Ethnicity, Gender, and Class in Current Research and Policies on Romani Women in*

- Europe*. Budapest: Center for Policy Studies, Central European University, 2009. Print.
- Krikunov, Igor. "The Leader." Ed. Rodrigó Balogh, Viktória Kondi and Anna Merényi, *Roma Heroes: Five European Dramas*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület, Független Színház Magyarország, 2021. Print.
- O'Neill, Richard. "The Hardest Word." Ed. Rodrigó Balogh, Viktória Kondi and Anna Merényi, eds. *Roma Heroes: Five European Monodramas*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület, Független Színház Magyarország, 2019. Print.
- Pavlović, Dijana. "Speak My Life." Ed. Rodrigó Balogh, Viktória Kondi and Anna Merényi. *Roma Heroes: Five European Monodramas*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület, Független Színház Magyarország, 2019.
- Ristic, Dragan and Maja Ristic. "Die Kultur der Rom_nja und soziale Fragen—Die Geschichte des Teatr Romen." *RomArchive*. Web. 5 Feb 2022. <https://www.romarchive.eu/de/theatre-and-drama/institutional-theatre/romani-culture-and-social-issues-history-romen-the/>.
- Roma Heroes Workshop*. Independent Theater Hungary. Web. 6 Feb 2022. <https://independenttheater.hu/en/workshops>.
- Sejdović, Russo and Jovan Nikolics. "Kosovo Mon Amour." Ed. Rodrigó Balogh, Viktória Kondi and Anna Merényi. *Roma Heroes: Five European Dramas*. Budapest: Nők a Jövőért Egyesület, Független Színház Magyarország, 2021.
- Stancu, Zaharia. *The Gypsy Tribe*. New York: Abelard-Schuman, 1973.
- Szabóné, Kármán Judit. *A magyarországi roma/cigány értelmiség historiográfiája, helyzete, mentális állapota*. Pécs: Faculty of Humanities, Education and Society Pedagogical PhD School, Educational Sociology Programme, 2012. Unpublished doctoral dissertation.
- Szőke, Dávid. "Történetmesélés és hősiesség Farkas Franciska Levél Brad Pittnek című monodrámájában." *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris e-Folyóirat* 11. 1 (2021): 1–15. Web. 6 Feb 2022. https://epa.oszk.hu/03400/03462/00021/pdf/EPA03462_tntef_2021_01_001-015.pdf.
- Toninato, Paola. "The Political Use of Writing Among Romani Activists, Academics and Writers." *RomArchive*. Web. 23 May 2022. <https://www.romarchive.eu/en/literature/political-use-romani-writing/>.

SECTION II

New Critical Insights into Filmic Antigypsyism

Mariana Sabino Salazar 

From ‘White’ Stolen Children to Devil’s Assistants: The Transformation of the ‘Gypsy’ Female Character in Mexican Cinema and its ‘Race’ and Nationalist Implications

— ※ —

Abstract In this article, I analyze the ‘gypsy’ female archetype in 33 films that range from 1943 to 1978. I aim to answer the following questions: how was the character of the ‘gypsy’ woman in Mexican cinema influenced by European literary archetypes and how has this figure transformed? And what are the political implications of female ‘gypsy’ characters for ‘racial’ and national symbolic systems? I examine the gradual changes in the ‘gypsy’ stereotype from the motif of the ‘white’ Spanish girl kidnapped and raised as a ‘gypsy,’ which is found in Spanish literature, to the figure of the eerie Eastern European Vamp found in Gothic narratives. Perhaps the most common form of the stereotype is the figure of La Petenera, a realization of the fantasy of the sexually aggressive woman. The archetype of an attractive and dangerous nomad is a reaction to a recurring unease, a trope long embedded in literature, cinema, music, and popular culture on both sides of the Atlantic. In Mexico, this unease relates to miscegenation policies, the sublimation of nationalist pride vis-à-vis the former colonial power, and fear of communism.

Zusammenfassung In diesem Artikel analysiere ich den weiblichen Archetypus der „Zigeunerin“ in dreiunddreißig Filmen aus der Zeit von 1943 bis 1978. Dabei sollen folgende Fragen beantwortet werden: Wie wurde die Figur der „Zigeunerin“ im mexikanischen Kino von europäischen literarischen Archetypen beeinflusst und wie hat sie sich verändert? Welche politischen Auswirkungen haben weibliche „Zigeuner“-Figuren auf „rassische“ und nationale symbolische Systeme? Der Aufsatz untersucht den allmählichen Wandel des Stereotyps der „Zigeunerin“ vom Motiv des „weißen“ spanischen Mädchens, das entführt und als „Zigeunerin“ aufgezogen wird, wie es in der spanischen Literatur zu finden ist, bis hin zur Figur des unheimlichen osteuropäischen Vamps, wie er

in Gothic-Erzählungen vorkommt. Die vielleicht am weitesten verbreitete Form des Stereotyps ist die Figur der „La Petenera“, eine Umsetzung der Fantasie von der sexuell aggressiven Frau. Der Archetyp des attraktiven und gefährlichen Nomaden ist eine Reaktion auf ein immer wiederkehrendes Unbehagen, das seit langem in Literatur, Kino, Musik und Populärkultur auf beiden Seiten des Atlantiks zu finden ist. In Mexiko steht dieses Unbehagen im Zusammenhang mit der Politik der „Rassenmischung“, der Sublimierung des Nationalstolzes gegenüber der ehemaligen Kolonialmacht und der Angst vor dem Kommunismus.

Introduction

Romanies accounted for less than 0.01 percent of the Mexican population during the twentieth century, yet between 1943 and 1978, there were 33 films with ‘gypsy’ characters.¹ This is close to an average of one per year.² Twenty-eight of those films had ‘gypsy’ principal characters, twenty-six of whom were women. Twenty of those motion pictures relied on the narrative formula of a Spanish ‘gypsy’ (*gitana*) seductress who conquers the heart of a Mexican macho. Among those, ten films were produced by the Spanish mogul Cesáreo González. Lola Flores, the lead actress, played the role of a dangerously seductive *gitana* modeled on the archetype of Prosper Merimée’s novella *Carmen* (1845) and Julio Dantas’ play *A Severa* (1901). Other films were based on Miguel de Cervantes’ novella (1613) *La gitanilla* (*The Little Gypsy Girl*), Victor Hugo’s novel *The Hunchback of Notre Dame* (1831), and Bram Stoker’s

1 A version of this article was published in Czech as “Vyvoj postavy ‘Cikánky’ v mexické kinematografii (1943–1978) a její rasové a nacionalistické implikace” *Romano džaniben*, 28.2 (2021): 9–29.

2 In this article, I use the terms ‘gypsy,’ ‘Gypsy,’ and ‘Romani’ to differentiate between the literary phantasm ‘gypsy,’ the exonym ‘Gypsies’ and the endonym ‘Romanies.’ Written with a small letter, the term ‘gypsy’ refers to the stereotype of the romantic traveler who abides by no rules and enjoys dancing and singing. Written with a capital letter, ‘Gypsy’ designates the exonym coined from the ethnonym ‘Egyptian’ due to the assumed connection with North Africa. ‘Romani people’ or ‘Romanies’ are self-appellations referring to a diasporic population that left India a thousand years ago and that has a history of persecution that includes their genocide during the Holocaust, where they were exterminated on a mass scale like the Jewish people. I also use the endonym ‘Calé’ and the exonym ‘gitanos’ to differentiate the Romani group that settled in the southern part of the Iberian Peninsula towards the end of the fifteenth century from its stereotypical image.

novel *Dracula* (1897). In these works, 'gypsy' characters are often othered and exoticized as strangers.³

Romanies are an extremely diverse group, but the cinematic Mexican 'gypsy' stereotype, over the course of 35 years, continued to rely on similar tropes. There were no Romanies participating in these films except for a few cast members in *Yesenia* (1971). These films were fictional narratives that had very little resemblance to the life of Romanies. A thorough analysis of the female 'gypsy' representation in Mexican cinema will reveal excessive nationalism, whitening racial policies, and the support of miscegenation (*mestizaje*) strategies. It will also expose preconceptions toward Romanies and other migratory and excluded communities. The questions I aim to answer in this article are: (1) how was the character of the 'gypsy' woman in Mexican cinema influenced by European literary archetypes and how has this figure transformed? And (2) what are the implications of female 'gypsy' characters for 'racial' and national symbolic systems in Mexico?

To answer these questions, I provide an overview of the 'gypsy' female stereotype and the 'gypsy' imagery in Mexican film production for three decades. The films I analyze were largely produced during the Golden Age of Mexican cinema and popular throughout Latin America, the Iberian Peninsula, and even Eastern Europe.⁴ Some of these films helped popularize Mexican culture, which is permeated by prejudice and racism against foreign populations.⁵ My goal is to introduce the reader to the ways in which Romanies were perceived during these years and how the ethnonym *gitana* became an empty signifier. A floating or empty signifier is a word that has no specific definition and instead has a diverse range of meanings. In this case, the *gitana* artifact in Mexican cinema helped communicate social anxieties related to 'race' and national character. These phenomena were often disconnected from the history or livelihood of Romani communities inhabiting Mexico;

3 I would like to express my gratitude to Carl Nagin for his honest feedback to my first draft and Prof. Arthur Autran for supporting my academic work in 2022, it was then that I could rewrite this chapter.

4 Although most specialists coincide that the Golden Age of Mexican cinema symbolically began with *Vámonos con Pancho Villa* (1936), not all agree about the point in time when it came to an end. Some of them believe it spans until the late fifties, while others claim it lasted until the late sixties.

5 Ranchero music, for instance, became popular during the fifties and sixties in countries like Chile, Colombia, Spain, and even the former Yugoslavia, where Mexican ranchero songs were interpreted by local artists becoming a hybrid genre known as Yu-Mex.

they were, rather, a means to express the way Mexico was inserted in certain global dynamics related to modernity.

This article analyzes Mexican racial ideology during the twentieth century by focusing on the figure of the mestizo. *Mestizaje* is “the sexual mixing, implicit in the spatial confraternization of the different people [the Spanish, indigenous groups, free and slaved groups of African origin], and the exchange of cultural elements, that results in new blended cultural forms” (Wade 38). Although Mexican cinema promoted mestizo values, it also supported the interests of ‘white’ elite groups by privileging whiteness. The ideology of *mestizaje*, first formulated by thinkers Justo Sierra, Manuel Gamio, and Molina Enríquez and then consolidated by José Vasconcelos, challenged scientific racism by embracing miscegenation as a nation-building strategy. But public and private institutions were mostly run by ‘whites’ who were preoccupied with national unification, and they needed to reinforce crossbreeding while still protecting ‘white’ interests. The ‘gypsy’ character could have been a veiled attempt to promote ‘racial’ miscegenation policies while at the same time promoting the idea of a nation in danger of dark nomads who pretended to be Europeans.

Several scholars, such as Dina Iordanova and José Angel Garrido, have explored the literary and cinematic ‘gypsy’ trope in Europe. Lou Charnon-Deutsch reviewed the Spanish ‘gypsy’ imagery in French and English romantic authors, and Eva Woods-Peiró analyzed early Spanish films. Yet, despite an extensive Latin American filmography that influenced the construction of antigypsyist stereotypes in twentieth century cinema, the image of ‘gypsies’ in those films has not been studied in depth. Ann Davis and Phil Powrie in *Carmen on Screen: An Annotated Filmography* (2006), one of the most exhaustive on the topic of Carmen, registered only four Latin American films (and only one of them Mexican). Marina Díaz López and José Gallardo Saborido studied the Mexican–Spanish co-productions during the Franco era, and, although ‘gypsy’-themed cinema is mentioned in these comprehensive studies, the stereotype in Mexican popular culture has been overlooked. This article thus fills a significant gap in the study of the ‘gypsy’ representation in Mexico, the country with one of the most important film industries in Latin America and the largest number of motion pictures with ‘gypsy’ characters.

For the purpose of this article and with the intention of covering as many film productions on the topic as possible, I assembled a corpus of Mexican ‘gypsy’-themed films based on a short survey that I

carried out informally.⁶ With that data, I created a list of references (film titles, directors, producers, and actors) that I used to conduct archival research in UNAM's Filmoteca, Cineteca Nacional, and Archivo General de la Nación. Based on this information, I created a table with a chronology of 33 'gypsy'-themed films outlining the most important plot elements and prominent character types. This article presents the four most common stereotypes: the 'white' Spanish *gitana*, the early *ranchero-españoladas*, the cinematic *Petenera*, and the Gothic marginal 'gypsy' character. This analysis will help us recognize which aspects of these films resonate with European literary archetypes and improve our understanding of Mexican, Iberian, and Latin American 'race' and national symbolic systems.

The 'White *Gitana*'

The films about so-called 'white gypsies' (*gitanas blancas*) are earlier Spanish and Argentinian films. The latter, in turn, are loosely based on *La gitanilla* (1613) by Miguel de Cervantes Saavedra, widely considered a founding figure in Spanish literature. In this novella, a girl kidnapped by 'gypsies' becomes an accomplished singer and dancer of extraordinary beauty. The protagonist's exemplary character, physical attributes, and intelligence are over-emphasized by contrasting them with the despicable behavior of the 'gypsy' characters around her. In the novella, she is named Preciosa (Precious) for lacking the 'racial' traits of the stereotypical 'gypsy.' In *La gitanilla*, just as in a good number of these films, the protagonist's true aristocratic identity is revealed towards the end of the story. The evidence of her noble bloodline is her beauty, discretion, honesty, and white skin unaffected by the sun.

Films with 'white' female characters that were mixed-ancestry 'gypsies,' or rescued or stolen by 'gypsies,' became popular after the release of the Spanish silent film *La gitana blanca* in 1919.⁷ 'White gypsy' films achieved great success both in the Iberian Peninsula and in the Americas.

6 The survey was conducted among approximately one hundred respondents, who provided information about films, novels, or soap operas with 'gypsy' characters. Most of the respondents were selected for their knowledge of Mexican cinema and popular culture. More information about my theoretical background and methodology can be found in my unpublished Ph.D. dissertation.

7 Similarly, one of the principal characters of Victor Hugo's *The Hunchback of Notre Dame* (1831) is the street dancer Esmeralda, assumed to be a 'gypsy.' Towards the

These stories portray ‘gypsies’ as alien to Spanishness because of ‘racial’ and color differences. Bloodline, religion, and skin color had been fundamental factors in Spanish identity formation since the union of the kingdoms of Aragon and Castile and the expulsion of Jews and Muslims from Spain between 1492 and 1502. The foundational Spanish nation-building experience is rooted in an obsession with blood purity based on a desire to purge itself of any African, Middle Eastern, and non-Christian elements.

Andalusia was an extension of Africa and a contact zone where populations, cultures, and religions clashed. Spanish ‘Gypsies’ embodied the continued presence of the defeated and exiled Jews, Muslims, and Africans (Goldberg *Sonidos* 87). In Mexico, the ‘white gypsies’ brought the public closer to the Other, and they were a step towards the assimilation of the mixed descent population by means of a whitening process initiated when President Porfirio Díaz (1884–1911) encouraged European immigration. Although his policies aimed to attract ‘white’ Russian, Austro-Hungarian, Greek, and Italian immigrants, Romanies were often among them and arrived from these countries too. After the Porfiriato, the program of eugenic interbreeding continued throughout the early twentieth century with policies that favored the settlement of Europeans, who were expected to produce offspring with the indigenous population for the ‘improvement’ of the Mexican ‘race.’

The trope of the ‘white gypsy’ had a similar effect on Spanish and Mexican audiences, but it had different purposes. Spain’s ruling class did not promote miscegenation; instead, they promoted hybrid cultural forms like flamenco. In *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films*, Eva Woods-Peiró argues that in Spain, “whiteness provided the audiences of these box office hits with ideological solutions to the ‘problem’ of ‘race’ and its protracted debates since the mid-nineteenth century” (1). In Mexico, post-revolutionary mestizo ideology—a form of soft eugenics—justified the ethnic superiority of the blending of the ‘races’ and privileged those with ‘bronze’ skin over darker-skinned individuals. As opposed to the narrow colonial caste definition of a mestizo—the son of a Spaniard and an indigenous person—José Vasconcelos’ essay *La raza cósmica* (1925) supported the union of all ‘original races’: Amerindians, European, African, and Asian. Romanies were seen as embodying genetic material collected across continents, which after centuries made them

end of Hugo’s novel, it is revealed that Esmeralda was kidnapped by ‘gypsies,’ and is in fact the daughter of a French prostitute.

more 'white' than 'black.'⁸ In a way, the 'racially' hybrid 'gypsy' women in these motion pictures personified the epitome of Vasconcelos' ideology. This racist discourse was just another way to justify the claim to superiority of those of mixed ancestry but whiter skin and had an impact on which scripts were ultimately filmed and who acted in them.

The stereotype of the 'white gypsy' first appeared in Latin America as a character played by the Argentinian singing and dancing sensation Imperio Argentina. Her 1936 role of a pale 'gypsy' in the Spanish production *Morena clara* (light-skinned woman) later inspired the Mexican motion picture *Morenita clara* (1943). *Morenita clara* tells the story of a mixed-ancestry 'gypsy' girl—played by superstar actress Chachita—who reunites with her non-'gypsy' grandparents after her father's death. Besides the film reflecting on social mobility, *Morenita clara* represents the new mestizo: an improved Mexican of nobler feelings and whiter skin. Morenita Clara is eloquent, innocent, and an innate entertainer who sings and dances. She is a 'white *gitana*' child character who, despite her age, presents all the positive attributes of both 'gypsies' and 'white' Mexicans. As with Indigenous populations, Morenita is separated from her community and transferred at a young age to an upper-class family to help her achieve a certain level of 'civilization.' But unlike Mexicans of indigenous origin, Morenita Clara had fair skin like her adoptive family. In this film, as in many that will follow, lightly tanned *gitanas* in Mexican cinema were seen as 'gypsies' of European origin who happened to be roaming in Mexico.

Morenita clara is an emblematic example of 'racial' group dynamics during the Mexican post-revolutionary era. It conveys the message that children from mixed marriages have the possibility of passing as respected members of Mexican society as long as they have fair skin. This contradictory message permeated cultural production at the time: "while the mixed-race brown-skin individual became the esteemed national representative, the white phenotype was (and still is) very much prized" (Sue 18). The brown-skin mestizo was exalted in the post-revolutionary murals and ideology, while upper-class Mexicans continued to be fair-skinned.

Looking further into the symbolic gray areas of this film, the oxymoronic title—*Morenita Clara*—is also reminiscent of the Mexican system

8 The origin of Spanish Romanies was the Indian subcontinent. Most of them crossed Europe to reach Iberia, while some also traversed North Africa and arrived at the Iberian Peninsula via Gibraltar. They subsequently reached America starting with the voyages of Columbus.

of 'racial' beliefs. While 'morena' may be used as a euphemism for 'black,' it is more often used as someone with darker than average skin. By juxtaposing 'morena' with '*clara*' (light), the film producers promoted the image of the cosmic race while furthering the idea that the 'white' ideal surpassed the Indigenous, the African, and, indeed, the Romani. Mexican *mestizaje* ideology expected 'race' mixing to produce an enduring population that would become a cosmic human race. According to Vasconcelos, it was through the interbreeding with 'white'—and to a lesser extent Asian—individuals that Mexicans would achieve 'civilization.' Although he rejected 'racial' purity and pushed towards interethnic contact and coexistence, cosmic race ideology can now be seen as a form of soft eugenics for favoring mixing with those 'races' regarded at the time as the most fit.

Other titles of 'gypsy' films referring to Morenas are *La morena de mi copla* and *De color moreno*, which starred Lola Flores. More Mexican films with similar plots followed, such as *Zorina* (1949) and *La gitana blanca* (1954). Mexican 'gypsy' films based on the impersonator trope—*Zorina*, *La gitana blanca*, and *Yesenia*—were not limited to any one decade. For that reason, the stereotype of the 'white *gitana*' seems to be the most widespread and long-lasting. Almost anybody could claim 'gypsy' roots, without having the slight idea of who Romanies were. Some 'gypsy' characters based on the impersonator trope were runaways who identified with a carefree lifestyle and fantasized about either having been stolen by or given away to 'gypsies.'

The impersonator trope is founded on the idea that Romani people do not exist, and that one can put on and take off Romani identities as costumes. These ideas are reinforced by the fact that Romanies' 'racial' identity in Mexico is seen as fluid and situational. Unlike the racist dynamic they have had to endure for centuries in Europe, Romanies in Mexico can blend in with 'white' mestizos. There was a color and 'racial' range of what was considered an acceptable performer in Mexican cinema. While Calé would have been discriminated against for their dark skin in Spain, in Mexico where there were people with darker skin color, Romanies were on the 'white' side of the spectrum. These phenotypical similarities between Romanies and 'white' mestizo Mexicans can be seen in Romani dancer Carmen Amaya and non-Romani entertainer Lola Flores (two actresses who, along with the characters they impersonate, will be examined in the next two sections.) This comparison stands out in an era when most Mexican stars were upper-middle class and widely seen as 'white.'

Early *Ranchero-españoladas*

Ranchero-españoladas are a hybrid formula of two profitable national genres: *españoladas* and *ranchero* comedies. The *españolada* genre, developed during Francisco Franco's regime (1936–1975), popularized the romantic Spanish myth depicting traditional scenes that included 'gypsies' and flamenco. In *rancheras*, the Mexican cowboy or *charro* is the winner in a tale of rivals with "generously interspersed musical numbers punctuating a romantic story" (Berg 98). For Sergio de la Mora, the cinematic *charro* was the prototypical heterosexual male associated with the post-revolutionary state apparatus (7). Through the love affair between a Spanish 'gypsy' woman and a Mexican *charro*, these filmic foundational fictions reflected on the idea of a miscegenated nation. It was during the process of national consolidation that followed the Mexican Revolution (1944–1947) that the *ranchero-españolada* formula took shape. During these years, the principal roles in 'gypsy'-themed films were played by some of the biggest-name Mexican and Spanish singers and actors/actresses. Examples include *Jalisco canta en Sevilla* (1949), featuring Jorge Negrete and Carmen Sevilla, and *Ahí viene Martín Corona* (1952) and its sequel *Vuelve Martín Corona* (1952), featuring Pedro Infante and Sara Montiel. Infante and Negrete were regarded as two of the greatest actors and *ranchero* singers of the Golden Age of Mexican cinema.

The central figures of early *ranchero-españoladas* were inspired by the characters of Carmen and Severa. In Prosper Mérimée's and Georges Bizet's *Carmen*, the protagonist is a Spanish 'gypsy' delinquent who seduces a number of men before she is murdered by her lover, Don José. Lead female 'gypsy' characters in *ranchero-españoladas* are also reminiscent of Severa, a historical figure whose life is immortalized in the eponymous play and novel *A Severa* (1901) by Julio Dantas. Severa is a 'gypsy' prostitute who is in love with a famous bullfighter, the Marialva count. She is the myth of origin of Fado, the Portuguese national music genre, and constitutes a perfect example of the stereotype of a singing 'gypsy.' Both antiheroines are nomads, are involved in illegal activities, and use seduction as a weapon to manipulate men. They are young, beautiful, and their skin is fair enough that they could pass as non-'gypsies' if it were not for the clothes and jewelry they wore, their professions, and the people they were involved with. Carmen and Severa eventually became the epitome of Spanish and Portuguese identities.

The first *gitana* films that departed from the love story of the Mexican man and the 'gypsy' helped constitute the image of the Andalusian

femme fatale in later films. José Díaz Morales, a Spanish immigrant to Mexico, was the director and playwright of *Una gitana en México* (1945), *Una gitana en Jalisco* (1947), and *Los amores de un torero* (1945). In the first two comedies, Paquita de Ronda played the ‘gypsy’ temptress; in the latter, Romani flamenco legend Carmen Amaya played a proud and mysterious dancer named Carmen. Meira Goldberg recounts that the bursting passion Amaya displays when she danced was described by *The Brooklyn Academy of Music* magazine (1943) as “a human bombshell,” and a “human tornado” (“Border” 210). The Italian conductor Arturo Toscanini also declared that “(he) had never seen a dancer with so much fire,” and the English conductor Leopold Stokowski added that “she had the devil in her body” (210). Goldberg researched Carmen Amaya and asserted that she represented a “heart of darkness in the New World” for her embodiment of the Spanish ‘gypsy’ aesthetic (151). Amaya’s characterization as a force of evil or an element of nature is a reminder that ‘gypsies’ are often considered savages who are closer to their instincts and behave in an unpredictable and violent fashion.

Amaya was the first Romani flamenco dancer to achieve world recognition through her transatlantic tours. She was known for the performance of a dance style that fits the stereotype of the lawless ‘gypsy.’ Amaya personified Carmen, and she embodied the limits of the acceptable ‘racial’ and sexual otherness. *Los amores de un torero*, the only Mexican production in which Amaya starred, played a significant role in introducing Latin American audiences to the art of flamenco and, more importantly, in implanting the idea of the ‘gypsy’ *femme fatale*. Amaya also performed a short number in *Música en la noche* (1958), where she portrayed a European immigrant whose fair skin deemed her desirable. Not only did her skin color set her apart from the average Indigenous person (skin fair enough to pass as a non-‘gypsy’), but she also belonged to a higher social class. This could be confirmed by the fact that she was invited to perform in events that only the ‘white’ upper class attended.

In *Ahí viene Martín Corona*, Sara Montiel plays the double character of Rosario Medina / Carmen Linares. Rosario is a Spanish woman who immigrates to Mexico to claim her inheritance. When she runs into trouble, she decides to disguise herself as a *gitana* (Carmen Linares) to make some extra money singing in bars and cafes. Although Rosario ends up begging for Martín’s love, when she impersonates Carmen, she is daunting—almost hostile. The dual role of Rosario / Carmen shows the ambivalence of the mixed-ethnicity Andalusian whose identity

encapsulates that of the 'gypsy.' Carmen Linares was a daring woman who became transformed into a 'gypsy' when she sang and danced. Similar to Severa and Carmen, it was through her performance that her defiant personality would fully emerge. She would wear her hair down, dress in revealing attire, and act aggressively.

In *Gitana tenía que ser* (1953), *Dos Charros y una Gitana* (1956), and *Tercio de Quitas* (1951), the leading men's occupations are like that of the Count of Marialva in Severa's story. Severa's tragic narrative is tied to her love affair with the Count of Marialva, one of the most talented Portuguese bullfighters and cattle breeders of his time. In these three films, the main characters are bullfighters or *charros*, who are the epitome of masculinity in Mexican and Iberian cultures. The figure of the *torero* is present in the opera *Carmen* as Escamillo and also appears in the dramatic, novelistic, and film versions of *Severa*. In both the film and the play *Severa*, a bullfight serves as a metaphor for the dangerous relationship between the 'gypsy' Severa and her aggressive male counterpart. This perilous liaison is reproduced in both *Dos Charros y una Gitana* and *Tercio de Quitas*. While the bullfighter was common in Mexican *gitana* films, the *charro* was more prominent. The fearless *charro* represented the hypermasculine image of the Mexican macho for his many talents breaking wild horses, his deep singing voice that captivates women, and his play-hard-to-get attitude.

The *gitana* archetype was not solely suggestive of Spanishness but was an evocation of the failed attempt to improve the 'race' by means of the immigration of undesirable Europeans, whose ability to adapt to the local culture and work habits was deemed questionable. Mexican eugenicists argued that the *mestizaje* was a good solution to put an end to the indigenous 'race' that was slowly diluting through the physiological laws of inheritance, which maintained that superior 'races' would overcome the weakest. During the last two decades of the nineteenth century and the first decade of the twentieth, European migrants represented superior and virtuous beings that would 'better' the Mexican indigenous 'race,' but towards the fifties, they were seen as scroungers who were not necessarily working towards the improvement of the nation. These undesirables possessed traits, such as superstition, vice, criminality, laziness, and infertility, that were often connected to the primitive and degenerated 'races.' Although the plot in the *ranchero-españoladas* presents the relationship of a Mexican man and a Spanish 'gypsy' woman, their union is never consolidated through a mestizo offspring, probably to illustrate the infertility of degenerated 'race.'

The Cinematic Petenera

Perhaps the most common form of the ‘gypsy’ stereotype in Iberia and Latin America was the figure of La Petenera, the sexually aggressive diasporic woman who has a tragic death at a young age. The Petenera films, a subset of *ranchero-españoladas*, had Lola Flores as their lead actress playing an attractive and dangerous nomad for audiences on both sides of the Atlantic. Flores was the epitome of the ‘racially’ ambivalent ‘gypsy’ and one of the best-known entertainers in the history of Spanish show business. She was a dancer, a singer, and an actress in more than 30 films. Flores did not identify as a *gitana*, although there are rumors concerning one of her grandparents being Romani and her two most important relationships being with Calé men: early in her career, she partnered with flamenco singer Manolo Caracol, and later, she married guitarist Antonio González “El Pescaílla.”

Flores navigated in the interstices between Gypsy and *paya*; her greatest ability was performing as a ‘gypsy’ without carrying the symbolic burden of being Romani. Her performance reminds us of minstrelsy, with Lola stereotypically depicting a dumb, sensual, and careless ‘gypsy’ by exaggerating her Andalusian accent, with folkloric dancing numbers emulating a spirit possession. Flores’ passing phenomenon was consistent with the experience of many light-skin Mexicans of indigenous background who successfully navigated elite circles and with the experience of uneducated and newly arrived Spanish immigrants who had a higher chance to succeed than the average indigenous person.

The issue of Lola Flores’ ‘race’ was significant in Mexico and Spain because both were pigmentocratic societies with strong ethno-‘racial’ hierarchical belief systems. While Spanish Calé audiences read Flores as *paya* (non-Calé), *payos* on both sides of the Atlantic read her differently. In Spain, they thought of her as a racialized ‘Gypsy,’ with her sharp nose, brunette skin, wild black mane, and big black eyes highlighted by large amounts of *kohl*, a traditional Arab eye cosmetic. In a way, the controversy surrounding her grandfather’s Romani origin in mass-circulation Spanish magazines supplements the vision *payos* had of Flores’s ‘race’: a woman with ‘Gypsy’ blood who married a Calé and had Romani children. In Mexico, though, her skin tone flips the equation, because her dark complexion is seen as the consequence of tanning. Dark as it is, Lola’s skin tone seems ‘white’ in comparison to the majority population of darker Indigenous and Afro-Latino individuals. Since Mexicans seldomly had contact with Romanies, Lola was

mostly seen as the Orientalized version of a 'white' Spanish woman, with her baroque golden jewelry and brightly colored nails and lips. To some extent, her ethnic chameleonic abilities made her one of the most sought-after Spanish actresses of her generation.

From 1953 to 1970, Lola Flores starred in ten Spanish–Mexican co-productions where she played the role of a seductive *gitana* entertainer. All of these motion pictures were financed by the Spanish producer Cesáreo González through the production house Suevia Films and followed the *ranchero-españolada* formula. Lola Flores made her debut in *Reportaje* (1953), directed by Emilio “el Indio” Fernández, regarded as the founding figure of the Golden Age of Mexican cinema. *Reportaje*, released in 1953, was a star-filled affair that included the most prominent Hispanic actors and actresses of the time: Dolores del Río, Jorge Negrete, María Félix, Pedro Infante, Joaquín Pardave, Miroslava, Libertad Lamarque, Germán Valdés “Tin-Tan,” and many more. Among these entertainers was Flores, who would become the personification of La Petenera in Mexican cinema.

In her next two films, *¡Ay, pena, penita, pena!* (1953) and *Tú y las nubes* (1955), Lola plays singers pursuing a career in the entertainment industry who end up enamoring *charros*.⁹ In *¡Ay, pena, penita, pena!*, Carmen Heredia, a bullfighter's girlfriend, travels to Mexico accompanied by a pair of brothers. She falls in love with both but prefers the attention of the *charro*. Like Severa, she finds success as a singer with her ability to express her soul through music. The story of the singer who tries her luck in Mexico is repeated in *Tú y las nubes*, where Dolores plans a Latin American tour but is robbed when she crosses the United States southern border into Mexico. The *charro* who rescues her would eventually have his heart broken after finding out that Dolores is also interested in a *torero*.

From 1952 to 1963, González had adjusted Suevia Films' machinery using models and thematic lines with proven track records. He had found a reliable Mexican working team, and together, they produced a series of films starring Lola Flores. Flores was also featured in four films co-produced by the Zacarías family production companies. *La faraona* (1956) and *Lola torbellino* (1956) were directed by René Cardona, who was married into the Zacarías family. Miguel Zacarías, one of the

9 Castro mentions false co-productions, with the objective of benefiting from both government subsidies. This could lead to affecting the order of appearance of the actors, and the addition of a Spanish director (128). This is why almost all Lola Flores films had two titles, a Mexican and a Spanish one.

leading forces in commercial Mexican cinema, was responsible for writing the script of *La faraona*. In the latter and *Lola torbellino*, the protagonist shares the screen with the legendary singer Agustín Lara, the foremost Mexican composer of his day.

In *La Faraona*, the image of Iberian internal and external Others—the ‘gypsy’ and the Moors—converge through Lola Flores. The nickname Faraona is a great example of a double stereotype that can be deciphered through the etymology of the word ‘gypsy.’ When Romani people were first seen in Western Europe in the fifteenth century, they were often mistaken for Tartars or wrongly identified as Athinganoi and Egyptians. That is how the exonyms ‘Gypsy’ and ‘Gitano’ evolved from the ethnonyms Egyptian and Egiptano. The stage name *La Faraona* (female pharaoh) evokes the purported Egyptianness of ‘gypsies’ and brings to mind Cleopatra, the original African *femme fatale*. Cleopatra, the best-known female pharaoh, was the prototype of the dangerously seductive woman who, through sexual liaisons, built partnerships that allowed her kingdom to thrive. *La Faraona* was a stage name that several flamenco artists adopted, among them Juana Amaya (Carmen Amaya’s aunt), Pilar Montoya, and Lola Flores.

In *La Faraona*, the musical numbers reveal a cross-cultural style that merges ‘gypsy’ and North African stereotypes. Around a bonfire, Lola and her troupe sing to the rhythm of a guitar and the beat of palmas: “Oh Gitana, you are a Moor, a Moor from the Moreria (Moorish community), if you were to fall in love with me, the Alhambra would be yours.” Although *La Faraona* is a black-and-white film, the scene where Lola Flores dances to Maurice Ravel’s “Bolero” is in full color. This scene is a great example of the crossover nature of Lola Flores films and a convergence of her Faraona/Petenera stage personas. The combination of music, dance, dialogue, and costumes created a hyperbolic and orientalized version of Carmen in Mexico. For Meyra Goldberg, Carmen was the paradigmatic hybrid Gitana: “She fascinates, precisely because she treads the line between Saracen and European worlds” (*Sonidos* 88). Her performance lies at the intersections of black and white, slave and free, Christian and heathen (88). The “adopted” *gitana*, Lola Flores, represented the epitome of the Andalusian whose ‘racial’ and ethnic common ground was Iberian, Sephardic, North African, and Romani.

From 1962–1968, Suevia Films experienced a period of decline that was reflected in the exhaustion of the *ranchero-españolada* formula. Lola acted in two motion pictures directed by Gilberto Martínez Solares in 1963, *De color moreno* and *La Gitana y el Charro*. During the 1950s

and early 1960s, *gitana* Mexican co-productions changed very little. Martínez Solares set the scene of these films in a space that architecturally and geographically resembled the Iberian south, a similar location to that in which Carmen and Severa had become legends. *La Gitana y el Charro* would be Lola's last film set in the context of ranches and the countryside. At that point, rural landscapes were so scarce in the Mexican central valley that the film had to be shot in Guatemala. The timeless farmhouses that reminded us of nineteenth-century Iberia were exchanged for the yachts and Pacific beach-front holiday houses of Lola's last Mexican film, *Una señora estupenda* (1967).

Lola was a professional cross-dresser who performed 'gypsiness' in Spain, where Romanies were and continue to be stigmatized. Romani-ness in Spain has been a social stigma that is not contingent on 'racial' traits as much as on ethnic differences, which are mostly behavioral and could be easily transposed to Andalusian ethnic traits. As with many Andalusians, Lola was so 'racially' and ethnically ambiguous that she could drift in and out of Romani identity and safely perform as a 'gypsy' in an act similar to minstrelsy. Lola's phenotype allowed her to be marketed as a 'true' Spanish with exotic eyes, jet black hair, and bronze skin. She represented the ideal overlap between Romani and *payo* identities and freely wore Romani identity throughout her career, to the point that she was accepted among Romanies to a large extent for forming a family with a Caló.

In the Petenera films, Lola represents the uneducated mass of Spanish immigrants that had arrived in Mexico in the 1950s and 1960s, which contrasted with the Republican intellectual refugees who arrived in the 1930s. According to Clara Lida, a historian of Spanish immigrants in Mexico, most Spanish immigrants in those decades were young men from 16 to 30 years old, while the Spanish women who migrated had a low participation in manufacturing activities and instead represented a high percentage of prostitutes (Hernández and Miño 208). They spoke Spanish with a strong Andalusian accent, and their clothes were reminiscent of those of Spanish peasants.

The Dangerously Marginal Gothic 'Gypsy'

The 'gypsy' films from the 1960s and 1970s signal the end of the *ranchero-españolada* era. The female 'gypsy' motive changed from the Iberian *femme fatale* central figure to the marginal Eastern European Vamp

found in Gothic narratives. The 'gypsy' character changed from the ignorant Spanish woman to a side character in horror and Gothic tales. Carmen- and Severa-type stories were on their way out; among the new referents were Victor Hugo's *The Hunchback of Notre Dame* (1833) and Bram Stoker's *Dracula* (1897). In 1960, a family of 'gypsies' appeared in the children's film *Caperucita y sus tres amigos*, loosely based on Charles Perrault's *Little Red Riding Hood* which was disseminated in print form starting in the seventeenth century (1697). In the movie, Little Red Riding Hood is stolen by the 'gypsies' and dressed to appear like one of them. She then performs in the family troupe together with her dazzling adoptive 'gypsy' sister, Esmeralda, the name of the 'gypsy' female character in *The Hunchback of Notre Dame*. *Caperucita y sus tres amigos* was marketed for children and relied on the gruesome myth of 'gypsies' stealing babies.

There are other literary instances where 'gypsies' are portrayed as inferior in comparison to other 'white' Europeans. In fact, Eraclio Zepeda parodied Porfirio Díaz's whitening undertaking by writing the short story "Gente bella" (1979). In this racist political parable, a dictator sends a mission to Emperor Franz Joseph of Austria asking for 300 families to "whiten the race" and "put an end to laziness" (Zepeda 41). Wise men who advise the dictator agree on this mission based on scientific principles, the goal of which is to "whiten the homeland from blackness" (41). By importing complete families, they prevent immigrant men from seducing Mexican women and going against good customs. But to the dictator's surprise, the Emperor cheats him by sending a boatload of 'gypsies'—the same people who (according to the story) had delayed the progress of Europe due to their laziness. Despite there not being historical evidence supporting Zepeda's story, it relates to anecdotal evidence of 'gypsies' being part of the dark-skinned Central and Eastern European immigrants, specifically "Hungarians," who arrived in Mexico during the three decades of Porfirio Díaz's presidency. Stories like "Gente bella" portray Central and Eastern European immigration from countries where imaginaries are closer to characters like vampires and werewolves instead of *toreros* and flamenco dancers.¹⁰

10 In "Gente bella" (beautiful people), Hungarian authorities agree to send 'gypsy' families away to control their population in Transylvania (43). Since the origin of many of the Romani families arriving in the late nineteenth and early twentieth century was the Austro-Hungarian Empire, one of the terms used in Mexico to designate Romanies is *hungaros* (Hungarians).

In *La loba* (1965) and *Santo vs. las lobas* (1976), 'gypsies' are the assistants of supernatural lupine characters that originated in the short story "Dracula's Guest" (1914), a deleted chapter of Bram Stoker's *Dracula*. In *La loba*, the she-wolf, the house-servant of the woman who turns into a devouring animal, is a 'gypsy' man. This motion picture is regarded as an early serious attempt to stimulate the production of horror films in Mexico. Coincidentally, *Santo vs. las lobas* also involves she-wolves and 'gypsies.' But the film is squarely in the wrestlemania genre (*cine de luchadores*) with a science fiction/horror twist, as seen when El Santo fights against evil forces with the help of a 'gypsy' woman. In both films, 'gypsies,' who look increasingly more mysterious, use their physical and supernatural powers to aid the principal characters. Both films have suggestive nudity during the she-wolf transformation scenes, which, together with cheap make-up effects of bloody bites and sudden hair growth, set up an eerie environment for the 'gypsy' character.

Alucarda (1978) is regarded as one of the most daring horror films in the history of Mexican cinema for its powerful religious counter-narrative, loaded with erotic lesbian scenes, exorcisms, and crucifixions.¹¹ The central characters in *Alucarda*, the title character and Justine, were inspired by Sheridan Le Fanu's novel *Carmilla* (1882) and the Marquis de Sade's *Justine, or the Misfortunes of Virtue* (1791). The adolescents meet in a convent that also serves as an orphanage. When they come across an enigmatic hunchbacked 'gypsy,' they follow him to the woods where a 'gypsy' sorceress reads Justine's palm. This triggering event puts the story into motion as her magic attracts a diabolic presence through an amulet. Once Justine and Alucarda are possessed by the forces of evil, they participate in orgies orchestrated by the 'gypsy' sexual sorceress. Unlike Stoker's male-centered narrative, in *Alucarda*, beautiful young women are responsible for seducing other women and spreading vampirism among them.

At first sight, *Alucarda* does not seem to be directly associated with vampirism, but there are hidden references that connect the story with this literary tradition. The name Alucarda is anagrammatically related to Dracula (Alucarda is Dracula spelled backwards). Also, Alucarda's mother's name is Lucy Westenra, one of *Dracula's* female vampires. Like

11 This outrageous film based on taboo topics found limitations in its production and distribution. Although the cast was mostly Mexican, the dialogues were in English. Despite having been restricted to the B film circuit, it became a referent of Gothic horror in Mexico and is nowadays regarded as one of the most important cult films in the history of Mexican cinema.

Dracula, in *Alucarda*, ‘gypsies’ are responsible for serving vampires. In Stoker’s classic Gothic novel, the vampire’s mobility is limited since he cannot tolerate sunlight. For this reason, he needs the help of ‘gypsies,’ who transport the boxes with the vampire cargo from his castle to England. For Stoyan Tchapravov, “Gypsies are central to the plot of the novel, without them the Count’s threat to anyone except the local Transylvanians is rendered essentially absent” (532). This proves to be true for *Alucarda*, too: if it were not for the presence of ‘gypsies,’ the vampire adolescents would not have been able to spread their satanic spell across the convent. In addition to *Alucarda*, *La venganza de las mujeres vampiro* (1970) is another example of ‘gypsies’ being instrumental in the expansion of the rule of female vampires striving for world domination.

During the 1960s and 1970s, ‘gypsies’ were no longer associated with flamenco and *mestizaje* but, rather, with she-wolves, vampires, and satanism. ‘Gypsies’ in Gothic horror films were generally in servant and underling roles. These horror films took place in old dwellings surrounded by the woods and mountains, spaces that resembled the Carpathian range and neighboring natural areas in Eastern Europe. Perhaps this change was due to this region holding greater mysteries than Spain for its remoteness and cultural and linguistic differences. The stereotype of the Andalusian *gitana* was gradually transformed into that of an accomplice of Satan. The new image was a more exaggerated version of La Petenera; ‘gypsies’ were fearless, sadistic, and conjurers of black magic. In this way, their image became associated with Gothic literature, and then those archetypes were passed down to cinema.

The last two films in this series, *Renzo, el gitano* (1973) and *Yesenia* (1971), were probably inspired by Eastern European Romanies. *Renzo* is the only known Mexican movie with a male ‘gypsy’ as the leading character, while *Yesenia* was the last motion picture of this era with a ‘gypsy’ leading role. *Yesenia* diverges from previous ‘gypsy’ films by seeking the advice of a Kalderash Romani family whose members also acted in the film.¹² In that sense, *Yesenia* brought a kind of authenticity to an industry that for a long time lacked input from the people who

12 In an informal interview, Gianni Kwick Castelo, a Rom Kalderash, spoke about the participation of his family in *Yesenia*. The same information was corroborated by Neyra Alvarado in her presentation “La fábrica de lo rom en películas mexicanas” given at the DocRoma Conference that took place in Madrid from May 24 to 26, 2023.

were being represented. This film is also innovative for being set in a very particular time in history: the French intervention in Mexico (1861–1867). The plot is like that of the 'white *gitana*' films, but Yesenia has traits of every previous stereotype. Emilio García Riera, one of the most important Mexican cinema critics, comments in *Historia documental del cine mexicano*: "An erroneous antiracism canonizes the sons of exotic 'races' to clarify they are actually white. In the film you cannot tell the difference between the Gypsies and the whites, because they are all the same color: white, tanned, and bronzed" (224). At that point, Vasconcelos' mestizo ideology has already left its mark in an indelible way on the 'gypsy' image.

As Mexico was slowly transitioning to a neoliberal state, its national image was revised. Similar to what Anikó Imre noted about "screen gypsies" in Hungary, nationalism clashed "with a world of economic and cultural globalization, where the nation's purity and centrality was under intense scrutiny" (16). Imre argues that the 'gypsy' image provided an outlet for the conflict generated between the national and global, a phenomenon that could have also impacted the exhaustion of the *ranchero-españolada* formula and change of the 'gypsy' trope from Spanish to Eastern European (16). 'Gypsies' became cinematic expressions of repulsive and threatening erotic transgressors originating in communist lands.

Similar to what had occurred in the United States and Britain, the 'gypsy' image of the sixties and seventies was associated with the Cold War and an increased fear of infiltration. In this sense, Cynthia Hendershot's analysis of horror films with sexualized monsters in American cinema could be extended to Mexico. When the Gothic 'gypsy' films were made, Mexico was quickly changing its policies to align with capitalist ideals, and there were plenty of Mexican remakes of American films. In them, vampires and werewolves were allegories of social concerns that symbolized the communist takeover and relied on the erotic to reinforce taboos (Hendershot 3–4). The monsters in these horror pictures were part of Eastern European folklore and common during the Cold War. The 'gypsies' were among those cinematic characters that expressed fear of a regime change and fear of communism in a nation that neighbored the largest capitalist nation, the United States, but at the same time had a long communist history.

Conclusion

In this article, I examine the image of the female 'gypsy' in Mexican cinema, beginning with films produced during the Golden Age and continuing until 1978. The four types of stereotypes I isolate in my analysis are the 'white' *gitana*, the female 'gypsy' in *ranchero-españolada*, the cinematic Petenera, and the Gothic 'gypsy.' The first expands on the child-stolen-by-'gypsies' trope found in Cervantes' *La gitaniilla*. This character maintains the miscegenation ideal promoted by post-revolutionary 'racial' policies. The cinematic Patenera comes from early *ranchero-españoladas*, a genre that depicts the union between a *charro* and an Andalusian *gitana* and shares the plot lines of Merimée's and Bizet's *Carmen* and Dantas' *Severa*. These romantic films allegorize a long-lasting colonial relationship that introduces a power inversion. The filmic foundational fictions portray a shift of political, economic, and cultural center to the old colony, represented by the masculine macho who disdains the love of a Spanish *gitana*, a woman to have fun with but not to marry. A subsection of the *ranchero-españoladas* feature Lola Flores, who portrays the character of La Petenera, the Orientalized *femme fatale*. In the 1960s, only three *ranchero-españolada* productions were released, and none was a blockbuster success. After Flores's return to Spain in 1970, the Petenera trope was never experimented with again.

After the exhaustion of the Andalusian *gitana* trope, a new image arose: the Gothic Eastern European 'gypsy.' In the seventies, 'gypsies' were more often supporting characters in horror films based on those found in Victor Hugo's *The Hunchback of Notre Dame* and Bram Stoker's *Dracula*. The daunting 'gypsies' channeled communist fears during decades of political turmoil in Latin America when the spread of communism led to the intervention of the United States. Mexico's revolution precedes that of Russia and China, and fears of an uprising were revived by the student movement repressed in Tlatelolco (1968), the election of Salvador Allende (1970), and the military victory of the Sandinista National Liberation Front in Nicaragua (1979). The ghost of communism was represented by she-wolves and vampires who had 'gypsies' as their main collaborators.

Throughout the film history recounted here, 'gypsy' characters were perhaps most often Spanish, because Mexican elites had a certain familiarity with Spanish cultural representations and French romantic travelogues written about Spain. Mexico is geographically, as well as ideologically, far removed from the Indian subcontinent, Anatolia, the

Balkans, and Eastern Europe, the regions where the largest Romani populations once lived and continue to live. The south of the Iberian Peninsula, though, had some of the oldest Romani settlements in Europe, and their image was more accessible, owing to Mexico being a former Spanish colony. It was because of this shared history that the 'gypsy' was often depicted as an Andalusian. I believe that the cliché of the *gitana* was largely based on the image of low-class Spanish immigrants, who often came from the south of Spain. *Gitano* characters performed as Andalusians through the way they spoke, what they wore, and how they made a living. Also, the locations of these films were mixed landscapes that could be mistaken for Andalusia, Alentejo, or Mexico. The ambiguity of settings was also expressed through the 'racial' ambivalence of Spanish 'gypsies,' since the south of Spain was a contact zone where Romani, Jewish, North African, and other populations coexisted.

The 'gypsy' stereotype in Mexican cinema helped establish a clearer notion of "us" and "them" during the nation-building process. These films were meant to bind the nation through secular discourses that pointed to traditional music and dance, the figure of the *charro*, rural landscapes, and the conquest of the Other. Scenes of love and attachment to the homeland contrasted with the character of the low-class wanderer who inhabits caravans. In these rural landscapes, 'gypsies' coexisted with Mexican symbols and narratives. By representing the Other in this way, Mexicans solidified their identity and symbols. It was a matter of collective pride that the *charro* had the means to conquer females outside of his group. Though the Spanish 'gypsy' was fetishized and depicted as sexually irresistible, the Mexican nation was never in danger because these unions did not produce any offspring.

There were unsettling aspects of the way nation and ethnicity were rendered in Mexican 'gypsy' films. Sometimes, there were purposefully created ethnic concoctions, and at other times, 'gypsies' were portrayed negatively out of ignorance. Representing 'gypsies' as Romanian, Hungarian, or Spanish rather than as a distinct ethnic group implied that there was no need to explain the Romanies' thousand-year history of deprivation, genocide, and displacement and, therefore, the erasure of their history. According to Emilio Gallardo Saborido, *ranchero-españoladas* were "not a paternalist assertion of Romani culture in Spain and Mexico, but a cinema full of generalizations, conventions and exaggerations" (171). Working-class Mexicans did not go to the movies to endure vicarious pain or to be educated about the traumatic history of the Romanies; they just wanted to be entertained.

Directors produced amusing comedies and melodramas that generated high revenue without being aware of Romani history, in part because the first study about Mexican Romanies only appeared in English in 1962 (see D. W. Pickett, *Prolegomena to the Study of Gypsies in Mexico*). For this reason, scriptwriters did not generate a more accurate Romani portrayal, partly because, at the time, even most Mexican Romani families were unaware of the history of their diaspora.¹³ Even if there had been the means to research their history, the members of the audience who watched these films were largely uneducated, and some of them were born and died in the same town. More importantly, most nations were made up of sedentary groups, and depicting the life of diasporic populations and refugees in a positive light would have undermined the nation's goals of stability, cohesiveness, and homogeneity.

'Gypsies' were malleable characters that transcended space, since they could come from Spain, Romania, or Hungary. They were stateless, phenotypically ambivalent, and could be characterized as dark- or light-skinned characters. This plasticity allowed the 'gypsy' image to be used in different contexts, from castles and haunted mansions to modern pool parties and actual Latin American venues. In short, 'gypsies' were read as nationally and 'racially' ambivalent, and that is how these films filtered messages related to color, 'race,' and ethnicity in Mexico.

ORCID®

Mariana Sabino Salazar  <https://orcid.org/0000-0003-4580-2341>

Films

Alucarda. Dir. Juan López Moctezuma. Yuma Films, 1978.

Los amores de un torero. Dir. José Díaz Morales. Perf. Carmen Amaya. Producciones Guillermo y Pedro Calderón, 1945.

Caperucita y sus tres amigos. Dir. Roberto Rodríguez. Producciones Roberto Rodríguez, 1960.

La faraona. Dir. René Cardona. Perf. Lola Flores. Dina Films & Suevia Films, 1956.

13 A decade later, in 1972, Ian Hancock established the Romani Archives and Documentation Center in the University of Texas at Austin. One of his main objectives was to show the discrepancy between the 'gypsy' stereotype and Romani history (Sabino "Romani Archives" 7).

- Gitana tenías que ser*. Dir. Rafael Baledón. Cinematográfica Filmex & Suevia films, 1953.
- La gitana y el charro*. Dir. Gilberto Martínez Solares. Perf. Lola Flores. Panamerican Films, and Suevia Films, 1963.
- La loba*. Dir. Rafael Baledón. Producciones Sotomayor, 1965.
- Morenita Clara*. Dir. Joselito Rodríguez. Producciones Rodríguez Hermanos, 1943.
- Renzo, el gitano*. Dir. Manuel Zecena Diéguez. Pan American Films, 1973.
- Reportaje*. Dir. Emilio Fernández. Perf. Lola Flores, Pedro Infante, Jorge Negrete, and Carmen Sevilla. Asociación Nacional de Actores, 1953.
- Una señora estupenda*. Dir. Eugenio Martín. Perf. Lola Flores. Películas Rodríguez, 1970.
- Yesenia*. Dir. Alfredo B. Crevenna. Películas Latinoamericanas, 1971.
- Zorina*. Dir. Juan José Ortega. Compañía Cinematográfica Mexicana, 1949.

Bibliography

- Alvarado, Neyra. "La fábrica de lo rom en películas mexicanas." *Deconstructing Carmen: Decolonial Perspectives on the Image of the Spanish Romanies*. DocRoma Conference, 24 May 2023, Centro Cultural La Corrala, Madrid, Spain 2023. Conference Presentation.
- Berg, Charles Ramírez. *The Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Cinema, 1967–1983*. Austin: University of Texas, 1992. Print.
- Cook-Martín, David, and David Scott FitzGerald. "How Their Laws Affect our Laws: Mechanisms of Immigration Policy Diffusion in the Americas, 1790–2010." *Law & Society Rev* 53.1 (2019): 41–76. Web. 03 Jul 2023 <DOI: <https://doi.org/10.1111/lasr.12394>>.
- Fernández, Enrique Encabo, and Inmaculada Matía Polo. *Copla, Ideología y Poder*. Madrid: Dykinson, 2020. *Google Books*. Web. 03 Feb 2021 <https://books.google.com/books/about/Copla_Ideolog%C3%ADa_y_Poder.html?id=MqsSEAAQBAJ>.
- Gallardo Saborido, Emilio José. *Gitana tenías que ser: las andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas España-Latinoamérica*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza, Centro de

- Estudios Andaluces, 2010. Web. 03 Jul 2023 <<https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/gitana-tenias-que-ser-las-andalucias-imaginadas-por-las-coproducciones-filmicas-espana-latinoamerica>>.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara: University of Guadalajara, 1993. Print.
- Garrido, José Ángel. *Minorías en el cine: la etnia Gitana en la pantalla*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003. Print.
- Gay y Blasco, Paloma. "Picturing 'Gypsies': Interdisciplinary Approaches to Roma Representation." *Third Text* 22.3 (2008): 297–303. Web. 03 Jul 2023 <DOI: <https://doi.org/10.1080/09528820802204235>>.
- Goldberg, K. Meira. *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco*. Currents in Latin American & Iberian Music. New York: Oxford University Press, 2019. Print.
- . "Border Trespasses: The Gypsy Mask and Carmen Amaya's Flamenco Dance." Ed. D. Philadelphia: Temple University, 1995. Web. 04 Jul 2023 <<http://search.proquest.com/docview/304243620/abstract/1556C597795C46E8PQ/1>>.
- Hendershot, Cynthia. *I Was a Cold War Monster: Horror Films, Eroticism, and the Cold War Imagination*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 2001. Print.
- Hernández Chávez, Alicia, and Manuel Miño Grijalva. *Cincuenta años de historia en México: en el cincuentenario del Centro de Estudios Históricos*. Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1991. Print.
- Imre, Anikó. "Screen Gypsies." *Framework* 44.2 (2003): 15–33. Print.
- Iordanova, Dina. *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture, and the Media*. London: British Film Institute, 2001. Print.
- de la Mora, Sergio. *Cinemachismo: Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. Austin: University of Texas Press, 2006. Print.
- Pickett, David Wayne. *Prolegomena to the Study of Gypsies in Mexico*. Ed. D. Syracuse University, 1962. Print.
- Sabino Salazar, Mariana. "The Romani Archives and Documentation Center: A Migratory Archive." *Critical Romani Studies Journal* 4 (2021): 4–11. Print.
- . *The Hypersexualized Diasporic Gypsy Archetype: Carmen and Severa Iterations in Mexican and Brazilian Cinema from 1940 to 1990*. Ph.D. Austin: University of Texas, 2013. Print.

- Sue, Christina A. *Land of the Cosmic Race: Race Mixture, Racism, and Blackness in Mexico*. New York: Oxford University Press, 2013. Print.
- Tchaprazov, Stoyan. "The Slovaks and Gypsies of Bram Stoker's *Dracula*: Vampires in Human Flesh." *English Literature in Transition, 1880–1920* 58.4 (2015): 523–35. Print.
- Wade, Peter. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2000. Print.
- Woods Peiró, Eva. *White Gypsies: Race and Stardom in Spanish Musical Films*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2012. Print.
- Zepeda, Eraclio. "Gente Bella." *Asalto nocturno*. Ed. Fernando Del y. Len Mximo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Premio Nacional de Cuento 1974. 40–46. Print.

Ismael Cortés 

***Gitanos* and Subalternity in *Cine Quinqui*: The (Un)Archived Spanish Transition**

— ✂ —

Abstract Interrogating one of the most popular definitions of *cine quinqui* as an archive focused on a particular interpretation of social conflicts during the Spanish Transition, this paper seeks to answer the following research questions: what to include in and what to exclude from such an archive? Who are the subjects represented in the archive? What narratives structure the meaning of the archive? How do such narratives shape the collective memory of an epoch? The analysis follows the intertextual hermeneutic principle to explain the productive process of texts in a historical and dialogic relationship, in reference to Kristeva, and Amossy and Herschberg. The chosen methodology has led the author to map out a constellation of documents, both visual and textual, revealing the political dimension of conflicts hidden behind the screen of *cine quinqui*. The paper shows how *cine quinqui* constructed a de-ideologized image of *gitanos*, reducing their agency to criminality. Reiterated in different films of this genre, such a representation reinforces the perception of a passive political subject and of an antisocial being living outside the law. Countering this image, the paper re-inscribes the history of *gitanos* in the struggles for democratization during the Spanish Transition.

Zusammenfassung Der Beitrag hinterfragt die populäre Definition von *cine quinqui* als Archiv, das sich auf eine spezifische Interpretation sozialer Konflikte während der spanischen Transition konzentriert. Dadurch versucht er, folgende Forschungsfragen zu beantworten: Was wird in ein derartiges Archiv aufgenommen, was ausgeschlossen? Wer sind die im Archiv vertretenen Personen? Welche Narrative strukturieren die Bedeutung des Archivs? Wie formen solche Narrative das kollektive Gedächtnis einer Epoche? In Anlehnung an Kristeva, Amossy und Herschberg folgt die Analyse dem intertextuellen hermeneutischen Prinzip, den Produktionsprozess von Texten in einer historischen und dialogischen Beziehung zu klären. Die gewählte Methodik veranlasste den

Autor, eine Konstellation von Dokumenten, die die politische Dimension von Konflikten offenbart, die sich hinter der Leinwand von *cine quinqué* verbergen, sowohl visuell als auch textlich zu kartographieren. Die Arbeit zeigt, wie *cine quinqué* ein de-ideologisiertes Bild der *Gitanos* konstruiert, das ihre Handlungsfähigkeit auf Kriminalität reduziert. Eine derartige Darstellung, die sich in mehreren Filmen dieses Genres wiederholt, verstärkt die Wahrnehmung als ein passives politisches Subjekt und asoziales Wesens, das außerhalb des Gesetzes lebt. Gegen dieses Bild stellt der Beitrag die Geschichte der *Gitanos* in den Kämpfen um die Demokratisierung während der spanischen Transition.

Gitanos during the Spanish Transition

The death of the fascist dictator Franco on November 20, 1975, marked the beginning of the Spanish Transition. Three years later, the Spanish Constitution was approved in plenary sessions of the Congress of Deputies and the Senate held on October 31, 1978. The new Constitution was ratified in a referendum on December 6, after which it was signed and promulgated by King Juan Carlos I on December 27 and eventually published in the Official State Gazette on December 29 of the same year (“Constitución”).

These were frenetic years of strategic decisions that determined which new actors, principles, and institutions would lead the democratic transformation of the State. In democratic terms, the Transition activated a bottom-up political momentum in which universities, civic associations, trade unions, and political parties played a major role. All democratic actions suffered the threat of violent attacks by fascist paramilitary groups nostalgic for Francoism (Baby). As I will show next, the *gitanos* took part in various social, cultural, and political initiatives.

On February 20, 1976, the poet, playwright, and university professor José Heredia Maya, together with the flamenco dancer Mario Maya, premiered the flamenco play “Camelamos Naquerar” (We wanna talk) in the University of Granada. All year long, the play was performed around Spain, and it eventually came to Paris in early 1977. Some authors underlined the clash between the political dimension of the new flamenco play and the kind of folkloristic flamenco promoted by the Francoist regime (Quintanilla Azzarelli; Andrés).

On April 24, 1976, *Triunfo* dedicated an article to “Camelamos Naquerar” (Fig. 1). *Triunfo* was a magazine that embodied the ideas and culture of the Spanish left in the 1970s and was a symbol of intellectual



Fig. 1. Cultural chronicle on the theater play “Camelamos naquerar.” *Triunfo*. April 24, 1976.

resistance to Francoism. José Monleón, one of the most iconic cultural chroniclers, summed up the intention of the play: “It’s about reminding us of the persecutions to which *gitanos* were subjected [...] it shows the reality of the people, the repressive situation, and the racist violence” (66–67)¹. On May 23, 1976, the newly founded newspaper *El País* also published a cultural chronicle by Enrique Llovet. He highlighted that “It is a vindication of tragic flamenco against its festive and smiling manifestations. It is a Brechtian meditation. It is, finally, a cry of freedom” (Llovet).

Still in force in 1978, the military police service regulations (Guardia Civil) contain articles such as the following:

1 All the quotes from the original sources in Spanish cited in this paper have been translated into English by the author.

Art. 4. Gitanos will be scrupulously watched, taking rigorous care to recognize all the documents they have, confront their signs, observe their costumes, find out their way of life, and whatever leads to forming an accurate idea of their movements and occupations, investigating the destination and the objective of their trip.

Art. 5. Given the fact that this class of people does not generally have a fixed residence, it is convenient to take from them all the necessary information to prevent them from committing robberies of horses or other types of animals.

Art. 6. Authorizing the arrest and imprisonment of Gitanos who do not carry the license that would allow them to exercise the trade of dealers. (“Acaba”)

That was the situation for *gitanos* in Spain until 1978—persecuted and guilty until proven otherwise. Faced with this situation, “Camelamos Naquerar” functioned as a clear message of vindication for *gitanos* and their collective history of racial discrimination.

On June 7, 1978, Juan de Dios Ramírez Heredia, a *gitano* member of Parliament, presented a petition to the government inquiring the abolition of the above-mentioned articles. His proposal passed with 285 votes in favor and one abstention. On July 28, any reference to *gitanos* was suppressed (“Orden”; “Acaba”). In between, his declarations appeared on the front page of the weekly magazine *Interviú* from June 22–28, 1978: “I’m a Marxist, so what?” This quote is part of a longer interview in which he declared: “I wish a free socialism. Neither authoritative nor dogmatic to perform a transformation of society through democratic vote and popular pressure” (Cañete Quesada).

A decade earlier, as a young activist, Ramírez Heredia had participated in the creation of the International Secretariat of the Gitanos Apostolate. Promoted by Pope Paul VI, this was a Catholic project marked by two major events in Rome: 1. an international pilgrimage to Rome by the Romani peoples (“Omelia”); 2. the First International Congress of Pastoral Care for the Romani peoples (“Discorso”). In October 1967, thanks to the Episcopal Migration Commission, the National Directorate of the Gitanos Apostolate was established in Spain (Secretariado; Méndez López). And almost two decades later, in 1986, Ramírez Heredia founded Unión Romaní as a Spanish branch of the



Fig. 2. Ramírez Heredia, with a red tie, standing up behind Yul Brynner. Second World Roma Congress in Geneva, April 1978.

International Romani Union (**Fig. 2**), established at the Second World Romani Congress in 1978 (Klímová-Alexander).

From the 1960s to the 1980s, a number of civil society organizations was established all across Spain (Méndez López; Llopis): Desarrollo Gitano (1968), Unión de Juventudes Gitanas (1972), Presencia Gitana (1972), Integración Gitana (1977), Acción Social Gitana (1978), Enseñantes con Gitanos (1979), Secretariado Nacional Gitano (1983), Federación Gallega de Asociaciones de Promoción Gitana (1984), Unión Romaní (1986), Federación de Asociaciones Romaníes Andaluzas (1988), and Asociación de Mujeres Gitanas Romí (1989).

Looking at the process of institutionalization, there are three events that should be highlighted. On January 11, 1979, the Interministerial Commission for the study of the problems that affect the *gitano* community was created (“De 11 de enero”). On October 3, 1985, the plenary session of the Congress of Deputies urged the government to promote a National Plan for Gitano Development (“Proposición”; Díez). On May 22, 1989, the Spanish government set up a specific budget for the National Plan for Gitano Development and created an administrative unit in charge of it (“Subsecretaría”; Presencia).

(Un)filmed *Gitanos*: the power of symbolic

Bourdieu defines symbolic power as the capacity to impose an order of common sense, to construct the social perception of reality, a dominant doxa. This is an order in which logical integration is the precondition for moral integration (Bourdieu 1979). Though frequently veiled, symbolic power is present in virtually all social relations. Yet the means of symbolic power, i.e., semiotic, technical, and institutional tools, gets concentrated in the hands of some groups, and, as Bourdieu explains, the concentration of capital for some always leads to the dispossession of others (Bourdieu *Sur l'État*; Arnholtz).

Meanwhile, symbolic violence concerns the oppression of people who seemingly have come to terms with their position as symbolically diminished or disposed (Bourdieu and Wacquant; 1992; Bourdieu and Passeron). In contrast to hegemony, which rests on consent, symbolic violence rests on misrecognition and asymmetric access to the means and the fields that construct social perception (Burawoy; Rowlands; Bourdieu *Sur l'État*). The exercise of symbolic violence has been conceptualized in overtly unidirectional terms as “a kind of violence being perpetuated on those not belonging to the dominant social groups” (Grenfell 267).

Different postcolonial authors have reported that, in the fight for equality, it is crucial to adopt new approaches to symbolic power in order to (re)formulate anti-racist policies (Bhabha; Mbembe; Carty and Mohanty). In previous works, I have studied how symbolic violence has enabled the construction of the ‘gypsy’ otherness in the Spanish collective imaginary in different fields of discourse throughout history (Cortés). In the field of antigypsyism studies, Mladenova has offered an interesting reflection considering cinema as a technology that has the symbolic power to represent social relations and collective images. According to Mladenova, film narratives have been used as a powerful and highly sophisticated tool for the racialization of Romani peoples.

In the case of the Spanish Transition, the long process of *gitano* political mobilization and institutionalization was not documented in any film. Nevertheless, *cine quinqué* constructed a symbolic pattern for the representation of *gitanos*, linking them to the social and legal fringes of society. While the entire Spanish society was transitioning to new forms of social and political organization, *cine quinqué* represented *gitanos* as stagnating in the lowest social status, to criminality and marginality. The imagined ‘ethno-racial’ *gitano* always appeared

equated with an entire social stratum. Thus, a double mechanism was set in operation: depoliticizing ethnicity and racializing marginality.

Between the 1970s and the 1980s, *cine quinqui* brought to the fore the peripheric neighborhoods of major cities of Spain: La Mina in Barcelona, Vallecas in Madrid, and Ortxarkoaga in Bilbao, among others. The urban scenarios foregrounded by *cine quinqui* were segregated areas with high rates of poverty and unemployment and a critical segment populated by *gitanos*. In some of these neighborhoods, civic associations were very strong and kept close relations with Marxist parties like the Unified Socialist Party of Catalonia (PSUC) and the Socialists' Party of Catalonia (PSC) in La Mina, or the Spanish Labor Party (PTE) and the Spanish Communist Party (PCE) in Vallecas.

It is worth remembering that on May 27, 1977, the Spanish Communist Party (PCE) gathered 60,000 people at the electoral meeting in Vallecas. In this meeting, one of the speakers addressed the residents of Palomeras, Pozo del Tío Raimundo and La Celsa, significantly populated by *gitanos* (Díaz). On the other hand, a week after being elected Member of Parliament by the electoral district of Barcelona, on June 15, 1977, Ramírez Heredia declared to the newspapers *Pueblo*: "I haven't given up on my socialist and Christian ideal to achieve a society without class differences [...] I have many friends in the PSC and PSUC" (Ricardo). Though he was originally a member of Parliament within the Liberal party UCD (1977–1978), soon he was to become a member of Parliament within the Socialist party PSOE (1982–1986), and then a member of the European Parliament within the Social Democrats (1986–1999).

Cine quinqui did not give an account of the political atmosphere in which *gitanos* were socialized during the Spanish Transition. Neither did it cover the series of *gitano* protests and marches against racism. Next, I will introduce three of the most relevant episodes.

In the first episode, around the year 1978, a group of non-*gitano* citizens organized a violent boycott against the newly constructed primary school for *gitanos* in the city center of Burgos. On top of numerous threats made to the *gitano* families, the non-*gitano* neighbors collected signatures to obtain a legal prohibition for the school. And, indeed, a citizens' delegation asked the city council to demolish the school building, arguing that "just 150 meters from the cathedral it is impossible to live with those unwanted people dedicated to theft and other crimes" (Pereda). Finally, the city council detained the school project, and this decision triggered a wave of protests organized by the local *gitano* civic associations.

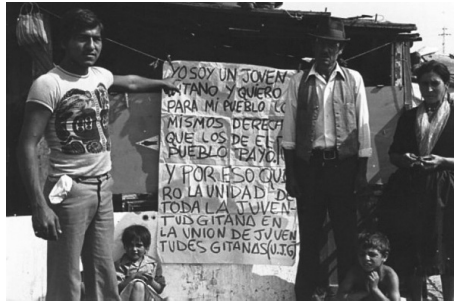


Fig. 3. A member of the youth movement Unión de Juventudes Gitanas holding a banner. Madrid. June 6, 1978. Author: José Mauricio Martínez Cáceres.



Fig. 4. A young *gitano* activist with a raised fist surrounded by his family in a settlement of Madrid. June 6, 1978. Author: José Mauricio Martínez Cáceres.

The second episode is from June 6, 1978, when over five hundred *gitanos* protested in the city center of Madrid, on Plaza Mayor, claiming their rights in areas such as labor, education, housing, public security, and against historical racism (“Orden”). The photographer José Mauricio Martínez Cáceres, a militant of the Spanish Labor Party (PTE), covered that protest as a reporter for the national television RTVE. **Figs. 3–4** show a member of the youth movement called Unión de Juventudes Gitanas with a raised fist and surrounded by his community and family as he is heading to the protest. He is holding a banner with the following text: “I am a young *gitano* and I want the same rights for my people as those of the Gadje. And that is why I want the unity of all young *gitanos*.” **Fig. 5** shows a *gitano* group protesting in the city center of



Fig. 5. A crowd of *gitanos* during a protest on Plaza Mayor de Madrid. June 6, 1978. Author: José Mauricio Martínez Cáceres.

Madrid. We can see a big banner with three messages: “*Gitanos* are also citizens,” “Against racism and despotic hypocrisy,” “[Spain], until when are you going to continue being the stepmother of your *gitano* children who love you? Wash away your sins of 500 years!”

The third episode is from July 12, 1986, when the town of Martos in the province of Jaén witnessed the most brutal pogrom against a *gitano* neighborhood in the twentieth century. About 200 non-*gitano* citizens set fire to thirty homes belonging to *gitano* families located in the extremely poor neighborhood of Cerro Bajo. Over 150 *gitanos* were affected and had to flee their hometown. During the pogrom, a crowd of about 2,000 people shouted: “*Gitanos* out of this town!” (Fuentes “Vecinos”). Responding to this massive attack, on July 28, 1986, five thousand *gitanos* demonstrated in Madrid against racism (“Manifestación”). Few months later, on November 21, 1986, the so-called Civic Coordinator of Martos called for a demonstration and a two-hour general strike to show support for the only two prosecuted for burning the *gitano* homes, and about 2,000 people gathered in front of the City Hall to blame themselves for the same acts (so no individual actor could be responsible for the crimes). “We’re all guilty,” was the most repeated chant during the riots (Fuentes “2.000 vecinos”; Gamella; Río).

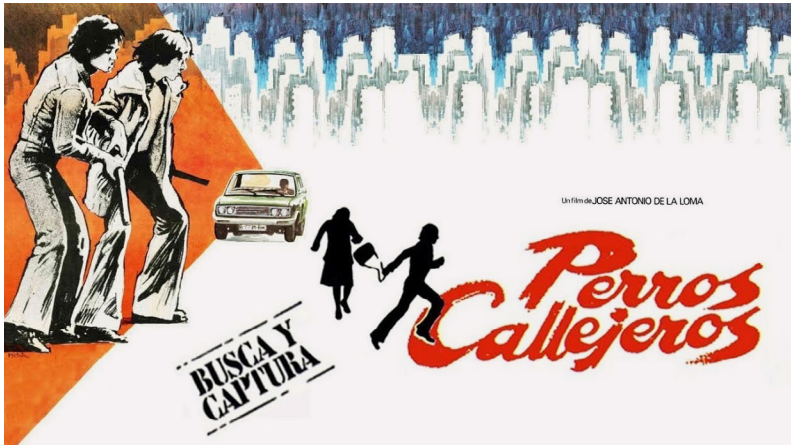


Fig. 6. Film poster for *Perros Callejeros* (dir. José Antonio de la Loma, 1977).

Unmasking *Cine Quinqui*

One particular feature of *cine quinqui* is its implicit and sometimes even explicit claim to realism. On November 4, 1977, José Antonio de la Loma declared in an interview: “I want to make something very clear. I make realistic cinema” (De la Loma). Considered by many to be the pioneer of *cine quinqui*, de la Loma premiered his movie *Perros Callejeros* on December 24, 1977 (Fig. 6) (Cuesta et al.; Sánchez Noriega; Ikaz). Just a month earlier, on November 11, 1977, a decree had abolished censorship in Spain (“Por el que se regulan”), and all cultural taboos came out with the inaugurated genre of *cine quinqui*: drugs, nudity, brawls, sex, police races, marginal suburbs, robberies, etc.

By that time, Fernando Trueba was a film critic working for *El País*. He had the privilege of watching the films before their premiere, and he made the following remarks: “It is a consumer film with a social, testimonial vocation. [...] The subject matter: juvenile delinquency. [...] Despite its paternalism, it is redeemed by its considerable dose of realism.” (Trueba). The fact that the main characters were played by non-professional actors provides an illusory effect of truth. This is a technique reiterated by all the subsequent films of that genre.

The paternalistic approach to the peripheral, impoverished districts turned into the impossibility of marginal groups representing themselves and, therefore, emancipating themselves. This approach represents the marginal subjects within a framework of pessimistic victimhood: the

wretched protagonists do not show any signs of rebellion against the existing order. Theirs are the lives of losers surviving in misery, victims of society converted into an archetype of the anti-hero. Before the cultural phenomenon of *cine quinqui*, other world-renowned Spanish filmmakers also delved into the nihilistic lumpen fate that leads one to perpetrate a crime, such as Luís Buñuel's film *Los olvidados* (1950) or Carlos Saura's *Los golfos* (1960). This approach combines an existential and a social dimension by showing the inner process of self-making/self-destruction tied to a very poor background that limits one's opportunities in life.

To illustrate how this context is presented, I will reproduce the voiceover narration that opens up the film *Perros Callejeros*:

Unfortunately, it is not a problem of a neighborhood, as some pretend, nor of a district, not even of our city, but of all those that suffer the ills of an accelerated and uncontrolled increase in population, of a society launched down the slope of easy living, luxury, and exhibitionism. No one should feel personally alluded to by what is recounted in this film, but we are all implicated in the problem and deep down we are all to blame, and we all must do something to remedy it. Lifting the arm of justice, of course, but without forgetting charity, and the chances of redemption of those boys. (De la Loma)

The plot of this film is quite simplistic: a gang of boys around the age of sixteen from the suburb La Mina on the outskirts of Barcelona have specialized in car thefts. They spend their time pickpocketing, robbing stores, attacking and robbing couples in remote places, or harassing women. Sometimes, surprised by the police, they engage in furious chases to eventually end up in prison. In one of the most spectacular scenes, the main character El Torete runs over the *gitano* patriarch El Esquinao as revenge for having cut his penis off after El Torete impregnated El Esquinao's youngest niece, who was about 12 years old. This wild suburban world of teenage sex, brutal violence, drugs, and rollercoaster life attracted 1,813,732 spectators; *Perros Callejeros* was the most viewed film of this genre in the 1970s and 1980s.

On November 28, 1976, when de la Loma wanted to film some scenes of *Perros Callejeros* in the streets of La Mina, many neighbors were outraged and protested. They contested that the film was creating a model of antihero for the youth of the neighborhood. A youth movement from La Mina signed a manifesto entitled "We are not street dogs" (Monferrer;

Colomer). The rest of the footage had to be shot in Bellvitge, a suburb of L'Hospitalet de Llobregat in Barcelona. Recently, *El Periódico de Catalunya* asked some of the neighbors of Bellvitge about the film, and they answered as follows:

I didn't like it at all because it represented a type of life that had nothing to do with mine or the average in the neighborhood. There were drugs, too. But Bellvitge at that time was above all a working-class neighborhood where people worked, children went to school and led normal lives, nothing to do with crime [...] Beyond the social criticism that it could intend, the film was a "show" that led to a stereotype that identified Bellvitge with *quinquis*, drugs and easy sex. There was a very unfair stigmatization. ("Perros callejeros")

The main character of *Perros Callejeros*, El Torete, was interpreted by the non-professional actor Ángel Fernández Franco, a juvenile delinquent from La Mina who became famous thanks to the four films he starred in, all directed by de la Loma: *Perros Callejeros* (1977), *Perros Callejeros II* (1979), *Los últimos golpes de "El Torete"* (1980), and *Yo, "El Vaquilla"* (1985). He died at the age of 31, infected with HIV, after accumulating a hundred arrests.

Other blockbuster films of this genre were *Navajeros* (1980), directed by Eloy de la Iglesia (**Fig. 7**), and *Deprisa, deprisa* (1981), directed by Carlos Saura (**Fig. 8**). Saura won the Golden Bear for best film in 1981 at the Berlin International Film Festival. The casting of the film was made up of non-professional actors from the suburb of Villaverde in Madrid. During screening in cinemas, two actors were arrested on the accusation of bank robbery, which gave extraordinary publicity to the film on TV and in newspapers. One of them was José Antonio Valdelomar, who played the main character Pablo ("El protagonista"). He died of an overdose of heroin at the age of 34 in Carabanchel prison hospital in Madrid. About *Deprisa, deprisa* Saura said:

In the case of *Deprisa, deprisa*, I wanted to make a reconstructed documentary about that kind of youth, these delinquents (people as normal as ourselves), who are a problem that concerns us all. I was collecting a vast amount of journalistic material until, suddenly, I had a valid theme for a film; a film that I have been building gradually (Caparrós Lera 200–201).

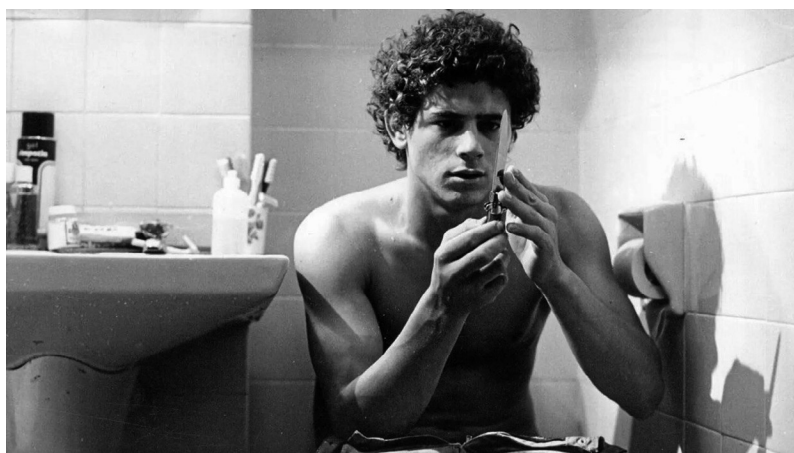


Fig. 7. Film frame from *Navajeros* (dir. Eloy de la Iglesia, 1980).



Fig. 8. Film frame from *Deprisa, deprisa* (dir. Carlos Saura, 1981).



Fig. 9. The death of El Jaro. *Triunfo*. February 25, 1979.

The film *Navajeros* (dir. Eloy de la Iglesia, 1980) is another paradigmatic example of *cine quinqué*, both in terms of aesthetic method and composition: suburbs of Madrid, violence, robberies, sex, police races, entries into and exits from prison, and drug users. The film opens up with the following text: “This story is based on real events, although all the characters that appear in it are imaginary.”

The film was inspired by a real story, the life of a famous juvenile delinquent who had died a year earlier at the age of 16 by gunshot; his name was José Joaquín Sánchez Frutos, alias El Jaro. At the age of 12, he entered a reformatory for the first time; there would follow up to 30 entrances and exits. Up to 40 young people came to join his gang, the Jaro gang, carrying out robberies of shops, carjackings, and even raids on bank branches. In the summer of 1978, when El Jaro was 14 years old, his band robbed a chalet in Somosaguas, which was followed by a shootout with the Civil Guard (“La banda”).

El Jaro was played by a non-professional actor who would become an icon of *cine quinqué*: José Luis Manzano Agudo. He also starred in other films directed by Eloy de la Iglesia: *Colegas* (1982), *El Pico* (1983), *El Pico 2* (1984), and *La estanquera de Vallecas* (1987). Like other icons of *cine quinqué*, Manzano Agudo died very young, at the age of 29 (Fig. 9).

The autopsy revealed that his death was violent in nature, with traces of heroin and other toxins found in his blood, urine, and vital organs.

Conclusions

This paper claims that film narratives are not merely a mirror of social reality but an aesthetic composition, and that the artist's view is shaped by his/her own positionality in terms of power: class, ethnicity, 'race,' and gender. As with any other cultural creation, films project the artist's mental archetypes, biases, stereotypes, and prejudices. In the case of *cine quinqui*, under the mask of a pretense at realism and an aesthetic claim to authenticity, it created a particular way of thinking about *gitanos* as merely criminals. Thus, all civic initiatives led by *gitanos* during the Spanish Transition remain hidden behind the screen of *cine quinqui*.

The described episodes of *gitanos* cultural and civic initiatives, the antiracist protests, and the whole process of democratic institutionalization are completely ignored by *cine quinqui*. Instead, it created an imagined alterity to satisfy the fantasies and curiosity of the upper middle class—the intended audience—about the suburbs as places of hedonism, free or cheap sex, drugs, violence, and crimes. *Cine quinqui* did not give an account of the political atmosphere in which *gitanos* were socialized during the Spanish Transition, i.e., the Marxist and Christian left movements from the 1960s to the 1980s.

The misrepresentation of *gitanos* from the suburbs produced a critical vacuum in the archive and, thus, in the collective memory of the Spanish Transition. For *cine quinqui*, it was easier to show a depoliticized image of the *gitano* than to explain the complex dynamics of exclusion and resistance. In the impoverished urban periphery, the neighborhoods were territories where social class and ethnicity became intertwined; and in such intersections, not everything occurred at the mercy of what the emergent commercial cinema was representing.

ORCID®


Ismael Cortés  <https://orcid.org/0000-0002-1541-7306>

Image Credits

- Fig. 1 Archive of *Triunfo*. Open Access. www.triunfodigital.com.
Fig. 2 Archive of Romedia Foundation. Open Access. romediafoundation.wordpress.com.
Fig. 3 Archive of the Spanish Labor Party (PTE). Open Access. www.pte-jgre.com.
Fig. 4 Source: Archive of the Spanish Labor Party (PTE). Open Access. www.pte-jgre.com.
Fig. 5 Archive of the Spanish Labor Party (PTE). Open Access. www.pte-jgre.com.
Figs. 6–8 Archive of RTVE. Open Access. www.rtve.es.
Fig. 9 Archive of Triunfo. Open Access. www.triunfodigital.com/.

Films

- Colegas*. Dir. Eloy de la Iglesia. Ópalo Films, 1982.
Deprisa, deprisa. Dir. Carlos Saura. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas / Les Films Molière, 1981.
La estanquera de Vallecas. Dir. Eloy de la Iglesia. Compañía Iberoamericana de TV / Ega Medios Audiovisuales / Ministerio de Cultura, 1987.
Los golfos. Dir. Carlos Saura. Films 59, 1960.
Navajeros. Dir. Eloy de la Iglesia. Acuaris Films S.A / Fígaro Films / Producciones Fenix, 1980.
Los olvidados. Dir. Luís Buñuel. Ultramar Films, 1950.
Perros Callejeros. Dir. José Antonio de la Loma. Films Zodíaco / Profilmes, 1977.
Perros Callejeros II. Dir. José Antonio de la Loma. Films Zodíaco Prozesa, 1979.
El Pico. Dir. Eloy de la Iglesia. Ópalo Films, 1983.
El Pico 2. Dir. Eloy de la Iglesia. Ópalo Films, 1984.
Los últimos golpes de "El Torete". Dir. José Antonio de la Loma. Films Zodíaco Prozesa, 1980.
Yo, "El Vaquilla". Dir. José Antonio de la Loma Jr. / José Antonio de la Loma. Golden Sun / Jet Films / In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, 1985.

Bibliography

- “Acaba la discriminación de los gitanos en el reglamento de la Guardia Civil.” *El País* 21 Jul 1978. Web. 17 Jun 2022 <https://elpais.com/diario/1978/07/21/sociedad/269820021_850215.html>.
- Amossy, Ruth, and Anne Herschberg. *Stéréotypes et clichés: Langue, discours, société*. Paris: Armand Colin, 2016. Print.
- Andrés, Rodrigo. “De la representación de l’antitsiganisme à l’imagination morale: «le regard propre» de José Heredia Maya.” *Sociétés & Représentations* 45 (2018): 53–66. Print.
- Arnholtz, Jens. “Tensions, Actors, and Inventions: Bourdieu’s Sociology of the State as an Unfinished but Promising Research Program.” *The Oxford Handbook of Pierre Bourdieu*. Eds. Thomas Medvetz, and Jeffrey J. Sallaz. Oxford: Oxford University Press, 2018. 577–600. Print.
- Baby, Sophie. *El mito de la transición pacífica: Violencia y política en España (1975–1982)*. Madrid: Akal, 2018. Print.
- “La banda del Jaro y la España ‘quinqui.’” *Radio Nacional Española (RNE)* 7 Oct 2020. Web. 19 Jul 2023 <<https://www.rtve.es/play/audios/24-horas/banda-del-jaro-espana-quinqui/5678844/>>.
- Bhabha, Homi K. *Our Neighbours, Ourselves: Contemporary Reflections on Survival*. Berlin: De Gruyter, 2011. Print.
- Bourdieu, Pierre. *Sur l’État: Cours au Collège de France (1989–1992)*. Paris: Raison d’agir / Seuil, 2012. Print.
- Bourdieu, Pierre, and Jean-Claude Passeron. *The Inheritors: French Students and Their Relations to Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1979. Print.
- . *Reproduction in Education, Society and Culture*. London: Sage Publications, 1977. Print.
- Bourdieu, Pierre, and Loïc Wacquant. “Symbolic capital and social classes.” *Journal of Classical Sociology* 13 (2013): 292–302. Print.
- . *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity, 1992. Print.
- Burawoy, Michael. *Symbolic Violence: Conversations with Bourdieu*. Durham: Duke University Press, 2019. Print.
- Calvo Buezas, Tomás. “Suárez, su esposa doña Amparo y los gitanos.” *Nevipens Romaní* 16 Apr 2014. Web. 17 Jun 2022 <<https://unionromani.org/notis/2014/noti2014-04-16.htm>>.

- Cañete Quesada, Carmen. "Juan de Dios Ramírez Heredia: Una vida de trabajo social para el pueblo gitano en España." *O Tchatchipen* 111 (2020): 43–59. Print.
- Caparrós Lera, José M. *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975–1989)*. Barcelona: Anthropos, 1992. Print.
- Carty, Linda Eugenie, and Chandra Talpade Mohanty, eds. *Feminist Freedom Warriors: Genealogies, Justice, Politics, and Hope*. Chicago: Haymarket Books, 2018. Print.
- Colomer, Montserrat. "La lucha urbana en el barrio de La Mina." *RTS: Revista de Treball Social* 68 (1977): 11–20. Print.
- "Constitución Española." 29 Dec 1978. *Boletín Oficial del Estado (BOE)* 1978. Web. 17 Jun 2022 <<https://www.boe.es/boe/dias/1978/12/29/>>.
- Cortés, Ismael. *Sueños y sombras sobre los Gitanos: La actualidad de un racismo histórico*. Barcelona: Bellaterra, 2021. Print.
- Cuesta, Amanda, et al. *Quinquis dels 80/Quinquis de los 80: Cinema, premsa i carrer/Cine, premsa y calle*. Barcelona: CCCB y Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2009. Print.
- Díaz, Cardiel. "Queremos una ciudad para la democracia y no para la especulación." *El País* 28 May 1977. Web. 17 Jun 2022 <https://elpais.com/diario/1977/05/28/espana/233618434_850215.html>.
- Díez, Anabel. "El Congreso pide un plan de ayuda para la comunidad gitana." *El País*, 04 Oct 1985. Web. 17 Jun 2022 <https://elpais.com/diario/1985/10/04/espana/497228422_850215.html>.
- "Discorso del Santo Padre ai partecipanti del I Congresso Internazionale per il Ministero Pastorale e l’Azione sociale fra gli Zingari". *Vatican*, 27 Feb 1964. Web. 17 Jun 2022 <https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/migrants/documents_hf_nomads/hf_p-vi_spe_19640227_1worldcongress-nomads_it.html>.
- Florido Berrocal, Joaquín, et al., eds. *Fuera de la ley: asedios al fenómeno quinqui en la Transición española*. Granada: Comares, 2015. Print.
- Fuentes, Javier. "2.000 vecinos de Martos dicen ser autores del incendio de 30 viviendas gitanas." *El País* 21 Nov 1986. Web. 17 Jun 2022 <https://elpais.com/diario/1986/11/21/espana/532911631_850215.html>.

- . “Vecinos de Martos incendian 30 viviendas de familias gitanas.” *El País* 14 Jul 1986. Web. 17 Jun 2020 <https://elpais.com/diario/1986/07/14/espana/521676006_850215.html>.
- Gamella, Juan F. “Exclusión social y conflicto étnico en Andalucía: Análisis de un ciclo de movilización y acción colectiva anti-gitana (1976–2000).” *Gazeta de Antropología* 18 (2002). Web. 26 Jun 2022 <<http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3206>>.
- Grenfell, Michael. *Pierre Bourdieu: Key Concepts*. Durham: Acumen Publishing, 2012. Print.
- Ikaz, Javier. *El cine explosivo de José Antonio de la Loma*. Arroyo De La Miel: Applehead, 2019. Print.
- Klímová-Alexander, Ilona. *The Romani Voice in World Politics: The United Nations and Non-state actors*. Farnham: Ashgate, 2005. Print.
- Kristeva, Julia. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press, 1980. Print.
- Lago, J. “Habla el diputado Gitano.” *Interviú* 22–28 June n. 110 (1978): 9. Web. 17 Jun 2022 <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0005750679&lang=es>>.
- Llopis, Rosa. “Acción social y pueblo gitano.” *Educación social: Revista de intervención socioeducativa* 24 (2003): 35–55. Print.
- Llovet, Enrique. “Cantando pena, la pena “no” se olvida.” *El País* 23 May 1976. Web. 17 Jun 2022 <https://elpais.com/diario/1976/05/23/cultura/201650410_850215.html>.
- De la Loma, José Antonio. “José Antonio: «El Trompetilla». De la cárcel al cine. Del cine a la cárcel.” *Fotogramas*. Año XXXI. N. 1516. 4 Nov 1977 (1977). Print.
- “Manifestación en Madrid contra el racismo.” *El País* 29 Jul 1986. Web. 17 Jun 2022 <https://elpais.com/diario/1986/07/29/espana/522972015_850215.html>.
- Mbembe, Achille. *Critique of Black Reason*. Durham: Duke University Press, 2017. Print.
- Méndez López, Carmen. *Por el camino de la participación: Una aproximación contrastada a los procesos de integración social y política de los gitanos y las gitanas*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Print.
- Mladenova, Radmila. *Patterns of Symbolic Violence: The Motif of ‘Gypsy’ Child-theft across Visual Media*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2019. Print.

- Monferrer, Josep M. *Història del barri de la Mina (1969–2000): nes males polítiques condemnen al barri a la marginalitat*. Barcelona: Octaedro, 2014. Print.
- Monleón, José. “Camelamos naquerar.” *Triunfo* 24 Apr 1976. 66–67. Web. 17 Jun 2020 <<https://www.triunfodigital.com/>>.
- “Omelia del Santo Padre al Campo Internazionale degli Zingari.” Vatican, 26 Sep 1965. Web. 17 Jun 2022 <https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/migrants/documents/hf_nomads/hf_p-vi_hom_19650926_intmeeting-nomads_it.html>.
- “De 11 de enero, por el que se crea la Comisión interministerial para el estudio de los problemas que afectan a la comunidad gitana.” Consejo de Ministros. Real Decreto 250/1979. *Boletín Oficial del Estado (BOE)* 1979. Web. 17 Jun 2022 <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1979-4525>>.
- “Orden de 19 de julio de 1978 por la que se suprimen de los artículos 4.º, 5.º y 6.º del Reglamento para el Servicio del Cuerpo de la Guardia Civil, las referencias o alusiones a la población gitana.” 28 Jul 1978. *Boletín Oficial del Estado (BOE)* 1978. Web. 17 Jun 2022 <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1978-19075>>.
- Pereda, Rosa M. “El Ayuntamiento de Burgos, contra la escolarización de los gitanos.” *El País* 19 May 1978. Web. 27 Jun 2022 <https://elpais.com/diario/1978/05/19/ultima/264376801_850215.html>.
- “‘Perros callejeros’: memoria de un atropello infame.” *El Periódico* 12 Feb 2021. Web. 17 Jun 2022 <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20210212/cine-quinqui-rodaje-perros-callejeros-bellvitge-11508362>>.
- “Por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas.” Real Decreto 3071/1977, de 11 de noviembre. *Boletín Oficial del Estado (BOE)* 1977. Web. 17 Jun 2022 <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-28665>>.
- “Proposición no de ley del Grupo Parlamentario Socialista del Congreso sobre creación de un órgano administrativo de atención a la comunidad gitana y de un plan nacional de desarrollo gitano.” Congreso de los Diputados. 4 Oct 1984. *Boletín Oficial de las Cortes Generales (BOCG)* 1984. Web. 17 Jun 2022 <https://www.congreso.es/public_oficiales/L2/CONG/BOCG/D/D_110.PDF>.
- “Proposición no de ley sobre la situación legal de la población gitana, presentada por el Grupo Parlamentario de Unión de Centro Democrático.” *Boletín Oficial de las Cortes (BOC)* 18 May 1978.

- Web. 17 Jun 2022 <https://www.congreso.es/public_oficiales/L0/CONG/BOCG/BOC_096.PDF>.
- Presencia Gitana. “Informe sobre la Cuestión Gitana. Orientaciones para una Plan Estatal de Acciones Prioritarias respecto a la Problemática de la Comunidad Gitana Española.” Madrid: Editorial Presencia Gitana, 1992. Print.
- “El protagonista de “Deprisa, deprisa”, detenido tras atracar un banco.” *El País* 12 Mar 1981. Web. 17 Jun 2022 <<https://elpais.com/diario/1981/03/12/ultima/>>.
- “Quinientos gitanos pidieron la derogación de las leyes discriminatorias.” *El País* 7 Jun 1978. Web. 17 Jun 2022 <https://elpais.com/diario/1978/06/07/madrid/266066654_850215.html>.
- Quintanilla Azzarelli, Jesús. *Impacto mediático de Camelamos naquerar en la Prensa de la Transición democrática*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. Departamento de Periodismo II, 2016. Print.
- Ricardo, Martín. “El primer gitano en las Cortes: Entrevista a Juan de Dios Ramírez Heredia.” *Pueblo*. 10–11. 24 Jun 1977. Web. 17 Jun 2022 <<https://digital.march.es/fedora/objects/linz:R-40080/datastreams/OBJ/content>>.
- Río, Manuel A. *Violencia étnica y destierro: Dinámicas de cuatro disturbios antigitanos en Andalucía*. Granada: Maristán, 2003. Print.
- Rowlands, Julie. “Turning collegial governance on its head: Symbolic violence, hegemony and the academic board.” *British Journal of Sociology of Education*, 36 (2015): 1017–35. Print.
- Sánchez Noriega, José L. *Filmando el cambio social: Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes, 2014. Print.
- Secretariado Nacional Gitano. *La promoción gitana*. Barcelona: Cáritas Diocesana, 1967. Print.
- “De la Subsecretaría, por la que se dispone la publicación del Acuerdo por el que se determinan criterios objetivos de distribución de varios créditos presupuestarios entre Comunidades Autónomas en concepto de ayudas y subvenciones para la realización de programas de acción social y servicios sociales.” Resolución de 22 de mayo de 1989. Ministerio de Asuntos Sociales. *Boletín Oficial del Estado (BOE)* 1989. Web. 17 Jun 2022 <[https://www.boe.es/eli/es/res/1989/05/22/\(2\)](https://www.boe.es/eli/es/res/1989/05/22/(2))>.
- Trueba, Fernando. “Las buenas intenciones.” *El País* 04 Nov 1977. Web. 17 Jun 2022 <https://elpais.com/diario/1977/11/04/cultura/247446003_850215.html>.

Hans Richard Brittnacher 

Messerstecher und Schwarzbrenner – die Zählebigkeit antiziganistischer und antisemitischer Stereotype in *Peaky Blinders*

— ※ —

Abstract In the course of six seasons (and a planned final film), the series *Peaky Blinders* follows the rise of a gang of “Gypsies” in Birmingham in the turbulent two decades after the First World War. The gang received its name from the razor blades sewn into their flat caps. With this series, which thematically leans on similar narratives of mafia aesthetics by interweaving family conflicts, criminal violence and political protection, showrunner Steven Knight tries to correct British historiography, which has largely overlooked the share contributed by marginalized groups to the military victory over the Axis powers and to Britain’s economic boom in the interwar period. But it is precisely the portrayal of the “Gypsies” and the Jews as the driving criminal actors of this development that remains entrenched in traditional prejudices. The series, which seeks to rehabilitate marginalized groups, passes off the characteristics attributed to them by the majority, the tendency to violence and deceit, as a decisive contribution to the development of neoliberalism. Seen in this light, the attempt at a historical correction of the historiography is a double-edged gift for the marginalized groups that involuntarily confirms their marginality. The great popularity of the series is due, at least in part, to a misunderstanding.

Zusammenfassung Die Serie *Peaky Blinders* behandelt in sechs Staffeln (und einem geplanten abschließenden Film) den Aufstieg einer Bande von „Gypsies“ („Zigeunern“) in Birmingham in den turbulenten beiden Jahrzehnten nach dem Ersten Weltkrieg. Die Bande trug ihren Namen wegen der in ihre Schiebermützen eingenähten Rasierklingen. Der Showrunner Steven Knight versucht mit dieser Serie, die sich thematisch mit der Verschränkung familiärer Konflikte, krimineller Gewalt und politischer Protektion eng an vergleichbare Narrative der Mafiaästhetik anlehnt, eine Korrektur der britischen Geschichtsschreibung, die den Anteil randständiger Gruppen am militärischen Sieg über die

Achsenmächte und am wirtschaftlichen Aufschwung Großbritanniens in der Zwischenkriegszeit weitgehend übergangen hat. Aber gerade die Darstellung der „Zigeuner“ und der Juden als die treibenden kriminellen Akteure dieser Entwicklung bleibt den traditionellen Vorurteilen verhaftet. Die Serie, die Randgruppen rehabilitieren will, gibt die ihnen von der Mehrheit zugeschriebenen Eigenschaften, die Neigung zu Gewalt und Betrug, als entscheidenden Beitrag zur Entwicklung des Neoliberalismus aus: So gesehen handelt es sich bei dem Versuch einer historischen Korrektur der Geschichtsschreibung um ein Danaergeschenk für die Randgruppen, das deren Marginalität unfreiwillig bestätigt. Die große Popularität der Serie verdankt sich, zumindest teilweise, einem Missverständnis.

Trotz des knapp bemessenen Umfangs möchte ich mit einer Exkursion in die jüngere Literaturgeschichte beginnen: Als der Holocaust-Überlebende Edgar Hilsenrath seinen Roman *Der Nazi und Friseur* Anfang der 1970er-Jahre veröffentlichen wollte, fand er keinen deutschen Verlag – der Roman musste deshalb in englischer Sprache im New Yorker Verlag Doubleday & Company erscheinen, bevor er erst sechs Jahre später endlich auch die eigentlich adressierten deutschen Leser erreichte. Kein deutscher Verleger hatte sich dazu durchringen können, Hilsenraths Spott über die Idee einer deutsch-jüdischen Symbiose zu veröffentlichen, da er nicht in die Betroffenheitskultur der 70er-Jahre passte. Nachdem es lange gedauert hatte, bis der Holocaust überhaupt auf die literarische Agenda der jungen Bundesrepublik gesetzt wurde, waren jüdische Helden nur als Opfer denkbar: Anatevka-Juden voller Güte und Melancholie, graubärtig, verschmitzt und mit Schläfenlocken. Hilsenraths groteskes und respektloses Spiel mit getauschten Identitäten war zu frivol für eine Zeit, die zwar immer noch antisemitische Vorurteile pflegte, sich deren Darstellung aber in den kulturellen Leitmedien entschieden verbat. Wenn in der Literatur und Kunst der 70er-Jahre Schwarze, Juden oder Roma auftreten, dann zumeist nur beiläufig – und immer nur unter strikter Wahrung ihres Opferstatus.

Das hat sich mittlerweile gründlich geändert. In einer Serie wie *Peaky Blinders – Gangs of Birmingham* erscheinen Juden und „Zigeuner“ – die im englischsprachigen Original zumeist *gypsies* oder *tinker*, nur gelegentlich auch Roma genannt werden, – nicht länger als Opfer, sondern als Täter. Mit ihnen wird nicht Geschichte gemacht, sie machen sie selbst. Sie sind Gangster, die sich nehmen, was sie brauchen, und wer es nicht freiwillig hergibt, bezahlt mit Leib und Leben. „Zigeuner“ und Juden haben sich das erobert, was ihnen in ihrer Opferrolle nach

Überzeugung der Mehrheitsgesellschaft gar nicht zusteht und was man mit einem Begriff der modernen Kulturwissenschaften *agency* nennt:¹ Sie, die Repräsentanten einer Minderheit, nicht etwa die Mitglieder der Mehrheitsgesellschaft, bestimmen in dieser Serie die Regeln, nach denen gespielt wird, aber sie bestimmen auch, das ist das Provozierende an ihr, wer am Leben bleiben darf und wer sterben muss.

Die Serie *Peaky Blinders*, die 2013 startete, mittlerweile in sechs Staffeln vorliegt und mit einem Film statt einer siebten Staffel abgeschlossen werden soll,² steht in zwei komplementären filmischen beziehungsweise Serientraditionen: Einerseits geht es um Familiengeschichten von Minderheiten (Italiener, Juden, „Zigeuner“) im kriminellen Milieu (wie in *Der Pate I–III*; *The Sopranos*; *Once upon a Time in America*; *Suburra*); andererseits geht es um das historiografische Interesse an jener modernen Kriminalität, die sich in den politisch turbulenten und ökonomisch von Extremen der Armut und des Reichtums geprägten Jahren der Zwischenkriegszeit entwickelte (ähnlich wie in *Babylon Berlin* oder *Boardwalk Empire*). Mit diesen beiden Traditionen ist ein drittes Motiv verschränkt, das des traumatisierten, oft sogar invaliden Kriegsheimkehrers, der in einer veränderten Gesellschaft einen neuen Platz finden muss.

Zu Beginn des Pilots der Serie, in einer Szene von perfekt ausgeleuchteter, düsterer Eleganz, reitet Thomas Shelby, der Held von *Peaky Blinders* – die Einstellung folgt detailliert einer oft gesehenen Szene im Western – ins Chinesenviertel ein, wo eine Frau, der man Wunderkräfte nachsagt, seinem Pferd roten Staub in die Nüstern bläst und es damit verzaubert. Dieses Pferd werde das Rennen am kommenden Montag gewinnen, verkündet Shelby den von dieser magischen Prozedur beeindruckten und offenbar – auf Stereotype ist Verlass – leichtgläubigen Chinesen. Man dürfe Wetten auf das Pferd abschließen, aber möge bitte das Geheimnis für sich behalten. Dieser Vorgang soll sich wiederholen, der Ruhm des siegreichen Rennpferdes sich weiterverbreiten, und wenn schließlich alle auf den Champion gesetzt haben, wird er unerwartet verlieren – und Thomas Shelby, der gewiefte Buchmacher, ein Vermögen gewinnen.

1 Zum Begriff vgl. Latour: Soziologie.

2 Zu Details der Produktion, den Auszeichnungen und zum Erfolg der Serie bei den Zuschauern – das Finale der vierten Staffel sahen 3,6 Millionen Zuschauer in Großbritannien, „the biggest audience for an episode ever“ – vgl. Long: *Modern Company*, S. 48.

Dieser Thomas Shelby, wie ihn die Serie konzipiert hat, ist ein „Zigeuner“ der zweiten Generation. Die der ersten Generation, die von der Mehrheitsgesellschaft abwertend als *tinker*³ bezeichnet wurden, sind noch auf robusten kleinen Pferden – den *gypsy cobs* oder *tinker*, die der Ethnie im englischen Sprachraum den Namen gaben – durchs Land gezogen, haben Kessel geflickt und als kundige Wunderheiler das kranke Vieh kuriert. Die neuen *tinker* sind nicht länger mehr Vagabunden, Hausierer, kleine Betrüger auf struppigen Pferden – Thomas Shelby ist ein aufstrebender und bald Ton und Stil angebender Gangster in den Straßen Birminghams. Seine Erscheinung, im akkurat sitzenden schwarzen, mit rotem Samt gefütterten Kurzmantel auf einem Rappen mit glänzendem Fell, lässt an seinem überlegenen Status keinen Zweifel. Er verzaubert keine Pferde, sondern nutzt, in der Moderne angekommen, den alten Mythos vom „Zigeuner“ als Pferdeflüsterer, um als Gentleman-Gangster Kasse zu machen.

Er verdient an den Menschen, die in der Vergangenheit an Menschen wie ihm verdient haben; er ist König in einer Welt, die seinesgleichen vor dem Krieg nur als Bettler oder als Kleinkriminelle am äußersten Rand der Gesellschaft duldet. Der Krieg – der Erste Weltkrieg, *the Great War*, wie er noch heute im englischen Sprachraum genannt wird – hat die Welt verändert. Das betrifft auch Thomas und seine Brüder: Sie haben sich in den Schützengräben Flanderns und den blutigen Schlachten an der Somme als Einzelkämpfer in unterirdischen Tunneln Auszeichnungen und Tapferkeitsmedaillen verdient – andere, wie seinen Freund Danny, haben die Kriegserfahrungen psychisch nachhaltig beschädigt, er selbst aber ist als Überlebender zurückgekehrt, der sich, wenn auch noch von gelegentlichen Kriegstraumata heimgesucht, in einer neuen Welt behaupten kann. Das Thema des „*damaged*“ man und „*brutalised*“ veteran,⁴ der sich durch seine riskante Kriegsteilnahme einen besseren sozialen Status verdient zu haben glaubt, prägt auch zeitgleich Figuren wie Jimmy Darmody oder Richard Harrow in *Boardwalk Empire* und verweist auf eine gestiegene Aufmerksamkeit für soziale Ungerechtigkeit und kriminelle Methoden ihrer Überwindung.

Tommy befindet sich nach seiner Rückkehr in einem Mehrfrontenkrieg. Einerseits muss er gegen die in seiner Familie noch gültige Tradition kämpfen, das heißt insbesondere gegen das Primogeniturrecht,

3 Zu den Implikationen und Konnotationen von Begriffen wie *tinker* und *traveller* vgl. den Beitrag von Sarah Heinz in diesem Band.

4 Vgl. Smith: ‚Brutalised‘ veterans.

das seinem älteren Bruder Arthur die Rolle des Familienoberhauptes zuweist; zum innerfamiliären Konflikt zählen auch Genderspannungen, die zu gelegentlichen Konflikten mit seiner Tante Polly führen, eine der Frauen, die in den Kriegsjahren an die Stelle der Männer getreten sind und sich als *New Women* einen neuen Status erobert haben.⁵ Sie hat in den Jahren seiner kriegsbedingten Abwesenheit die Geschäfte der Familie geführt und will sie nicht ohne Weiteres wieder an Thomas – noch weniger an Arthur – abtreten. Vor allem aber kämpft Tommy gegen das Gesetz, das in Gestalt des sadistischen Inspector Campbell an Leuten wie ihm die Geltung des staatlichen Gewaltmonopols auch in der Turbulenz der 20er-Jahre statuieren will. Campbell versieht seinen Dienst skrupellos, da Thomas Shelby an eine Waffenlieferung der britischen Armee geraten ist und damit in der kriminellen Welt Birminghams eine bedeutende Rolle spielt. Campbell, der im Auftrag der Regierung zuvor in Dublin irische Rebellen erfolgreich und brutal bekämpft hat, ermittelt nun vorwiegend in dieser Angelegenheit gegen den Shelby-Clan. Tommy kämpft auch gegen einen vormaligen Kriegskameraden, den Kommunisten Freddie Thorne, der nicht nur zu Tommys Schwester Ada eine Liebesbeziehung unterhält, sondern auch die Werk tätigen in Gewerkschaften organisieren will, während den *Peaky Blinders* der prekäre Status der Arbeiter gelegen kommt, um sie bei Bedarf als Helfershelfer bei größeren kriminellen Unternehmungen rekrutieren zu können. Thomas Shelby muss aber auch mit anderen Familienclans um die Vorherrschaft unter den „Zigeunern“ rivalisieren, mit den Lees oder der rumänischen Bande des Aberama Gold. Und schließlich streitet Tommy auch mit anderen Ethnien und Verbrechern um den Einfluss im Revier, mit Billy Kimber, dem Wettbürobetreiber, mit der italienischen Mafia, mit der IRA, mit exilierten russischen Aristokraten, mit jüdischen Gangstern usw. – diese Konflikte geben die Rahmenhandlung für die einzelnen Staffeln vor: In der ersten Staffel, die 1919, im ersten Nachkriegsjahr einsetzt, sind es die innerfamiliären Konflikte, die Rivalitäten mit Billy Kimber und vor allem die Auseinandersetzungen mit Campbell. In der zweiten Staffel, etwa zwei Jahre später, steigert sich der Zwist mit Campbell, hinzu kommen Auseinandersetzungen mit der italienischen Mafia unter Dario Sabini und mit den jüdischen Gangstern unter Alfie Solomons. In der dritten Staffel, die um 1924 angesiedelt ist, gibt innerhalb der italienischen Mafia Vincente Changretta den Ton an und wird zum neuen erbitterten

5 Vgl. Ledger: *New Woman*.

Gegner der Shelbys. Tommys Geschäftsbeziehungen mit exilierten russischen Aristokraten, die von zwielichtigen Mitgliedern der britischen Hocharistokratie unterstützt werden, haben blutige Konsequenzen und nötigen ihn zu einem Abkommen mit den Behörden, die fast seine ganze Familie hinter Gitter bringen. In der vierten Staffel, die spielt um 1925, ist Tommy Shelby zum ungekrönten König der Londoner Unterwelt aufgestiegen, muss aber, da die aus Amerika angereisten Mitglieder der Cosa Nostra unter Führung von Luca Changretta, dem Sohn des Ermordeten Vincente, den Shelbys den Krieg erklärt haben, sich in die Slums von Small Heath zurückziehen und mithilfe des verräterischen Alfie Solomons den Kampf gegen seine Widersacher wieder von Birmingham aus führen. Am Beginn der fünften Staffel steht der schwarze Donnerstag beziehungsweise Freitag von 1929, der große Teile des von Thomas Shelby angesammelten und legalisierten Vermögens pulverisiert, sodass er wieder auf die traditionellen Einnahmequellen der Erpressung und des Wettgeschäfts zurückgreifen muss, was zu Konflikten mit der schottischen Straßengang Billy Boys führt. Während Tommy eine Karriere als Labourabgeordneter aufbaut, gerät er zunehmend in Kontakt und Konflikt mit Walter Mosley, dem Parteichef der faschistischen Partei; ein im Auftrag hoher Kreise der britischen Regierung, unter anderem des Schatzministers Winston Churchills,⁶ verübtes Attentat auf den Faschisten scheitert, wobei am Ende der Staffel offenbleibt, ob ein Mitglied der eigenen Familie Tommys Pläne verraten hat. Die sechste Staffel spielt am Vorabend des Zweiten Weltkriegs – Tommy versucht mit dem Opiumhandel den amerikanischen Markt zu erobern, was ihn zu schwierigen Manövern mit den einheimischen Faschisten, der amerikanischen Mafia und seinem Cousin Michael zwingt, der ihm den Tod seiner Mutter Polly anlastet. Der rücksichtslose Kampf um ökonomischen Erfolg und soziale Anerkennung hat seine Kehrseite in der allmählichen Amorphisierung der Persönlichkeit Tommys, der immer stärker von Schicksalsschlägen wie dem Tod der Tochter Ruby, von Erinnerungen und Schuldgefühlen heimgesucht wird.

6 Churchill spielt in der Serie immer wieder, wenn auch historisch nicht immer präzise – 1925 war Churchill War Secretary, nicht Home Secretary (Vgl. Smith: ‚Brutalised‘ veterans, S. 282) – eine im Hintergrund einflussreiche Rolle, der seine Hand offenbar auch über Thomas Shelby hält. In Anbetracht der Verehrung, die Churchill im historischen Rückblick immer noch genießt, darf die Unterstellung seines väterlich-patriotischen Wohlwollens auch als Signal an den Zuschauer verstanden werden, Thomas Shelbys Anliegen mit Sympathie zu begegnen.

Generationskonflikte, Bruderrivalitäten, Diadochenkämpfe und Straßenkriege ums Revier sind die aus nahezu allen Mafiaromanen und -filmen bekannten Ingredienzien, ob es um die Corleones aus Sizilien oder um die Sopranos aus New Jersey geht:⁷ Der Underdog hat jetzt das Sagen – das ist das Zentrum der Mafiaästhetik und garantiert die klammheimliche Freude der Leser und Zuschauer, die sich auf die Seite der charismatischen Gangster schlagen, die sich gegen eine Übermacht von Feinden mit Cleverness behaupten, mögen ihre Mittel dabei auch nicht zimperlich sein. Nur dank der Rücksichtslosigkeit und Durchsetzungsfähigkeit von Gangstern wie Thomas Shelby, so erklärt seine Tante Polly dem Barmädchen Claire, bleibe mittlerweile den Frauen ihres Volkes erspart, was sie selbst erdulden musste: Ihre beiden kleinen Kinder wurden ihr fortgenommen,⁸ Tommy bringt ihr immerhin den Sohn zurück.

Zu den Besonderheiten und Verdiensten der Serie zählt ihr Anliegen, in ästhetischer Gestalt Korrekturen an der britischen Geschichtsschreibung vorzunehmen, die bislang weitgehend den Perspektiven der Mehrheitsgesellschaft verpflichtet war. Sie liefert nicht nur einen unterhaltsamen Beitrag zur Kriminalität der 1920er-Jahre, sondern erzählt auch ein bislang unbeachtetes Kapitel dieser Geschichte, in der „Zigeuner“ als Protagonisten auftreten dürfen und es erfolgreich tun. Erstmals wird in einem breit rezipierten Medium der Anteil der britischen „Zigeuner“ an den verlustreichen Kämpfen des Ersten Weltkriegs und am Sieg des Empire betont – das führt in letzter Konsequenz auch zu einer ironischen Demontage des Gegensatzes von Gut und Böse, von Gesetz und Verbrechen: Denn Inspector Chester Campbell, Tom Shelys Gegenspieler, ist ein Etappenhengst und Drückeberger, der Gangster Thomas hingegen – und auch andere Gangster wie Alfred ‚Alfie‘ Solomons – sind veritable Kriegshelden, die ihre Brust mit Orden

7 Vgl. dazu Brittnacher: Frage der Ehre.

8 Die Praxis einer systematischen Kindesenteignung mit dem Ziel der Alphabetisierung und der Disziplinierung randständiger Minderheiten zählte auch in mitteleuropäischen Ländern über Jahrhunderte zu den diskriminierenden Maßnahmen, die Roma, Sinti und Jenische zu erdulden hatten. Das antiziganistische Motiv der kinderstehlenden „Zigeuner“ darf wohl als Entschuldungsnarrativ im Kontext dieser Praxis verstanden werden: Was in Wahrheit die Mehrheitsgesellschaft den Marginalisierten antat, sollen diese, nach Ausweis der von der Mehrheitsgesellschaft im Umlauf gebrachten Gräueltgeschichten, zuvor ihren Gastgebern angetan haben. Zur vorläufigen Orientierung vgl. Maciejewski: Kinderraub; Solms: Zur literarischen Tradition des ‚Kinderraub‘; Hille: Identitätskonstruktionen, S. 27–38; Brittnacher: Das Märchen; Mladenova: Muster symbolischer Gewalt.

dekorieren können – dass Thomas sie weggeworfen hat, zeigt den Charakter des wahren Helden, dem nichts am Renommieren liegt. Campbells Vertrauen auf das Recht zu polizeilicher Willkür büßt seine Evidenz ein, als Thomas Shelby in Anwesenheit der Presse die Bilder des Königs verbrennen lässt, für den er und seine Brüder gekämpft haben. Auch die korrupten Polizisten Birminghams, eher stiernackig als gerissen, zweifeln nicht an der Integrität des Kriegsheimkehrers, mag er auch auf der anderen Seite des Gesetzes stehen, durchaus aber an der ihres Befehlshabers. Selbst Winston Churchill respektiert den tapferen „Zigeuner“ mehr als seinen eigenen Polizeiagenten. Campbell glaubt, Tante Polly, die gerade in der Kirche Kerzen für die auf dem Feld Gebliebenen anzündet, als das vermeintlich schwächste Mitglied der Familie in Angst und Schrecken versetzen zu können – sie kennt für den Feigling nur offene Verachtung.

Die politische Desorientierung einer Gesellschaft im Umbruch findet ihr Spiegelbild im düsteren, kaputten Charme Birminghams in den 20er-Jahren des letzten Jahrhunderts, den die Serie suggestiv ins Bild setzt. Es ist eine Stadt, in der auch tagsüber vor allem Dunkelheit und Feuchtigkeit herrschen, in deren Gerbgruben der Kloakengeruch hängt, während in den Hochöfen das Feuer faucht. Bierkutschen und Fäkalienkarren rumpeln über das schlammige Pflaster, von Ruß geschwärzte Arbeiter laufen erschöpft durch die Straßen, an den in Häusereingängen schlafenden Bettlern vorbei. Auf den Kanälen staken Schmuggler ihre Lastkähne im Schutz der Nacht zu ihrem Bestimmungsort und in den Kneipen singen rothaarige irische Mädchen wehmütige Lieder, während sie Spucknapfe leeren.⁹ Die rauen Klänge von Nick Caves *Red Right Hand*, später kommen noch Songs von Tom Waits und Johnny Cash dazu, passen zum Mythos vom Rebellen, der für eine verlorene Sache kämpft. Die *Peaky Blinders* gehen keiner Prügelei aus dem Weg und schlitzen mit den Rasierklingen, die in die Kappen ihrer Schiebermützen eingenäht sind – daher der Name der Gang: *PEAKY BLINDERS* –, den Gegnern die Gesichter auf, schneiden ihnen Ohren und Zungen

9 Das Interesse an einer Korrektur der offiziellen Geschichtsschreibung, die, wenn sie das Leben der unteren Schichten und ihren Anteil am britischen Imperium angemessen berücksichtigen will, auch das Hässliche und Ekelerregende nicht aussparen darf und es atmosphärisch vergegenwärtigen will, prägt nicht nur Steven Knights Serie *Peaky Blinders* über Birmingham, sondern bestimmt auch das Bild Manchesters in der zeitgenössischen belletristischen Literatur, vgl. McGuire: Der Abstinenz, mit einer durchaus analogen Beschreibung vieler Details des Lebens in den Slums. Vgl. dazu die Rezension von Wolfgang Schneider, FAZ 31.07.2021.



1



2

Abb. 1 und 2. Thomas Shelby. *Peaky Blinders – Gangs of Birmingham* (2013–2022).

ab und rauben ihnen das Augenlicht. Mit ihren martialisch rasierten Köpfen – im mittlerweile wieder modischen *under cut* –, die ihnen das Aussehen von Irokesen auf dem Kriegspfad verleihen, erscheinen sie als die Barbaren eines Übergangszeitalters, die auf den Trümmern der im Krieg zerstörten Welt ein neues Reich errichten wollen (**Abb. 1** und **Abb. 2**).¹⁰

10 Zur eigentümlichen Ästhetik des Barbaren und seinen geschichtsphilosophischen Implikationen vgl. Schneider: Der Barbar.

Von Mal zu Mal, von Episode zu Episode, von Staffel zu Staffel wird Thomas Shelby erfolgreicher, aber auch grausamer und skrupelloser. Sein Ziel, die Geschäfte der Familie in die Legalität zu führen – auch dies ein Standardmotiv der Mafiaästhetik –, wird systematisch von seinen Rivalen durchkreuzt, sodass ihm oft nur der Rückgriff auf Gangstermethoden bleibt, um seine Haut zu retten. Gleichwohl sympathisieren die Zuschauer mit ihm, weil seine Gegner zuverlässig erheblich abscheulicher sind: Der Halsabschneider Alfie Solomons, die grausamen amerikanisch-italienischen Mafiosi, die so dünkeltaft wie skrupellosen russischen Aristokraten, die pädophilen Mitglieder einer englischen Geheimloge, die in ihrem Patriotismus wie tollwütig agierende IRA, und schließlich die ultimativ widerlichen Gegner, die Faschisten – sie alle geben Thomas Shelby bei der Wahl seiner Waffen und seiner Entscheidung zur Skrupellosigkeit recht.

Die Serie *Peaky Blinders* trägt aber nicht nur der offiziellen Geschichtsschreibung ein verschwiegenes Kapitel nach, sie rechtfertigt auch – wohl eher ungewollt – deren Diskretion, denn sie zeigt auch, was die Rehabilitierten getan haben, nachdem sie sich aus dem Würgegriff der Repression freigekämpft hatten. Kein Verbrechen ist ihnen zu schmutzig, kein Mord zu grausam. Alle „Zigeuner“-Stereotypen werden, wenn auch im Interesse einer lange unterbliebenen Wiedergutmachung, reproduziert und perpetuiert: Die Kerle sind unverbesserliche Raufbolde, denen das Messer locker sitzt, stehlen alles, was nicht niert- und nagelfest ist, Polly ist eine Wahrsagerin wie aus dem Bilderbuch, ihre Wohnung ist eingerichtet wie der Kramladen einer Hexe, sie liest aus dem Kaffeesatz – beziehungsweise, weil wir in England sind, aus den Teeblättern –, um einen Blick in die Zukunft zu werfen, Kinder werden gegen ihren Willen zwangsverheiratet, die Frauen sind so verführerisch wie Carmen, fast alle haben Vorahnungen und Visionen, die meistens eintreffen, so wie die magische Macht über Hunde und Pferde bei Bedarf zwar ironisiert, aber andererseits auch bestätigt wird – die Lees, ein rivalisierender Clan, verhext das zum Gewinnen bestimmte Pferd der Shelbys, der sabbernde Dobermann von Father Hughes wird unter Tommys streichelnden Händen zum Schoßhund usw. Alle diese Stereotypen bleiben, geradezu ungeniert, in Kraft – und bestätigen immer wieder implizit, was der Text explizit widerlegen will.

Während der Clan der Shelbys und ihre Gefolgsleute eine auch zahlenmäßig große Gruppe der „Zigeuner“ vertreten, steht ihnen Tom Hardy als Alfie Solomons allein als Vertreter der Juden entgegen – auch er hat seine Gefolgsleute, aber diese erhalten in der Serie kein eigenes

Gesicht.¹¹ Alfie Solomons ist als Hehler, Schutzgelderpresser und im Rennbahngeschäft aktiv, aber vor allem betreibt er eine als Brotfabrik getarnte Rumbrennerei. Tarnung, Gerissenheit, parasitäre Bereicherung an den Geschäften anderer sind die Charakteristika seiner kriminellen Karriere. Zwar widerspricht der wuchtige, massive Tom Hardy schon physisch den Stereotypen vom vergeistigten, physisch eher unansehnlichen Juden – aber er entspricht ihm andererseits, indem er bei seinem Handel mit den britischen „Zigeunern“ oder den italienischen Mafiosi mit Stock und gebeugtem Rücken die Karikatur einer Shylock-Figur mimt, einen mickrigen Krämer, der unter Hinweis auf die Verfolgungsgeschichte des jüdischen Volkes um jeden Prozentpunkt der Ware feilscht, um dann mit plötzlich aufflammenden Gewaltausbrüchen desto furchteinflößender zu wirken. Auf Widerspruch aus den eigenen Reihen reagiert er, indem er nicht dem Beschwerdeführer, sondern seinem Nebenmann die Zähne einschlägt, um dessen Zorn auf den Querulanten zu stimulieren. Andererseits verkörpert Alfie Solomons trotz seiner imponierenden Physis die typischen Merkmale, die der Antisemitismus im Laufe der Jahrhunderte zusammengetragen hat: Ein lauernder, geldgieriger, auf seinen Vorteil bedachter Knauser, der nicht zögert, dem Verhandlungspartner sein Stigma als dessen Bringschuld in Erinnerung zu rufen. Vor allem aber kennt er grundsätzlich keine Loyalität. Wohl keine Figur des Neuen Testaments hat diesen Charakterzug in der ikonografischen Geschichte des Christentums so markant verkörpert und geprägt wie der Verräter Judas – auch wenn die Judastheologie sich mittlerweile von der vor allem durch Luthers Übersetzung geprägten Tradition gelöst hat.¹² Wo der Antisemitismus hingegen noch wirksam ist, hat er in dem Verräter Judas allezeit sein zuverlässiges Konterfei gefunden. Alfie Solomons verhandelt mit Thomas Shelby, solange er in ihm einen Verbündeten gegen die überlegene italienische Mafia erkennt, verrät ihn jedoch, kaum dass die Mafia ihm ein besseres Angebot macht. Später hilft er Tommy bei seinem Feldzug gegen Mosley, aber verrät ihn wieder an Changretta. Am Pessachfest, das die Befreiung der Juden aus der ägyptischen Gefangenschaft feiert, lädt Alfie die *Peaky Blinders* zum Mahl ein und veranstaltet unter weiträumigen Erläuterungen über den schurkischen ägyptischen Pharaon unter den nichts Böses ahnenden

11 Auch bei Alfred ‚Alfie‘ Solomons handelt es sich um eine authentische Figur, wenn er auch in Wahrheit wohl weniger schillernd war und weniger volatil agierte als in seiner ästhetischen Nachstellung.

12 Zu Judas und den mit ihm konnotierten Antisemitismus vgl. Brittnacher: Judas.



Abb. 3. Der Judaskuss. *Peaky Blinders – Gangs of Birmingham* (2013–2022).

Gästen ein Massaker, das er – die Assonanz von *gypsies* und *egyptian* kommt ihm dabei gelegen – als Befreiung vom „evil egyptian scum“ feiert und, ikonografisch unmissverständlich, mit dem Verräterkuss auf die Wange von Arthur als ultimativen Verrat besiegelt (**Abb. 3**). Da Thomas Shelby Alfies Beweggründe durchschaut, die von den seinen so weit nicht entfernt sind – sich zu bereichern, um seine Macht zu vergrößern –, bedarf es keiner großen Mühe, um Alfie zum nächsten Verrat zu bewegen, diesmal an den Italienern. Auf nichts ist bei Alfie Verlass, außer auf seine Bereitschaft zum Verrat. Später wird er sich bei den Shelbys als der „Jüdische Wanderer“ ankündigen lassen,¹³ um im Schutz des antisemitischen Stereotyps seinen vormaligen Gegnern als Hehler dabei zu helfen, die russischen Aristokraten auszunehmen – auch hier kommt ihm die Unterdrückungsgeschichte seiner Mutter, die Pogromen im russischen Winter zum Opfer fiel, gerade recht, um den Preis in die Höhe zu treiben. Der Einsatz der Pogromerinnerung beim Feilschen wie zuvor die Fabel vom ägyptischen und babylonischen Exil charakterisiert Alfie als ewigen Wucherer, der zuletzt sogar die Verfolgungsgeschichte des jüdischen Volkes entwertet. Andererseits verfügt er, anders als Tommy, über eine reflektiertere Delinquenzerfahrung. Er weiß, dass der Weg in die Kriminalität für den am Rande der Gesellschaft Lebenden kürzer ist als für den, der sich in ihrem Zentrum befindet. Deshalb kann er auch in der sechsten Episode der dritten

13 Zum Motiv des ewigen Juden vgl. Körte: Die Uneinholbarkeit des Verfolgten.

Staffel den gelegentlichen moralischen Hochmut Tommys relativieren, der das ungerührte Hinmorden seiner Widersacher für berechtigt hält, nicht aber ihre Entführung seines Kindes. Auch Tommys Ehrbegriff, daran erinnert Alfie ihn nachdrücklich, bleibt der Ehrbegriff eines Kriminellen.

Der Erste Weltkrieg hat alles verändert, alle Parameter verschoben – nur den einen nicht: In England ist der Gegensatz zwischen den Klassen, zwischen *upper class* und *lower class*, nach wie vor der dominierende hegemoniale Konflikt, der alle anderen Konflikte überlagert.¹⁴ Mehr als „Gypsies“ oder „Tinker“ oder Juden sind die Shelbys und Alfie Solomons Bewohner von Small Heath geblieben, den Slums der Arbeiterklasse in Birmingham, sie sind und bleiben Proletarier, die auch noch, als sie am anderen Ende der sozialen Skala angekommen sind, den Geruch ihrer Kindheit und ihrer Herkunft vermissen, den „Gestank von Pisse und Stahl“, wie sich Arthur in dem ihm eigenen blumigen Idiom ausdrückt. Andererseits wird der Hiatus zwischen dem Proletariat und den Gangstern immer größer, der zum Boss aufgestiegene Thomas Shelby wird in der vierten Staffel mit dem Vorwurf seines Prokuristen Devlin konfrontiert, zum Verräter an der eigenen Klasse geworden zu sein, während er das so alte wie verlogene Narrativ vom gesellschaftlichen Aufstieg auch der Unterprivilegierten als Rechtfertigung bemüht: „Ich bin ein herausragendes Beispiel dafür, was ein Arbeiter aus Birmingham erreichen kann.“

Wie vergleichbare andere Serien, man denke an *Boardwalk Empire* oder an *Babylon Berlin*, zeichnet auch *Peaky Blinders* die Geburt der modernen Gesellschaft aus einer Gemengelage

von Gewalt und Kriminalität, Arbeitslosigkeit und politischer Bedrohung durch den sich anbahnenden Aufstieg des Faschismus [nach]. Die ‚Halb‘- und ‚Unterwelten‘ dieser Serien entwerfen komplizierte Szenarien, in denen die Unterscheidungssemantiken für die Vorstellungen von ‚Oben‘ und ‚Unten‘, ‚Zentrum‘ und ‚Peripherie‘, ‚Norm‘ und ‚Abweichung‘ porös werden.¹⁵

Peaky Blinders, Steven Knights romantische Ethnografie des Verbrechens, wirft den Blick auf zwei marginalisierte Ethnien, die „Zigeuner“ und die Juden, und ihr Ringen um einen Platz in der Gesellschaft. Er aktiviert damit nicht nur die Frage nach der Relevanz marginalisierter

14 Vgl. auch Long: *Modern Company*, S. 46.

15 Vgl. den CfP von Andreas Blödorn zu: *Babylon Berlin* [Zugriff 11. 02. 2022].

Subkulturen und verlangt auch von der Historiografie, in deren Schriften Randgruppen wie „Zigeuner“ oder Juden kaum oder gar nicht sichtbar sind, eine Überprüfung ihrer Expertise.¹⁶

Das Eigentümliche an *Peaky Blinders* jedoch ist, dass in dieser Serie gerade die Marginalisierten, die Außenseiter der Gesellschaft, „Zigeuner“ und Juden, aber auch andere, ethnisch indizierte Gangster wie die italienischen Mafiosi, nicht als Störfaktoren, sondern als Motor einer sozialen Entwicklung erscheinen, die im Neoliberalismus des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt findet – was weniger die kriminellen Aktivitäten dieser Gruppen als den kriminellen Subtext des Neoliberalismus diskreditiert. Ethnische Stereotypen, an denen die Serie unbeirrbar festhält, mag sie auch deren Bewertung ändern, befähigen zumal die Angehörigen der beiden randständigen Ethnien zu ihrer chamäleonhaften Effizienz. Die angeblich besondere Gerissenheit der Juden¹⁷ und die angeblich besondere Gewalttätigkeit der „Zigeuner“ machen es in dieser Serie den beiden Gruppen leicht, zum Vorreiter einer gesellschaftlichen Veränderung zu werden – in der sie, wie wir nur zu gut wissen, bis heute immer noch keine Gleichberechtigung genießen.

Steven Knights zweifellos gut gemeintes Geschenk einer romantischen Korrektur der Kriminalgeschichtsschreibung, die auch den bislang übersehenen, verschwiegenen oder gar systematisch geleugneten Anteil der gesellschaftlichen Außenseiter am Aufbau des *British Empire* reflektiert, ist, so gesehen, ein Danaergeschenk, das mit alten Stereotypen vergiftet ist. Wer – ich bekenne mich schuldig im Sinne der Anklage! – Shelbys Kampf gegen korrupte Polizisten und gewissenlose Politiker atemlos und beifällig verfolgt, wer die kinetische Wucht der Serie, die Opulenz ihrer Bilder, den Drive ihrer Musik, die pointierten Dialoge und die rasanten Actionsequenzen bewundert, wer sich an den mühsam und verlustreich erkämpften Siegen Thomas Shelbys freut und in der Serie eine ästhetische Korrektur historischer Vorurteile zu erkennen glaubt, hat nur zu Hälfte recht. Es ergeht ihm wie den Zuschauern der Uraufführung von Brechts *Dreigroschenoper*, die auf den Stühlen standen, applaudierten, nach Zugaben riefen und sich zum Gesang der Seeräuber-Jenny wiegten: Auch sie erlagen einem provozierten ästhetischen Missverständnis. Statt die *Dreigroschenoper*


16 Zum vergleichbaren Diskurs eines angeblich fehlenden Patriotismus der deutschen Juden und der deshalb verschuldeten militärischen Niederlage des Ersten Weltkrieges vgl. Brittnacher / von der Lühe (Hg.): Kriegstaumel und Pazifismus.

17 Vgl. Gilman: Die schlauen Juden.

als Lektion, als ein „Lehrstück“ über die Perfidie des Kapitalismus zu begreifen, dessen amoralische Profitgier aus Gründen besserer Verständlichkeit in die kriminelle Unterschicht der Londoner Gesellschaft verlegt wird, hat das Berliner Publikum die Inszenierung für die Wahrheit genommen und dem Rachewunsch der Tellerwäscherin applaudiert, auf einem Kanonenboot zurückzukommen und reinen Tisch zu machen, obwohl das Stück eben diese Fantasie als den ewigen Tagtraum der Zukurzgekommenen zur Kenntlichkeit entstellt hatte. Hannah Arendt behauptet in ihrer Abhandlung *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* 1955, das Stück habe das Gegenteil dessen bewirkt, was Brecht gewollt habe: Statt die Heuchelei der bürgerlichen Ökonomie zu durchschauen, die sich in nichts von der Raffmentalität krimineller Banden unterscheide, haben die Zuschauer in Mackie Messer und seinen Spießgesellen ein Abbild ihrer selbst gefeiert: Das „einzige politische Ergebnis des Stückes war, daß jedermann ermutigt wurde, die unbequeme Maske der Heuchelei fallen zu lassen und offen die Maßstäbe des Pöbels zu übernehmen.“¹⁸

Wer der Erfolgsgeschichte Thomas Shelbys applaudiert, stimmt eben auch dem rücksichtslosen Profitdenken des Neoliberalismus zu, wer in der Serie eine Parabel über die längst fällige Rehabilitation der „Zigeuner“ erkennt, übersieht den hohen Preis, der dafür zu zahlen war, wer sich von der androgynen Männlichkeit des charismatischen Cillian Murphy als Thomas Shelby faszinieren lässt, weil sie weniger verschwitzt, stiernackig und vierschrotig auftritt als die seiner Gegenspieler, ist selbst das Opfer einer rührseligen ästhetischen Oberfläche, deren Subtext Brechts erfrischender Zynismus in seinem Drama entlarvt hatte.

ORCID®

Hans Richard Brittnacher  <https://orcid.org/0000-0003-0282-2510>

Bildnachweis

Abb. 1–3 *Peaky Blinders – Gangs of Birmingham* (2013–2022).

¹⁸ Arendt: *Elemente*, S. 717.

Hans Richard Brittnacher

Filme und Serien

- Babylon Berlin*, Regie: Tom Tykwer / Achim von Borries / Henk Handloegten, D 2016–2022.
- Boardwalk Empire*, Regie: Tim Van Patten / Martin Scorsese / Allen Coulter / Jeremy Podeswa / Alan Taylor, USA 2010–2014.
- Once upon a Time in America*, Regie: Sergio Leone, Italien/USA 1984.
- Suburra*, Regie: Giuseppe Capotondi / Andrea Molaioli / Michele Placido, Italien 2017–2020.
- Der Pate I*, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1972.
- Der Pate II*, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1974.
- Der Pate III*, Regie: Francis Ford Coppola, USA 1990.
- Peaky Blinders – Gangs of Birmingham*, Regie: Otto Bathurst / Tom Harper / Colm McCarthy / Tim Mielants / David Caffrey / Anthony Byrne, GB 2013–2022.
- The Sopranos*, Regie: Timothy Van Patten / David Chase / Steve Buscemi / David Nutter / Nick Gomez / Danny Leiner / Jack Bender / Allen Coulter / Terence Winter / Alan Taylor / Daniel Attias / Henry Bronchtein / James Hayman / Phil Abraham / Martin Bruestle, USA 1999–2007.

Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. Frankfurt a. M. 1955.
- Blödorn, Andreas: CFP zu *Babylon Berlin* und die filmische (Re-) Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven, abrufbar unter: <https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/9389951/cfp-call-chapters-sammelband-babylon-berlin-und-die-filmische-re> [Zugriff 11.2.2022].
- Brittnacher, Hans Richard: Das Märchen von den Kinderdieben – zur Unverwüstlichkeit eines Vorurteils, in: Josting, Petra / Roeder, Caroline / Reuter, Frank / Wolters, Ute (Hg.): „Denn sie rauben sehr geschwind jedes böse Gassenkind.“ „Zigeuner“-Bilder in Kinder und Jugendmedien, Göttingen 2017, S. 56–78.
- Brittnacher, Hans Richard: „Eine Frage der Ehre“. Mythos Mafia in Literatur und Kunst, in: Geisenhanslüke, Achim (Hg.): *Würdelos. Ehrkonflikte von der Antike bis in die Gegenwart*, Regensburg 2016, S. 199–218.

- Brittnacher, Hans Richard: Judas oder: Die Unvermeidlichkeit des Bösen. Literarische Lösungsversuche eines theologischen Rätsels, in: Walter-Jochum, Robert / Lörke, Tim (Hg.): Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien, Göttingen 2015, S. 17–32.
- Brittnacher, Hans Richard / von der Lühe, Irmela (Hg.): Kriegstaumel und Pazifismus. Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg, Frankfurt/Main u. a. 2016.
- Gilman, Sander L.: Die schlaunen Juden. Über ein dummes Vorurteil, Berlin 1998.
- Hille, Almut: Identitätskonstruktionen. Die Zigeunerin, Würzburg 2003.
- Körte, Mona: Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik, Frankfurt a. M. 2000.
- Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a. M. 2007.
- Ledger, Sally: The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siecle, Manchester 1997.
- Long, Alex: Modern Company, Postmodern Crisis, in: Studies in Popular Culture 41 (2019), S. 45–68.
- Maciejewski, Franz: Kinderraub oder Zigeunerraub? Zwei Anmerkungen zu Brüggemann, in: Awosusi, Anita (Hg.): Zigeunerbilder in der Kinder- und Jugendliteratur, Heidelberg 2000, S. 89–95
- McGuire, Ian: Der Abstinente, München 2020.
- Mladenova, Radmila: Muster symbolischer Gewalt. Das Kinderraubmotiv in visuellen Medien, in: Reuter, Frank / Gress, Daniela / Mladenova, Radmila (Hg.): Visuelle Dimensionen des Antiziganismus, Heidelberg 2021, S. 59–81.
- Schneider, Manfred: Der Barbar: Endzeitstimmung und Kulturrecycling, München 1997.
- Smith, Evan: ‚Brutalised‘ Veterans and Tragic Anti-Heroes. Masculinity, Crime and Post-War-Trauma in *Boardwalk Empire* and *Peaky Blinders*, in: Walsh, Michael J. K. / Varnava, Andrekos (Hg.): The Great War and the British Empire. Culture and Society, London 2017, S. 279–289.
- Solms, Wilhelm: Zur literarischen Tradition des ‚Kinderraubs‘, in: Engbring-Romang, Udo / Solms, Wilhelm (Hg.): „Diebstahl im Blick“? Zur Kriminalisierung der Zigeuner, Seeheim 2005, S. 180–195.

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 umfänglichen 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

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].

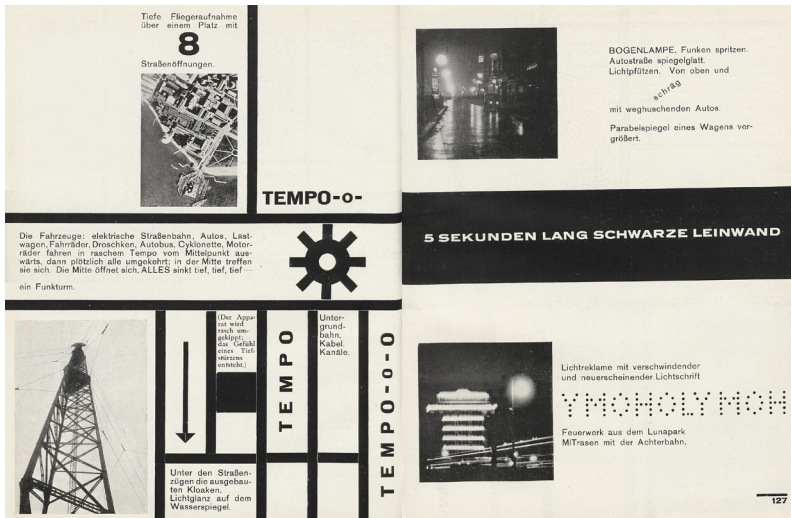


Abb. 2. László Moholy-Nagy, Filmskizze. Dynamik der Gross-Stadt, 1921/22, in: Moholy-Nagy: Malerei, S. 126 f.

Wahrnehmungsreize.¹⁵ Mit dieser 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

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

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

Bewegungsgestaltung.¹⁷ Daraus leitet er ab, dass „die Gestaltung der Bewegung im Raume ohne Anlehnung an eine direkte Formentwicklung“ 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 zusammenschnitt. 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

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

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.“



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)

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 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.



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

zu denken (**Abb. 5**),²⁴ in dem unter anderem durch die bildästhetische Gestaltung, die größtenteils eine fiktive ist, Gesellschaftskritik geübt 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

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

25 *Menschen am Sonntag*, Regie: Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer, D 1930, 74 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.

László Moholy-Nagys *Grossstadt-Zigeuner* (1932)

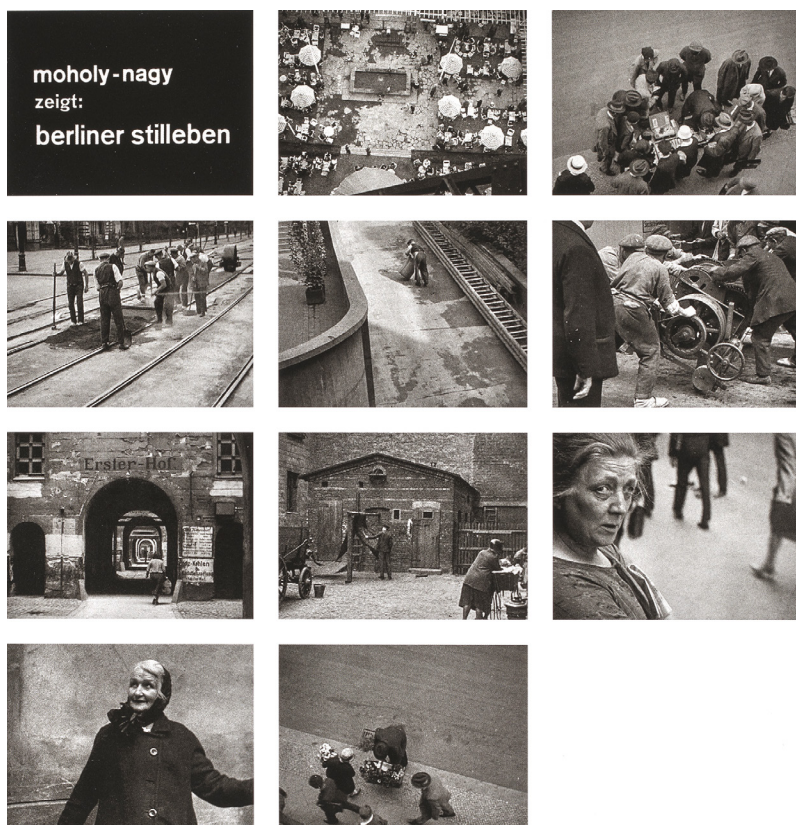


Abb. 8. László Moholy-Nagy, *Berliner Stilleben*, 1932, Filmstills.

Großstadtansichten widmet.²⁶ Der Vergleich dieser drei Filme zeigt einen vielseitigeren Einsatz der Kamera in den ersten beiden Werken. 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.

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.

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.

„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 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

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*.



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

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.

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

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).

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 wahren 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.

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.

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.

43 Moholy-Nagy: *Probleme*, S. 157.

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



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

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

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

46 S. Reuter: Metamorphosen, S. 49.

„bewußt ‚unkünstlerisch‘“ gestaltet sei, um die „Kamerawahrheit“ zu 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

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.

„Produktion-Reproduktion“ eng:⁵⁰ Die Reproduktion meint die Darstellung, also 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 Fotografien, 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

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

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.

rassistische Grundhaltung unterstellt werden. Meiner Meinung nach ist es allerdings auch zu kurz gegriffen, wie Goergen 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>

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.
- 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.

54 Goergen: Lichtspiel, S. 212.

- 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/Luciu, 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).

Radmila Mladenova 

The Shtick of Antigypsyism in Documentary Film and the Monomyth: How a Universal Storytelling Model Got Hijacked by Racism

— ✧ —

Abstract This paper tackles a number of questions that surround the topic of filmic antigypsyism and, while focusing on a recent German TV reportage, *Roma – ein Volk zwischen Armut und Angeberei* (2019), it aims to give a broader understanding of the phenomenon of racism and filmic representation of Othered minorities in the documentary form. In its first part, the paper highlights the dangerous interlocking of three different developments: the light vs. darkness symbolism of ancient myths, the color-coded racist paradigm developed in the eighteenth century, and the twentieth-century media of light. The central thesis advanced by the author is that while the monomyth, as defined and described by Joseph Campbell, represents a universal storytelling pattern, it has been usurped by modern racist ideology, its energy-releasing mechanism exploited to legitimate the picture of reality radiated by racist/antigypsyist narratives. Having thus exposed the racist core of filmic antigypsyism, in its second part, the paper examines the manner in which the black-and-white dyadic world model of the monomyth is put to antigypsyist use in the documentary form.

Zusammenfassung Der Beitrag befasst sich mit Fragen des filmischen Antiziganismus. Er konzentriert sich auf eine deutsche TV-Reportage, *Roma – ein Volk zwischen Armut und Angeberei* (2019), und vermittelt gleichzeitig ein breiteres Verständnis des Phänomens Rassismus und der filmischen Darstellung von fremd-gemachten (Othered) Minderheiten. Im ersten Teil wird die gefährliche Verflechtung dreier unterschiedlicher Entwicklungen aufgezeigt: die Licht-gegen-Dunkel-Symbolik in Mythen mythologischen Erzählungen, das im 18. Jahrhundert entwickelte farbkodierte Rassenparadigma und die Medien des Lichts des 20. Jahrhunderts. Die zentrale These der Autorin ist, dass der Monomythos, wie er von Joseph Campbell beschrieben wurde, ein

universelles Erzählmuster darstellt, das von modernen rassistischen Ideologien vereinnahmt und sein Energie freisetzender Mechanismus ausgenutzt wurde, um so das von rassistischen/antiziganistischen Erzählungen vermittelte neue Weltbild zu legitimieren. Nachdem der rassistische Kern des filmischen Antiziganismus aufgedeckt wurde, wird im zweiten Teil untersucht, wie das dyadische schwarz-weiße Weltmodell des Monomythos in der dokumentarischen Form antiziganistisch eingesetzt wird.

This paper tackles a number of questions that surround the topic of filmic antigypsyism and, while paying close attention to a recent German TV reportage, *Roma – ein Volk zwischen Armut und Angeberei/Roma—A People between Poverty and Braggadocio* (2019), it aims to give a broader understanding of the phenomenon of racism and filmic representation of Othered minorities in the documentary form.¹ The first central question that we shall consider here is as follows: what is characteristic of antigypsyism, and more concretely, how does this specific form of racism directed (primarily but not exclusively) against the minoritized groups of Roma in Europe manifest itself in films? One further point of interest is the narrative commonality which myths, literary fictions, and fictional films share with the documentary form. The second central question to be dealt with, which is inseparable from the first, concerns the functions of antigypsyist images and narratives for the construction of ‘white’ social/ethnic/national identities across Europe and for negotiating ‘whiteness’ (read: civilizational, cultural, and biological superiority) in the symbolic tug of war between nations from the (North-)West and nations from the (South-)East.

1 I first presented sections of this paper at the international conference “Deconstructing Carmen. Decolonial Perspectives in the Representation of Spanish Romanies” organized by Lidia Merás and Rafael Buhigas Jiménez in May 2023 at the Autonomous University of Madrid, and then at the monthly *jour fixe* of the Society for the Research of Antigypsyism organized by Pavel Brunssen und Yvonne Robel in July 2023. I am extremely grateful to the colleagues for the opportunity and the helpful feedback.

A shorter, significantly modified version of the paper, in German, geared to highlight the parallels between antigypsyism and filmic racism towards the Sorbs is published in *Sorbische Filmlandschaften/Serbske filmowe krajiny*. Ed. Grit Lemke and Andy Räder. Berlin: Bertz und Fischer, 2024. 335–348.

Modern Racism and the Archetypal Rite of Passage: The Usurped Monomyth

To gain a better understanding of the highly complex matter of filmic antigypsyism and uncover its racist core, it is useful to outline first, in very general terms, the modern phenomenon of racism in a way that is relevant to filmmaking and representational arts. Simply put, Eurocentric racist thought reduces the global human diversity to a handful of color-coded and hierarchically ranked groups; it places its own group, labelled as 'white,' on the top, and declares it the pinnacle of the human species (cf. Dyer 70–81), while relegating all other 'non-white' groups to an inferior position. "Patterns of hierarchy engender the figure of the Other," as Bill Nichols sums it up in his insightful book *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (202). To qualify as racist, furthermore, narratives have to simultaneously essentialize, homogenize, and polarize human groups, in addition to hierarchizing them, to refer to Birgit Rommelspacher's illuminating answer to the question "what is actually racism?" (29).²

In this paper, the focus will be narrowed down to Europe as the birth place of antigypsyism, "a specific form of racism," as scholars unanimously concur, which represents a criminally underresearched segment within the broader spectrum of racism(s) (UKA 32–41). When we look at the so-called Old Continent from a supranational perspective, it is striking that, even though European nations have developed separate and distinct cultural profiles, still all national narratives share the same mythological imaginary: the 'us' group self-perceives as the superior 'white' ethnic majority in opposition to the inferior 'black' minority of internal strangers, the imagined 'gypsies' (for a critical review of European national literatures in relation to the 'gypsy' construct, see the works of Bogdal and Brittnacher). The black-and-white dichotomy is an archetypal one and can refer all at once to established metaphors for the states of conscious and unconscious life, and thus, by extension, for cherished (positive) and despised (negative) spiritual human qualities; to the presence and absence of light (the material

2 For this practical insight into Rommelspacher's definition of racism, I am thankful to Dr. Philip Müller and his presentation of the interim project results on "Impliziter und expliziter Rassismus in Nachrichtenmedien und sozialen Medien: Ausmaß und Wirkung" during the Workshop "Diskriminierung und Rassismus," which took place on March 23, 2023 at the German Center for Integration and Migration Research (DeZIM) in Mannheim.

which the photographic apparatus translates into images); and to the eighteenth-century scientific taxonomies of human groups and the worlds they inhabit by signifying 'racial' skin color (cf. Dyer 61–70).

One filmic manifestation of this pan-European pattern of thought is the Serbian fiction film with documentary elements *Gucha—Distant Trumpet* (2006, dir. Dušan Milić), a romantic comedy which tells the story of two rivalling orchestras, a Serbian one and a Serbian Roma one. The fictional storyworld in Dušan Milić's film is organized around a black-and-white dyadic world model, and the film's director provides a very straightforward rationale for this artistic decision; the quoted text here is a transcript of a filmed interview with Milić:

On the first picture, you have two completely different worlds: one is black and the other is white. For me that was the most interesting conflict. Through that conflict, I tried to raise the forbidden love story. A film is a picture. If you have two very similar faces, people can be, maybe, sometimes, you know, not so sure what they are looking at. Because of that I wanted to have the girl Juliana with green eyes or blue eyes and blond hair and the complete opposite to her: this Gypsy Roma boy who is completely black, you know. From their skins, from their completely different cultures, this music is completely different. (*Gucha* DVD)

Dušan Milić's directorial testimony brings to light several important issues: it tells us that, first, to be comprehensible, film language often resorts to the deployment of strong contrasts in addition to familiar character types, in this case 'black' and 'white' ethnotypes. The second insight is that the 'white' and 'black' figures on the big screen are not accidental but are meticulously fabricated through the combined use of lighting, setting, costumes, and casting based on skin color (on the film's color schemes, see also Mladenova, *Mask* 219–226). By splitting the fictional storyworld of *Gucha* into two domains, a 'white' and a 'black' one, Dušan Milić makes his story universally comprehensible.

Now, if we fast forward through the history of Western art, we should also take into account the fact that the white color has been traditionally used to associate human bodies with light: with the divine light as the highest spiritual attainment, with the enlightened aristocracy as the dominant position in feudal classist societies, and with the superior 'white' 'ethno-racial' identity of European nationalist

(colonialist) societies. In religious contexts, white, the color of painted light, is a sign for the sacred deity; in feudal classist contexts, white/light is the color of the ruling elite and its civilized Europeanness, whereas in secular modern contexts, white/light signifies not only enlightenment and rationality but also biological 'ethno-racial' purity (cf. Dyer 14–40; Mladenova, *Patterns* 51–88). By contrast, in European literature and arts, 'gypsy' figures are perceived and portrayed as 'non-white' or 'black' and, by means of this color coding, they are firstly de-Europeanized and secondly associated in a mirror-obverse manner with darkness and shadow, with the night, with the cyclical time of nature, with the pre-modern past, with the forest, with paganism or pseudo-Christianity, with poverty and criminality, always stylized as social and 'ethno-racial' outsiders to the modern 'white' national body. The dramatic encounter between the 'white' national hero and 'black' 'gypsies' is obsessively re-staged up until today in all European national literatures, in the fine arts, in photography and film, and in modern visual media (see also Reuter; Bell; Charnon-Deutsch; Trumpener).

In light of these findings, there is an important realization to be made, namely that the black-and-white dyadic world model is the crux where three different developments dangerously interlock: the light vs. darkness symbolism of ancient myth, the 'black' and 'white' racist paradigm developed by eighteenth-century Eurocentric scientific thought, and the media of light, that is, photography and film. I will try to elucidate this point with recourse to the short animation *What Makes a Hero?* (2012), directed by Kirill Yeretsky. Helpfully, in less than five minutes, the film provides a visual summary of the archetypal formula that underlies all human myths, the hero's journey or what Joseph Campbell has dubbed the monomyth (23; see also Lotman 160–161). Stripped to its basic elements, the monomyth follows the three phases of an initiation rite: *separation–initiation–return*. Spatially, the path of the hero has a circular shape, as visualized on **Fig. 1**. In the nuclear unit of the monomyth, the world is split into two domains: the upper world of light, which is the "ordinary world" of the hero, and the lower world of darkness, which is the "special world" of the hero's trials. The hero's journey begins and ends in the ordinary world, while the quest passes through the unfamiliar underworld—the realm of monsters, of traps, and of personal fears; the underworld marks also the time when the hero goes through crises, when he experiences his darkest hour, and even when she comes to face death. This is a universal story pattern which all human myths invariably reproduce, as Joseph Campbell evidences



Fig. 1. Screenshot from the animation film *What Makes a Hero?* (2012, Kirill Yeretsky) written by Matthew Winkler.

in his book *The Hero with a Thousand Faces* (1948) by comparing fairy tales and ancient myths from all over the world.³ It is of crucial importance to stress that the monomyth is a *universal* storytelling model found in Greek Orphic, Egyptian, Finnish, Buddhistic, and Japanese mythologies, to mention some of Campbell's numerous references. The hero's journey reflects the stages that the human psyche goes through in its development and growth; stages that follow the natural rhythm of wakefulness and sleep. Significantly, the monomyth accounts for the cycles of transformation that underwrite the expansion of human consciousness. As Campbell explains, the purpose of initiation rites is "to conduct people across these difficult thresholds of transformation that demand a change in the patterns not only of conscious but also of unconscious life" (6). It is, therefore, fallacious to claim that the story pattern of the hero's adventure is a Eurocentric narrative and must

3 Joseph Campbell's research reached a peak of popularity with the PBS documentary "Joseph Campbell and the Power of Myth" (1988), one of the most popular TV series in the history of US public television, featuring six one-hour conversations with him and the journalist Bill Moyers in George Lucas' Skywalker Ranch in California. In the first episode of the series, Bill Moyers sums up Campbell's contribution in the following way: "At a time when millions of people were yearning for a way of talking about religious experience without regard to a rigid belief system, Joseph Campbell gave them the language for it. He said myths were clues to our spiritual nature. And they could guide us to a sacred place within where we might unlock the creative power of our deeper unconscious self." The series is now available on Youtube ("The Hero's Adventure").

be discarded as intrinsically ‘white’ and, thus, racist.⁴ To repeat, the monomyth as such is not racist, because it operates with the universal metaphors of light and darkness; it cannot qualify as racist, because it refers to a narrative structure that underlies all world myths, and these were created thousands of years before the eighteenth-century German scholar Johann Friedrich Blumenbach thought it apt to classify humans into color-coded groups (cf. MacCord). It is important to understand that the power of the monomyth lies in its universality, because the question of whether it is deemed universal or not bears direct relevance for the various present-day educational initiatives which center on the hero’s adventure as their main storytelling model and which aim to empower young Romani playwrights, artists, scholars, and activists by equipping them with adequate tools for self-articulation (see Dávid Szóke’s paper in the volume).

We can now expand on the realization presented at the beginning of the previous paragraph by making one further claim of great significance: the perfidiousness of racist ideology lies in the fact that it usurps the monomyth and exploits the energy-releasing dynamics of this archetypal formula by rendering it in essentialist terms; the metaphors of light and darkness visualized through white and black symbols no longer signify states of human consciousness, universal spiritual qualities, but physical attributes: skin color as the shortcut signifier of ‘race.’ Modern racist narratives have taken possession of and re-enacted the monomyth in a reified form, reducing the plastic universal metaphors of light and darkness to fixed, geographically localized ‘black’ and ‘white’ ‘ethno-racial’ identities and flattening out the potent symbol of light to an epidermal attribute, an attribute that racial ideology pivots around. These modern narratives (racist, nationalist, antigypsyist, etc.) are thus able to harness the potency of the monomyth and use the psychic energy unlocked by its universal formula to stabilize and rejuvenate the “picture of reality” they radiate (Lotman 133).⁵

4 Such views, namely that the hero’s journey should be dismissed as a racist story model, were emphatically expressed during a workshop on “Antiziganismus in Film und Medien” that I gave on April 5, 2022 at the Filmakademie Baden-Wuerttemberg (as part of the Sommersemesterauftakt Living Diversity), or during discussions with Prof. Paul Mecheril and activists after Mecheril’s lecture on “Rassismuskritik als Gesellschaftstheorie oder: Warum eine Demokratie ohne Rassismuskritik keine Demokratie ist” on February 22, 2023 at the University of Mannheim.

5 Here I refer to the Russian-Estonian semiotician Yuri Lotman, who posits that every culture organizes itself in the form of a mythic time-space, producing a stereoscopic picture of reality, one that maps out the existentially essential coordinates of human

In antigypsyist texts and films, to come to our point, the national imaginary monopolizes the monomyth by spinning the story of the 'white-skinned' hero, the embodiment of the nation,⁶ who dwells in the upper world of light (read: the 'whites'), usually associated with the modern nation state, and who goes through an initiatory rite into the underworld of darkness (read: the 'non-whites'), invariably equated with the pre-modern lifestyle of the imaginary 'black-skinned' 'gypsies.' In this ethnoracially-coded dyadic world model, importantly, time and space are also split into two stratified sub-models: on the one hand, there is the linear time of progress, which is future oriented and ascribed to the upper world of the 'whites,' and, on the other hand, there is the cyclical time of nature, which is past-oriented and ascribed to the lower world of the 'non-whites.' This stratification and hierarchization of time by means of 'white' and 'black' figures is not confined to antigypsyism only but is a defining feature of racist thought, as David Roediger points out in reference to George Rawick's book *From Sundown to Sunup*:

The racist, like the reformed sinner, creates 'a pornography of his former life [...] In order to insure that he will not slip back into the old ways or act out half-suppressed phantasies, he must see a tremendous difference between his reformed self and those whom he formerly resembled.' Blackness and whiteness were thus created together. (95)

Spacewise, 'we,' the 'white' nation, is situated in the city as the symbolic center of modernity, whereas 'black' 'gypsies' are situated on the landfill or in a ghetto in the city periphery, or directly in nature, typically in a forest, as we shall see in the film example discussed here. In literary or film narratives, the encounter between the 'white-skinned' hero and the 'gypsies' is an encounter which attests to the domination of the upper world over the lower world, rephrased as the inborn superiority of the 'white' nation to the tribal 'black' 'gypsies,' the triumph of modernity over pre-modernity.

life: the temporal axis of past, present, and future, the spatial axis of internal and external space, and the boundary in between (cf. 133).

- 6 As Marius Turda demonstrates in "Biology and Eugenics," the nineteenth century saw the emergence of a eugenic ontology of the nation: the individual body was seen as "a synecdoche for the collective national body," while nations were "portrayed as living organisms, functioning according to biological laws and embodying great genetic qualities symbolising innate racial virtues" (456).

Importantly, the condensed image from the animation *What Makes a Hero?* (Fig. 1) helps clearly demonstrate that the dyadic world model of the usurped monomyth exhibits all the four features that define racist narratives. The superimposition of ‘white’ and ‘black’ ‘ethno-racial’ identities over and above the symbolic worlds/figures of light and darkness (usually represented with recourse to the colors of white and black) involves all the four mental operations that Rommelspacher isolates as constitutive of racism: polarization, homogenization, essentialization, and hierarchization. First, the ethnically marked groups are presented as inhabiting separate, isolated, and impenetrable domains, so we can say that the usurped dyadic world model is characterized by polarization. Second and third, the members of these ethnically marked groups are color-coded as ‘white’ and as ‘black’ and thus assigned to two ‘races’ (hence we speak of ‘ethno-racial’ identities), so we can say that the usurped dyadic world model is characterized by homogenization and essentialization. And, fourth, obviously, by organizing these two color-coded domains vertically into an upper and a lower world, we can speak of hierarchization.

Further evidence of the usurped monomyth can be found in nineteenth-century children’s narratives which deploy the same black-and-white matrix by overlaying the symbolic figures of light and darkness with ‘ethno-racial’ attributes. This is particularly evident in ‘gypsy’ child-theft stories, where a fair-skinned child of noble origin is first stolen by the dark-skinned inhabitants of the underworld to be later rescued and returned to its birth family in the ordinary world (cf. Mladenova, *Patterns* 99). Working with an impressive collection of children’s books published in Holland, Germany, England, and France, the Dutch scholar Jean Kommers focuses on the child-theft motif to report in his comprehensive work *‘Gypsies’ in Nineteenth Century Children’s Books. A Comparative Study of Four National Literary Traditions* (2022) that, in these stories, “again and again certain aspects reappeared: binary oppositions like light versus dark; aboveground versus subterranean; civilized versus wild; religious versus heathen” (298). The status of the border between the upper and the lower world, its impenetrability, is an important indicator of polarization; on this point, Kommers’ findings shows that

the border between civil society and the world of the gypsies is a very special one. It is not only an ethnic border: it symbolically expresses the crystallizing between culture and barbarism. As

expressed in *Thérèse's* story: between light (religion) and darkness (heathenism); between life and death. 'Voluntarily' crossing the border almost always implies death. Not only dying in miserable circumstances, but also in indifferent conditions. (60)

The child-theft motif clearly follows the story structure of ancient rites of passage, while its primary function is the socialization and enculturation of children within the aspirational socially/ethnically 'white' society in the modern day, as Kommers' pertinent observation demonstrates: "The return to civil society is the return to a new life, sometimes indicated as a rebirth. Of course, this idea in the first place indicates regaining the Light, but it may be emphasized by changing social status, like in Terlingen's *Paula* (1926)." (62). Just as nineteenth-century children's books instruct young readers about their place in the world, so do twentieth-century fictional films, making use of the dynamic formula of the initiation rite, where the "special world" of 'gypsies' is deployed to construct, claim, and (re-)negotiate affiliation to the 'white' body of the modern nation state (on the five functions of the 'gypsy' construct, see Mladenova, *Mask* 319–356). Furthermore, the "special world" of 'gypsies' is deployable also on a supranational level for the purpose of (re-)negotiating affiliation to the West; as we know, there are heated debates among national representatives as to how to group and name the countries that make up the rest of Europe, where to draw the boundary between Central and Eastern Europe. On this point, we can turn for evidence to the German historian Frank Reuter; as he outlines in his book *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des 'Zigeuners,'* the German 'gypsy' discourse in the nineteenth and twentieth century relies for its empirical visual material predominantly on Eastern Europe. In a comprehensive study of the 'gypsy' as a photographic construct, Reuter advances the thesis that the photographic gaze towards 'gypsies' reflects the supercilious if not disdainful view of Germans and West Europeans towards the eastern part of the continent. The assumed primitivism of the there-living 'gypsies' serves to attest the cultural and racial backwardness of entire nations. One relatively recent example of a film which relays the thus-described antigypsyist gaze is the German production for children and juveniles *Nelly's Adventure* (2016), directed by Dominik Wessely. Wessely's fiction film revives the age-old literary motif of 'gypsy' child theft and its black-and-white dyadic world model, where the mythic underworld of 'gypsies' is rendered true and real, and thus normalized, by showing

images from a poverty-stricken Roma settlement in Romania shot in a documentary mode (see also Mladenova, *Mask* 304–308). Photography serves, in Reuter's words, as a documentary validation of one's own supremacy and hegemonic aspirations (cf. 17).

Normalizing Antigypsyism through Ethnographic Isolation

After this general introduction to the specific features of antigypsyism in film narratives, we shall pay close attention to the Spiegel-TV production *Roma – ein Volk zwischen Armut und Angeberei*, broadcast in the SAT.1 series *Akte 20.19*. This documentary reportage provoked strong criticism from various civic groups in Germany. Romani Rose, the chair of the Central Council of German Sinti and Roma, was among the first to respond with a scathing statement:

Eine derartige pauschale Kriminalisierung und widerwärtige Diffamierung von Minderheiten wäre bislang gegenüber anderen Minderheiten unvorstellbar – gegenüber Roma in Europa gibt es für einzelne Medien und Filmproduzenten offenkundig keine Grenzen und keine Skrupel mehr. Mit Filmen wie dieser SAT.1-Produktion wird Haßrede im Internet provoziert, derartige Filme legitimieren Haß und Gewalt gegenüber Minderheiten und das ist eine große Gefahr für unsere Demokratie und für das Zusammenleben in Deutschland. (Rose *Zentralrat*)

Such a blanket criminalization and disgusting defamation of minorities would have been unimaginable against other minorities until now – against Roma in Europe, however, certain media and film producers have obviously no limits and no scruples. With films like this SAT.1 production, hate speech is provoked on the internet; films of this kind legitimize hatred and violence against minorities, and this poses a great danger for our democracy and coexistence in Germany. [My translation here and elsewhere, R.M.]

In his introduction to the volume *Antigypsyism and Film*, Rose compares the SAT.1 production to the Nazi propaganda film *Der ewige Jude* (1940, dir. Fritz Hippler) (19). The Central Council of Jews in Germany has joined in this criticism. The political scientist and extremism expert Hajo

Funke has written an expert report on behalf of the Central Council of German Sinti and Roma in which he also criticizes the broadcast in the strongest possible terms:

Der Film ist gegen eine Kultur der Achtung und Anerkennung von Minderheiten und ihren Schutz gerichtet und erfüllt alle Kriterien der Volksverhetzung, und es sollte daher geprüft werden, ob man ein Verbot der Weiterverbreitung erreichen kann. (Funke)

The film is directed against a culture that fosters respect and recognition towards minorities and ensures their protection, and because of that, it fulfils all the criteria of incitement to hatred; therefore, it should be examined whether it is possible to obtain a ban on its further distribution.

Kaspar Pflüger, the managing director of SAT.1, responded by rejecting the criticism.⁷

Wir nehmen Ihre Kritik ernst, weisen sie aber zurück. Die Sendung ist ein ausgewogener, journalistisch einwandfreier Bericht über mehrere Familien in Deutschland und Ost-Europa. Sie thematisiert gelungene Integrationsprojekte ebenso wie Armut und unzumutbare Lebensumstände. Sie zeigt, dass Roma auch heute noch diskriminiert und ausgebeutet werden. Sie berichtet über Tradition, Werte und Stolz – aber auch über kriminelle Machenschaften einzelner Großfamilien. (Rose, *Macht* 19–20; Launhardt)

We take your criticism seriously, but we reject it. The broadcast is a balanced, journalistically impeccable report about several families in Germany and Eastern Europe. It addresses successful integration projects as well as poverty and unacceptable living conditions. It shows that, to this day, Roma are still discriminated against and exploited. It reports on tradition, values, and pride – but also on the criminal machinations of individual large families.

7 According to Launhardt, the reportage is blocked for secondary use in SAT.1's archive, but the station wants to continue to make the documentary available via its media library.

The SAT.1 reportage itself, but also the fact that the sharp criticism voiced by organizations and experts has fallen on deaf ears,⁸ is a telling example of the normalization of (filmic) antigypsyism. Here, it is helpful to resort to a parallel to elucidate what is meant under normalization: a TV reportage with similar content structure about ethnic Germans, or, in fact, about any ethnic group which constitutes a national majority in Europe, would be unthinkable because the visibility of the majority and the visibility of the minority are dependent on very different regimes of seeing (cf. Kolodii 553–554). Consequently, if French TV broadcast such a reportage about Germans, in which the latter are isolated as an ethnic group and assigned to the mythical underworld of darkness, the broadcast would be deciphered as a blatant offence, possibly even as symbolic declaration of war. To substantiate my point and to unwrap the antigypsyist regime of seeing reserved for the minority, I conduct a sequence-by-sequence analysis of the SAT.1 reportage, paying special attention to the selection and foregrounding of topics, their duration in time, and the explicit or implicit logical connections created between the themes. Such an analysis allows the reader to gain an overview of the film's structure and texture of topics and its overarching narrative, and to identify—which is just as crucial—that which the film omits to show. Thus, my analysis aims to refute Kaspar Pflüger's exonerating statement on all its points. Because *Roma – ein Volk zwischen Armut und Angeberei* is a TV production which does not comply to basic ethical standards of journalism, repeatedly showing adults and minors without their or their parents' consent, it exploits the trust of the interviewees by embedding their stories in a master narrative which situates the entire minority in pre-modernity and which treats criminality as an ethnographic pattern of Roma culture. The reportage draws its evidentiary authority from the truth-claiming ethnographic structure and mechanical objectivity of the documentary form, or what the film theoretician Bill Nichols describes as “indexical representation of patterns of culture” (*Reality* 204). Racism against Roma is, by rule of thumb, couched in ethnographicity.

8 The reportage led to intense discussions among the members of the Media Regulation Team and those of the supervisory body of the Media Authority of Rhineland-Palatinate. Having analysed the film from the perspective of media law, the issue of “violation of human dignity” was raised from a media-supervisory point of view. The Media Authority turned to the nationwide Commission for Admission and Controlling (ZAK) with a proposal for a resolution. There was no majority for a complaint about the reportage, and no objection was issued. (For this information, I want to thank Hans Uwe Daumann).

Mimicking the stance of an ethnographer, and thereby laying claim to the scientific authority that goes with the mechanical objectivity of the camera lens, filmmakers are able to fabricate the stigmatizing collective portrait of the minority, conjugating the patterns of culture in the negative (that is focusing exclusively on practices that will be deciphered as antisocial, criminal, or backward) and pass for ethical journalists. Under the cloak of ethnographicity, antigypsyism is rendered socially acceptable and is thus normalized. Therefore, the critical study of (filmic) antigypsyism requires a radical revision of classical ethnography as a scientific discipline, its basic tenets and its embedded asymmetry of power, by the logic of which European ethnographers look at the world as if from a neutral, 'white' point of view, thereby generating knowledge about other, 'colorful,' groups of people. As Nichols points out in his chapter on "Pornography, Ethnography and the Discourses of Power," the ethnographic documentary produces cultural knowledge which presents itself as authoritative and obvious but which perpetuates the economy of Otherness in just the same manner as pornography does (cf. *Reality* 203). "Ethnography is a kind of legitimate pornography, a pornography of knowledge, giving us the pleasure of knowing what had seemed incomprehensible" (210). Nichols makes use of Tony Morrison's fishbowl metaphor to comment on the illusionistic effect of realism in ethnographic and pornographic films, two film forms that share a number of structural similarities with fictional and documentary films on the 'gypsy' theme:

The objects of both pornography and ethnography are constituted as if in a fishbowl; and the coherence, 'naturalness,' and the realism of this fishbowl is guaranteed through distance. The fishbowl effect allows us to experience the thrill of strangeness and the apprehension of an Other while also providing the distance from the Other that assures safety. (*Reality* 223)

Another pertinent observation here comes from the American anthropologist Alaina Lemon, who notes that scientists often fail to account for Roma through a lens of normality, even when they consciously try to detach themselves from antigypsyist fictions. Lemon's observation shows that scholars also reproduce the dyadic world model of Campbell's monomyth in the way they think, in their mental map of references:

In this representational void, many non-Romani investigators see themselves as penetrating a hidden social world, pulling back a curtain of false stereotypes to reveal the variety of the 'real Gypsies.' But these unveilings sometimes reproduce the veil, if only because the model of a curtained proscenium divides observers and actors into two realms of 'reality.' The two realms continue to be imagined as maximally different. (80)

It is beyond the scope of this paper to subject to a critical scrutiny the discourses of sobriety which have contributed to antigypsyism. Yet, before engaging with the close analysis of the TV reportage, in the next section, I want to draw attention to the ideal of mechanical objectivity and the role it has played in establishing the authority of modern science but also of the documentary film form with its pretense of slice-of-life naturalism.

The Camera and Its Scientific Halo of Objectivity

The idea(l) of mechanical objectivity, which is one type of scientific objectivity, first emerged in the middle of the nineteenth century and gained popularity in its latter half. In delineating the history of mechanical objectivity, Loraine Daston and Peter Galison refer to the French physiologist E.J. Marey. Already in 1878, Marey "dreamed of a wordless science that spoke instead in high-speed photographs and mechanically generated curves; in images that were, as he put it, in the 'language of the phenomena themselves'" (81). The French physiologist not only imagined an imaging machine that would realize the ideal of scientific endeavor but also one that would realize "a more general ideal of a universal pictorial language" (115). The development of photographic technology is closely connected to the ideal of mechanical objectivity which elevated human non-intervention to a cult. Daston and Galison call it mechanical or non-interventionist to underline the fact that it is conceptually and historically distinct from other notions of objectivity, all of which have fused their meanings in the present-day term. What sets mechanical objectivity apart is the attempt to solve the problem of nature and its representation by eliminating human agency. In order to combat "the subjectivity of scientific and aesthetic judgment, dogmatic system building, and anthropomorphism," it embraced machines and centered on scientific images, since they held out the promise of

being uncontaminated by interpretation (82). To highlight the central place which scientific images occupied in the interplay of machine and objectivity, Daston and Galison pay attention to atlases, a specialized genre used by everyone from botanists to criminologists to visually reproduce, catalogue, and standardize phenomena. These atlases established a strong association between the factual and the visual mode, which turned them into prime bearers of the new objectivity. In the late nineteenth century, atlases underwent fundamental changes, and the authors cast light on the much-debated process by which the atlases' hand-drawn images were substituted by photographs. Since mechanical objectivity valued non-intervention more than verisimilitude, the experienced atlas artist was ousted by the machine. Its patience, indefatigability, and probity beyond the limits of human senses proved all the more superior. Moreover, "the machine stood for authenticity: it was at once an observer and an artist, miraculously free from the inner temptation to theorize, anthropomorphize, beautify, or otherwise interpret nature" (120). Eventually, the photograph, being one type of mechanically produced image, gained its current halo of objectivity, turning into "the emblem of all aspects of non-interventionist objectivity," while photographic vision became "a primary metaphor for objective truth" (120).

Documentation is, Above All, Interpretation

In the context of filmmaking, the capacity of machines to replicate, with mechanical objectivity, visual and auditory phenomena that one perceives in the physical world is central to the establishment of the documentary genre. In his *Introduction to Documentary*, Nichols explains that

recording instruments (cameras and sound recorders) registers the imprint of things (sights and sounds) with great fidelity. It gives these imprints value as documents. This uncanny sense of documents, or image that bears strict correspondence to what it refers to, is called its indexical quality. (34)

However, as Nichols strongly emphasizes, documentary images are more than just evidence: they are fragments from the socio-historical world—carefully selected by the eye behind the camera, they embody a particular way of seeing and are used in documentary films to support

an argument, a perspective, an explanation, or an interpretation (cf. 35). Therefore, the next section focuses on the antigypsyist perspective in the SAT.1 production relayed through the purposeful selection of topics, places, and protagonists. Let the reader be reminded here that a similar constellation of topics, places, and protagonists can be orchestrated and their indexical quality harnessed to create a racist filmic portrait of almost any ethnic group. In its structure, the film follows the monomyth's black-and-white dyadic world model: through the selection of the documentary material, it criminalizes Roma ethnicity/culture, situating the group in the lower world of darkness. As we demonstrated, this pattern of representation involves all the four mental operations that are constitutive of racism: hierarchization, polarization, essentialization, and homogenization. The universal story structure of the monomyth and the evidentiary power of the documentary image are thus exploited to substantiate a racist view of the world.

Roma – ein Volk zwischen Armut und Angeberei: Sequence-by-Sequence Description

In this section, we shall pay close attention to the TV reportage by reading it sequence by sequence to uncover the logic of the underlying master narrative. My analytical approach rests on the hypothesis that material placed closer to the film's beginning is invested with more importance than material placed closer to its end; my other hypothesis is that topics which are elaborated in longer sequences are ranked higher in importance than topics presented in shorter sequences. For that reason, I provide a very detailed description of the introductory sequence, a less detailed description of the sequences in the first half of the film, and a summary description of the sequences in the second half of the film. Finally, I provide an overview of the film sequences by topic and duration, which allows me to present the film's contents at a glance and to elucidate the logic behind the overarching narrative that unites the sequences.

The communicative act elicited by the reportage follows the classical formula in documentary filmmaking: 'I speak to you about them.' As Nichols explains, a film narrative based on the opposition of 'I' vs. 'them' "implies separation between speaker and subject. The I who speaks is not identical with those of whom it speaks. We as audience receive a sense that the subjects in the film are placed there for our examination and edification." (*Introduction* 61).

Sequence 1 (0'00:0'57):⁹ The film opens with a high-angle shot showing a squad of heavily armed policemen storming into an apartment. We can see their black helmets and raised guns; the helmet closest to the camera bears the image of a human skull and the message "No bullshit tolerance." The voice-over informs us that this is "Arrest of a clan's chief. His Roma family is said to have looted several million euros by defrauding German pensioners."¹⁰ Cut to a man with a pixelated face while he is being handcuffed, followed by footage from a gathering where several important-looking swarthy men in suits are welcomed inside a mansion. Cut to a long shot of the mansion with the sign "Venecia Palace" on its stairs, a big jubilant family. Cut to an expensive sports car with a young couple inside, and as the voice-over adds "The money was squandered,"¹¹ we see bottles of champagne splash amid a mass of partying bodies. Cut to an elegantly dressed swarthy man with badly bleached hair who explains in broken German: "All Gypsies live well. A Gypsy is a business."¹² Cut to a garbage truck entering a landfill, which allows the voice-over to contradict the man: "Yet many of the approximately twelve million Roma in Europe live in poverty. They are trapped in a vicious circle of hopelessness and despair."¹³ Cut to a landscape of garbage in which a black pig, children, and adults move about. Some close-ups of dead rats follow and an old man, who points to the scar on his finger while holding the dead animals by their tails. The voice-over resumes the story: "In Germany, poverty refugees from Romania sometimes set off a social time bomb."¹⁴ Images of pixelated faces of youngsters who are chased from a shop. Cut to the shop owner, who takes out the weapons he claims one needs in order to survive in the neighborhood: a 9 mm pistol, a baton, a combat knife. The voice-over continues, "It is the criminal families who ruin the reputation of the Roma. They prefer to keep to

9 The film file I have worked with begins with a delay of three seconds; it also contains three advertisement breaks, so that the overall film length adds up to 48'48, whereas the original film length is 43'39. For that reason, the time information given in the brackets is not precise, but it provides correct information about the amount of film time dedicated to the various topics and sub-stories.

10 "Festnahme eines Chefclans. Seine Roma-Familie soll mehrere Millionen Euro erbeutet haben durch den Betrug an deutschen Rentnern."

11 "Das Geld wurde verprasst."

12 "Alle Zigeuner leben gut. Ein Zigeuner ist ein Geschäft."

13 "Doch viele der rund zwölf Millionen Roma in Europa leben in Armut. Sie sind an einem Teufelskreis aus Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung gefangen."

14 "In Deutschland sorgen Armutsflüchtlinge aus Rumänien mitunter für sozialen Sprengstoff."

themselves.”¹⁵ Cut to a police raid in a big house where the camera team is not allowed to enter. “Enquiries unwanted,”¹⁶ concludes the voice-over as the camera films the shutters rolling down. An angry woman comes out of the house and makes threatening gestures with a wooden meat mallet. The camera continues filming while the woman chases the film crew away using swear words and finally throwing the mallet.

Sequence 2 (0’58:7’08): In the time span of over six minutes, the viewers are acquainted with the Goman family and their criminal activities over the past years. We first see footage from a court case in Köln; the main offender is Michael Goman, known also as Don Michael, who is accused of the so-called grandchild’s trick fraud and carpet scams. The camera shows his relatives in the court room. The women are quick to cover their faces; however, the face of a small child remains uncovered, and the camera lingers on it. Further footage shows members of the Goman family making an ostentatious display of their wealth on social media; the voice-over adds that there are charges for bandlike fraud, moneylending, and dubious real-estate transactions. Cut to the tragic story of one victim, an elderly German lady. Further inculpatory footage shows a police razzia in Goman’s home in Leverkusen in 2018; we see a repeat of the woman who is chasing the camera team with the wooden meat mallet. Cut to attempted interviews with relatives, in which the people unequivocally express anger at being filmed.

Sequence 3 (7’08:13’14; advertisement break 11’00:12’42): In the time span of over four minutes, the viewers are familiarized with the landfill in the town of Klausenburg, Romania, and its inhabitants. The voice-over comes up with information about the entire minority in the country: “For hundreds of members of the minority, the local rubbish dump is their home, their job, their whole life. As in other countries, Gypsies, as they call themselves, are despised, discriminated against and exploited. Most of the approximately two million Roma and Sinti in Romania live in abject poverty.”¹⁷ This information is illustrated with the stories of Sidor and Arada. We learn about Sidor, a grey-haired man, that he has been living for twenty-five years on the landfill, “together with

15 “Es sind die kriminellen Familien, die den Ruf der Roma ruinieren. Sie bleiben lieber unter sich.”

16 “Nachfragen unerwünscht.”

17 “Die örtliche Müllhalde ist für hunderte Mitglieder der Minderheit ihr Zuhause, ihr Job, ihr ganzes Leben. Wie in anderen Ländern werden Zigeuner, wie sie sich selbst nennen, auch hier verachtet, diskriminiert und ausgebeutet. Die meisten der rund zwei Millionen Roma und Sinti in Rumänien leben in bitterer Armut.”

children, grandchildren, pigs, and rats,”¹⁸ as the voice-over puts it. The main focus is on Sidor’s story and the problem with the rats, to which the film dedicates nearly a minute. With a plea for help, the man shows the animal traces in the makeshift house he shares with his family of seven. Then, he presents the corpses of five rats he has killed with his own hands, and the camera zooms in on his bitten finger. The story of the second protagonist, the 35-year old Arada, whom the voice-over presents as “mother of nine, grandmother of three,”¹⁹ also centers on the rats; here twenty seconds are dedicated to the topic. Arada reports that she lives with a family of eight and describes their daily life. “If we leave something edible on the table, the rats eat it. When we lie down in the evening, they swarm around here. They are like cats, en masse. [Filmmaker’s question] Don’t you have a cat? No. Besides, the rats would kill the cat. They’re huge. They are so big.”²⁰

Sequence 4 (13’15:18’24): In the span of five minutes, the viewers are instructed about the downfall of Marxloh quarter in Duisburg. The voice-over links this downfall to the arrival of Roma, also called poverty refugees from Eastern Europe: “The quarter’s final decline begins in early 2014, when the EU decides that Bulgarians and Romanians are free to choose their jobs in the EU.”²¹ The story of Emir Yücel, a local resident, provides the illustrative material. The man complains that his new neighbors throw their garbage all over the place and this attracts rats. The camera spots one animal and follows it for a while. Yücel says that he feels abandoned by the city authorities and has to resort to vigilante justice to stop the invasion of rats on his private property. Every month, he has to pay between fifty and seventy-five euro for rat poison. The film time dedicated to the topic of rats in this sequence is a minute and a half. Further footage is shown of neighbors who complain about the newcomers and the downfall of Marxloh.

Sequence 5 (18’24:20’37): In the span of two minutes, we are introduced to a big Roma gathering on the southern slope of a Carpathian mountain; one of the Roma comes from Marxloh. In a self-incriminating

18 “zusammen mit Kindern, Enkeln, Schweinen und Ratten.”

19 “neunfacher Mutter, dreifacher Großmutter.”

20 “Wenn wir etwas Essbares auf dem Tisch lassen, fressen es die Ratten. Wenn wir uns abends hinlegen, dann wimmeln sie hier um. Sie sind wie Katzen, massenhaft. [Frage des Filmemachers] Haben sie dann keine Katze? Nein. Außerdem würden die Ratten die Katze töten. Die sind riesig. Sie sind so groß.”

21 “Der endgültige Sinkflug des Viertels beginnt Anfang 2014 als die EU entscheidet, dass Bulgaren und Rumänen ihre Arbeitsplätze in der EU frei wählen dürfen.”

way, pointing to the gold chains and watches of his mates, a young man explains in bad German that Roma lie and steal in Germany and then celebrate in Romania. Another man, sitting at the head of a family table, sums it up: “Our most important values: owning expensive cars, having money, travelling, and having fun.”²² Cut to a huge mansion and Dan Stanescu, who presents himself as king of the Roma and gives a short statement dressed in a suit and wearing a crown.

Sequence 6 (20'38:25'45; advertisement break 23'37:25'23): Some of the footage with the charges against Michael Goman is repeated. It is expanded by footage from Wiesdorf, another city quarter in Leverkusen, where the camera team visits a house investigated for carpet fraud; the inhabitants respond angrily to the questions. Cut to an interview with Wolfgang Greiss, the shop owner, who lays out the weapons he claims one needs to possess in this area in order to survive. Cut to images of youngsters, their faces pixelated, who have been driven out from a shop and who act threateningly towards the camera team. “The criminal machinations of the Goman extended family and other Roma clans are damaging the reputation of an entire people.”²³

Sequence 7 (25'46:28'55): “And yet most Roma live an honest life”²⁴ There is a sudden change of tone in the voice-over commentary matched by a bird-eye’s view of lush green meadows and a small town. Cut to a hard-working Roma family in the vicinity of Sibiu, tinkers who have preserved their craft and traditions. We learn about their work, values, ancestors, traditional costumes, marriage rites.²⁵ The voice-over informs us that “The Kaldera family follows the tradition and has close ties

22 “Unsere wichtigste Werte: wertvolle Autos zu besitzen, Geld zu haben, zu reisen und uns zu amüsieren.”

23 “Durch die kriminellen Machenschaften der Großfamilie Goman und anderer Roma-Klans leidet der Ruf eines ganzen Volkes.”

24 “Dabei leben die meisten Roma ein ehrliches Leben.”

25 Marriage rites among Roma from Eastern Europe, and especially the custom of arranged marriage, is a favorite topic for German TV reportages, as we can see from two recent ARTE productions: *Re: Gekaufte Bräute – Bulgariens Roma-Heiratsmarkt* (2017, dir. Volker Heimann) and *Die geschlossene Welt der Gabor* (2020, dir. Julia Csabai). Such ethnographic reportages pick out small Roma communities, stylizing the people as cultural relics of the past while implicitly asserting the superiority of the viewer, who, by assumption, is part of the modern world. This modern viewer is initiated into all the details that surround the act of marriage: it is arranged, the participants are minors and often kindred (incestuous), it is a common law marriage rather than one consecrated by the church or legalized by the official authorities; the films thus implicitly assert that the community lives in a parallel pre-modern patriarchal world which follows its own rules and laws. See here also Tremlett and Breazu.

with its home region.”²⁶ The wife says to the camera: “Why should I go complaining abroad when I can work and live just as well here? It is better that way.”²⁷ Their neighbor, also a tinker, has become a millionaire working in Italy and France. The filmmaker asks how he has made this money, to which the father replies that he does not know. The voice-over concludes: “Who gets how much money, and when, remains a family secret among the Roma.”²⁸

Sequence 8 (28’56:31’47): A big family who lives in desolation in Baia Mare in Romania. The father declares he is ready to give up his citizenship and move to Germany. The voice-over concludes, “Germany, people here believe, is the land of unlimited opportunity.”²⁹

Sequence 9 (31’48:32’53): In the span of one minute, we are introduced to an instance of successful integration in Berlin. Quick cut to footage from 2011, which shows bins overflowing with rubbish. The Romni Diana Stavarache recalls: “God, what was going on here. The rats used to walk all over the place. When we had barbecues here, they were always around.”³⁰ The woman next to her chimes in, “They were part of the family.”³¹ The two women break into a laughter. The social worker Anna-Maria Berger, also Romni, explains that Roma groups have different dialects and professions; the voice-over wraps up the scene with: “The small exodus of 600 Roma to Neuköln is a move into the German welfare state, where child benefits and Hartz IV quite legally bring much more money than work in the home country.”³²

Sequence 10 (32’54:44’15; advertisement break 36’18:37’54): In the span of over nine minutes, we learn about the inventor of the so-called grandchild’s trick fraud, Akadiosh Lakatos. The footage from the court trial informs us that he repeatedly has obstructed the court’s decision.

26 “Familie Kaldera pflegt die Tradition und sie ist heimatverbunden.”

27 “Warum soll ich im Ausland jammern gehen, wenn ich genauso gut hier arbeiten und leben kann? Es ist besser so.”

28 “Wer wie wann zu wie viel Geld kommt, bleibt bei den Roma ein Familien-Geheimnis.”

29 “Deutschland, so glaubt man hier, ist das Land der unbegrenzten Möglichkeiten.”

30 “Gott, was hier los war. Hier sind die Ratten spaziert gegangen. Wenn wir hier gegrillt haben, waren sie immer dabei.”

31 “Sie gehörten zu der Familie.”

32 “Die kleine Völkerwanderung der 600 Roma nach Neuköln ist euch ein Umzug in den deutschen Sozialstaat, in dem Kindergeld and Hartz IV ganz legal viel mehr einbringen als die Arbeit in der Heimat.”

Sequence 11 (44'15: 48'48): In the span of four and a half minutes, we get to know a group of Roma musicians living in Romania, who have kept their tradition for generations. They are presented as hard-working, happy to live in their native land, and proud to call themselves 'Zigeuner.'

Racism in the Cloak of Ethnographicity

To present the content structure of the film at a glance, I have further summarized the eleven sequences in the form of key words or headlines and listed them with reference to their duration in time. This form of presentation makes it easy to establish, for example, that there is only one story in the entire film which shows successfully integrated Roma in Germany. It is placed close to the end (Sequence 9) and lasts only about a minute. In this notably short sub-story, though, the focus is not on the successes in the present but on the problems of the past. The flashback—in which the topic of rats resurfaces for the fifth time—reveals that the filmmakers' main goal is to reinforce the already established link between Roma and rats-attracting piles of garbage. This is the motif which runs through the entire film and which encapsulates its dangerously racist message; by implication and suggestion, the film renounces the status of Roma as human beings.

- S1 – Introduction (ca. 1 min.)
- S2 – The crimes of the Goman family; the case against Michael Goman in Köln (ca. 6 min.)
- S3 – Living on and off the landfill in Klausenburg; two stories with rats (ca. 4 min.)
- S4 – The downfall of Marxloh; Emir Yücel combating the invasion of rats (ca. 5 min.)
- S5 – An opulent Roma fest in Romania; the Marxloh connection (ca. 2 min.)
- S6 – Carpet fraud in Wiesdorf; Roma shoplifters and the armed shop owner (ca. 3 min.)
- S7 – The traditional family of tinkers near Sibiu; the neighbor with the mansion (ca. 3 min.)
- S8 – The desolate Roma family in Baia Mare who dream of living in Germany (ca. 3 min.)
- S9 – The successful integration of Roma in Berlin; a recollection about rats (ca. 1 min.)

- S10— The trial of Akadiosh Lakatos, the inventor of the grandchild's trick fraud (ca. 9 min.)
S11— Traditional Roma musicians in Romania, proud to call themselves 'Zigeuner' (ca. 4.5 min.)

If we are to summarize the fabricated cultural knowledge concocted through careful selection of speech acts and visual material in this documentary, we can say that the film, feigning ethnographicity, instructs the viewer about three types of groups. First are the criminal bands, the so-called family clans who are engaged in organized crime in the West and especially Germany. Their behavior is shown to be morally repulsive: not only do they take advantage of trustful German pensioners and the social system but they also obscenely display their ill-gotten gains and squander them for extravagant parties and status symbols (Sequences 2, 5, 6, 10; altogether ca. 20 minutes). The second group consists of Romanian Roma who either live in abject poverty in their home country or have brought ruin and rats to their German abode; these people are presented as physically repulsive: in four of the stories, it is suggested that they are accustomed to living on a par with rats and can pose a health threat to their neighbors (Sequences 3, 4, 8, 9; altogether ca. 13 minutes). The third group, in the antigypsyist logic of the film, are honest, hard-working Romanian Roma who have stuck to their traditional ways of life and their native land (Sequences 7, 11; altogether ca. 7.5 minutes); these people stand out with their pre-modern way of life. It should be noted and heavily underlined here that there is not a single story in the film which shows that the Roma newcomers are not just well integrated but make a contribution to the German economy and its social system.

By choosing to focus on the above-described stories and exclude stories that showcase the Roma contribution, the filmmakers implicitly renounce the possibility of Roma acting as responsible and productive fellow citizens. This is the indirect answer the film offers to the unstated question: Where do the Roma in Germany come from? Why are they so different? Almost every film on the 'gypsy' theme, be it a documentary or a fictional film, since the dawn of cinema has revolved around this question (see Mladenova *Mask*, 259–318). With few exceptions, all films are propelled by an unceasing ethnographic curiosity about the Othered minority as a whole. Filmmakers may present individual protagonists—imaginary characters in fictional films or real protagonists in documentaries—but seldom do these protagonists stand for themselves

as individuals. In the majority of cases they are seen, selected, and studied always in relation to the entire minority, as providing a key to its Othered world; as Nichols observes, “[e]thnography uses the actions of the one to signify the actions of the many [...]; the value of the individual’s actions lies in its generalization, its typicality within the culture in question” (*Reality* 218, 220).

In relation specifically to the SAT.1 reportage, one may wonder why neither the filmmakers nor the viewers seem to see a problem in the fact that the film creates a natural link between people who have nothing in common and who are unaware of each other’s existence. The investigation of prosecuted (Polish) Roma who have lived for decades in Leverkusen is edited together with a social reportage about a man living off a landfill some 1,300 km away in Klausenburg and then edited together with an ethnographic portrayal of tinkers whose life unfolds in rural Romania. Why do the filmmakers expect that if your neighbor is a tinker like yourself, you should know where his money comes from, and why do they so readily jump to the incriminating conclusion about Roma in general, namely: “Who, how, when comes to how much money remains a family secret among the Roma”?³³ It is difficult to imagine an investigative reportage about, say, large-scale German tax evaders in which the viewers are instructed about traditional German values, costumes, and beer-drinking rituals as well as about the various livelihoods of families from the German diaspora. And if you do not know how your German neighbor has financed his mansion, no one will think of attributing this to your German inclination to keep family secrets.

When it comes to Roma, however, by way of an implicit claim to ethnographicity, filmmakers can attribute almost any deviant characteristic to the minority, placing it in the mythical underworld of darkness. In the case of the reportage in question, we see that it can easily bring together as supposed patterns of culture and present under the label of ‘Roma’ or ‘Zigeuner’ various criminal activities (the grandchild’s trick, shock calls, carpet fraud, child benefit fraud, gang-related fraud, dubious real estate transactions); daily life on a landfill; festive family gatherings; insider voices who allude at the dubious business affairs of their fellow Roma or who provide general statements about Roma values, dialects, and the signification of the contested ethnonym ‘Zigeuner’; a statement from a self-appointed king; traditional Roma

33 “Wer, wie, wann zu wie viel Geld kommt, bleibt bei den Roma ein Familiengeheimnis.”

trades (tinkers, musicians, bear tamers); traditional Roma grooming and costumes, including those for wedding ceremonies; and various daily practices, such as cooking and washing clothes. In a backhand manner, it is suggested that both abject poverty and criminal activities are ethnographic elements of Roma culture; thus, poverty and criminality are ethnicized as characteristic features of the entire minority, while Roma are criminalized as a group.

The hunger for 'gypsy' spectacle with its rites and rituals and turbulent noir storylines is what most, if not all, 'gypsy'-themed art works cater to, from classical novels through opera and theater to contemporary film. At this point, it is illuminating to draw a comparison between the SAT.1 reportage and the US-American fiction film *King of the Gypsies* (1978, dir. Frank Pierson). In both films, the material—in the one case, documentary and in the other case, fictional—is organized by the same master narrative, which situates and ethnically isolates the minority in the shadowy underworld of criminality. In *King of the Gypsies*, the director Frank Pierson resorts to very similar motifs and strategies of representation: we have an insider voice (the young 'gypsy' and future king David, played by Eric Roberts) who makes the viewers privy to the ways of the 'gypsies,' the patterns of their clandestine culture, and in a fit of rebellion exposes the various scams his fellow 'gypsies' pull while the large family is making a painful transition from traditional nomadic way of life to modern city life. In Pierson's film, 'gypsies' are portrayed as incorrigible remnants of feudalism, forming clan structures around self-proclaimed kings and heritage lines. They are shown to be in conflict with all institutions of the modern state: the police, the court, the school, the hospital. We are told, again by means of authoritative insider voices, that they are opposed to skilled, productive work. Instead, to earn their living, they have devised a whole array of dishonest practices that are couched in truth-claiming ethnographicity and include, but are not limited to, scamming, divination, and insurance fraud. The central conflict in the film revolves around the practice of arranged marriages, the implicit message here being that, in keeping with their archaic patriarchal culture, 'gypsies' treat women as goods for sale, with little or no consideration for their will and feelings (see also Mladenova *Mask*, 171–188). The parallel to *King of the Gypsies* shows that the SAT.1 reportage follows a typical antigypsyist narrative formula; the similarities between the two films also indicate that, at the level of narrative structure, no distinction can be made between fictional and documentary film form.

Furthermore, in response to Kaspar Pflüger's statement, quoted earlier in this article, to the effect that the broadcast is journalistically impeccable, it should be said and underscored that this SAT.1 reportage is made in breach of basic ethic and legal standards: the faces of one child (in Sequences 2 and 6) and several adults are filmed and shown without consent. In many cases, the protagonists give clear verbal and non-verbal signals that they do not want to be filmed, which are not respected by the filmmakers. Feigning empathy, the filmmakers have exploited the trust and vulnerability of their protagonists. It is apparent that the very poor Roma in Klausenburg and Baia Mare have agreed to tell their stories in front of the camera in the hope that they will receive help; the proud musicians and tinkers from Romania are by no means aware that their stories will be used for a film that links them with the dealings of Michael Goman or Akadiosh Lakatos and frames the entire minority as backward, criminal, and socially deviant.

The most dangerous element in the film is its incitement to hatred and its unspoken instigation to vigilantism. The reportage is not based on a real police investigation, nor does it rest on an official verdict; it rather presents a collection of dispersed accusations and insinuations, obtained by means of an unabashedly intrusive, unethical, and frequently aggressive style of filming. The German court is shown to be inefficient and unable to convict the criminals; the shop owner and the pigeon breeder are portrayed as defenseless in the face of the newcomers. The viewers are thus led to the conclusion that self-administered justice is a legitimate answer. The instigation to hatred and violence is achieved in an indirect manner, which leaves the viewers with the feeling that they have come to this conclusion on their own.

The SAT.1 production is a disturbingly racist film. In a perfidious way, it disavows the humanity, the belonging/integrability, and the contribution of Roma; obliquely, after the famous motto "Once you know one, you know them all," the film incriminates and discredits its protagonists and, by extension, the entire minority. Under the cloak of ethnographicity, using the indexical authority of documentary footage and its claim to objective truth, the filmmakers are able to present select individuals with a criminal record or select desolate families and to overlay their images with the authoritative "Voice of God" style of narration which claims truth-knowledge of the twelve million who make up the minority. Another recurrent and effectively suggestive strategy is to elicit incriminatory statements from Roma themselves; many such statements are included in the documentation. In a feigned attempt to give a

more balanced portrayal of the minority, the filmmakers have included some seemingly positive stories (three, in all), but all three stories are discredited. What the film has bracketed out is just as telling. There are no stories of Roma who lead the lives of productive, hard-working modern state citizens, and through this strategic omission, the film narrative precludes the possibility of Roma being part of modernity and nationhood, or if we put it in mythic terms, to be part of the upper world of light. They are perceived and portrayed in a documentary mode either as remnants of an archaic past or, if modernized, then as criminals, that is, as belonging to the netherworld of darkness. In terms of the symbolic order, the option of belonging/integrability is deemed unavailable for Roma. Packaged cleverly as an ethnographic document, the SAT.1 reportage is a textbook example of the technique by which racist fictions are substantiated, with recourse to documentary images leading to an essentialist and deeply degrading account of a minoritized group; as such, the film has no place in a society that claims to uphold the democratic rule of law and ethical journalism.

ORCID[®]


Radmila Mladenova  <https://orcid.org/0009-0008-4075-388X>

Image Credits

Fig. 1 TED-Ed.

Films

Der ewige Jude. Dir. Fritz Hippler. Terra Film, 1940.

Die geschlossene Welt der Gabor. Dir. Julia Csabai. Telekult, MDR, Arte, 2020.

Gucha—Distant Trumpet. Dir. Dušan Milić. Pallas Film, 2006.

“The Hero’s Adventure,” Ep. 1. *Joseph Campbell and the Power of Myth*. Prod. Joan Konner, and Alvin H. Perlmutter. Apostrophe Productions/PBC, 1988.

King of the Gypsies. Dir. Frank Pierson. Paramount Pictures, 1978.

Nelly’s Adventure [Nellys Abenteuer]. Dir. Dominik Wessely. Indi Film, 2016.

- Re: Gekaufte Bräute – Bulgariens Roma-Heiratsmarkt.* Dir. Volker Heimann. Kobalt. ZDF, Arte, 2017.
- Roma – ein Volk zwischen Armut und Angeberei.* SAT.1, 2019.
- What Makes a Hero?* Dir. Kirill Yeretsky. TED-Ed, 2016.

Bibliography

- Bell, Peter, and Dirk Suckow. "Lebenslinien – Das Handlesemotiv und die Repräsentation von 'Zigeunern' in der Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit." *"Zigeuner" und Nation: Repräsentation – Inklusion – Exklusion.* Ed. Herbert Uerlings, and Iulia-Karin Patrut. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2008. 493–549. Print.
- Bogdal, Klaus-Michael. "Vor-Bilder: Zum Nicht-Sehen-Wollen von Roma." *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus.* Ed. Frank Reuter, Daniela Gress, and Radmila Mladenova. Heidelberg: heiUP, 2021. 151–173. Print.
- . *Europa erfindet die Zigeuner: Eine Geschichte von Faszination und Verachtung.* Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Breazu, Petre. "Ridicule, Humour and Anti-Roma Racism in Romanian Television News: A Multimodal Critical Discourse Analysis." *International Journal of Roma Studies* 4,1 (2022): 38–65. Web. 08 Jul 2023 <DOI: <https://doi.org/10.17583/ijrs.9883>>.
- Brittnacher, Hans Richard. *Leben auf der Grenze: Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst.* Göttingen: Wallstein, 2012. Print.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces.* Novato: New World Library, 2008.
- Charnon-Deutsch, Lou. *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession.* University Park: Pennsylvania State UP, 2004. Print.
- Daston, Lorraine, and Peter Galison. "The Image of Objectivity." *Representations* 40, Special Issue: Seeing Science (1992): 81–128. Web. 12 Dec 2012 <www.jstor.org/stable/2928741>.
- End, Markus. "Stereotype Darstellungen von Sinti und Roma in deutschen Medien: Das ZDF-Morgenmagazin im antiziganistischen Diskurs." *Sinti und Roma. Eine deutsche Minderheit zwischen Diskriminierung und Emanzipation.* Ed. Oliver von

- Mengersen. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2015. 201–31. Print.
- . *Antiziganismus in der deutschen Öffentlichkeit: Strategien und Mechanismen medialer Kommunikation*. Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, 2014. Print.
- Funke, Hans-Joachim. “Der Film ‘Roma: Ein Volk zwischen Armut und Angeberei’: Vorurteilsdominiertes Sensationsfernsehen.” Berlin, 2019. Web. 08 Jul 2023 <<https://zentralrat.sintiundroma.de/funke-gutachten/>>.
- Kolodii, Nataliya et al. “Philosophical Interpretation of the Visuality Regime: Convergence of Culture Practices, Conventions, and Experience.” *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 166 (2015): 552–56. Print.
- Kommers, Jean. *‘Gypsies’ in Nineteenth Century Children’s Books: A Comparative Study of Four National Literary Traditions*. Leiden: Brill, 2022. Print.
- Launhardt, Larissa. “‘Akte’-Film über Sinti und Roma: ‘Alle Kriterien der Volksverhetzung’: Gutachten fordert Verbot von SAT.1-Doku.” FOCUS-Online, 26 Nov 2019. Web. 08 Jul 2023 <https://www.focus.de/kultur/kino_tv/rassismus-gegen-sinti-und-roma-alle-kriterien-der-volksverhetzung-gutachten-fordert-verbot-von-sat-1-doku_id_11392657.html>.
- Lemon, Alaina. *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Postsocialism*. London: Duke University, 2000. Print.
- Lotman, Yuri M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington: Indiana UP, 1990. Print.
- MacCord, Kate. “Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840).” *The Embryo Project Encyclopedia*. 2014. Web. 16 Jun 2023 <<https://embryo.asu.edu/pages/johann-friedrich-blumenbach-1752-1840>>.
- Mladenova, Radmila. *The ‘White’ Mask and the ‘Gypsy’ Mask in Film*. Heidelberg: heiUP, 2022. Print.
- . “Introduction: On the Normalcy of Antigypsyism in Film.” *Antigypsyism and Film / Antiziganismus und Film*. Ed. Radmila Mladenova, Pavel Brunssen, Anja Reuss, Markus End, and Tobias von Borcke. Heidelberg: heiUP, 2020. 2–4. Print.
- . *Patterns of Symbolic Violence*. Heidelberg: heiUP, 2019. Print.

- . “Questioning ‘gypsy’-themed films and their technology of truth production.” *Dimensions of Antigypsyism in Europe*. Ed. Ismael Cortés Gómez, and Markus End. Heidelberg: ENAR and Central Council of German Sinti and Roma, 2019. 29–43. Print.
- . “The figure of the imaginary gypsy in film: *I Even Met Happy Gypsies* (1967).” *Romani Studies* 26.1. Ed. Yaron Matras. Liverpool: Liverpool UP, 2016. 1–30. Print.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 2010. Print.
- . *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 1991. Print.
- Pflüger, Kaspar. “Schreiben von SAT.1 an Zentralrat der Juden in Deutschland vom 9.9.2019.” PDF.
- Reuter, Frank, Daniela Gress, and Radmila Mladenova (Eds.). *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus*. Heidelberg: heiUP, 2021. Print.
- Reuter, Frank. *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des ‘Zigeuners.’* Göttingen: Wallstein 2014. Print.
- Roediger, David R. *The Wages of Whiteness: Race and the Making of American Working Class*. London: Verso, 2007. 95–131. Print.
- Rommelspacher, Birgit. “Was ist eigentlich Rassismus?” Ed. Paul Mecheril, and Claus Melter. *Rassismuskritik: Band I: Rassismustheorie und-forschung*. Schwalbach: Wochenschau Verlag, 2009. 25–38. Print.
- Rose, Romani. “Die Macht antiziganistischer Bilder.” *Antigypsyism and Film/Antiziganismus und Film*. Ed. Radmila Mladenova, Pavel Brunssen, Anja Reuss, Markus End and Tobias von Borcke. Heidelberg: heiUP, 2020. 15–25.
- . “Zentralrat übt scharfe Kritik an SAT.1: SAT.1-Filmproduktion über Roma provoziert Hassrede und Gewalt gegen Minderheiten. 8. August 2019. Pressemitteilung. “ Web. 08 Jul 2023 <<https://zentralrat.sintiundroma.de/zentralrat-deutscher-sinti-und-roma-uebt-scharfe-kritik-an-sat-1/>>.
- Tremlett, Annabel. “Demotic or Demonic? Race, Class and Gender in ‘Gypsy’ Reality TV.” *The Sociological Review* 62 (2014): 316–34. Print.
- Trumpener, Katie. “The Time of the Gypsies: A ‘People without History’ in the Narratives of the West.” *Critical Inquiry* 18 (1992): 843–84. Print.

Radmila Mladenova

- Turda, Marius. "Biology and Eugenics." *The Fin-de-Siècle World*. Ed. Michael Saler. London: Routledge, 2014. 456–70. Print.
- Unabhängige Kommission Antiziganismus [UKA]. *Perspektivwechsel, nachholende Gerechtigkeit, Partizipation (2021): Bericht der unabhängigen Kommission Antiziganismus*. Ed. Bundesministerium des Innern, für Bau und Heimat. Frankfurt am Main: Zarbock, 2021. Web. 08 Jul 2023 <<https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/perspektivwechsel-nachholende-gerechtigkeit-partizipation--1944614>>.
- Winkler, Matthew, and Kirill Yeretsky. *What makes a hero?* TED-Ed 22 Aug 2016. Web. 08 Jul 2023 <https://www.ted.com/talks/matthew_winkler_what_makes_a_hero?language=en>.

Imagining the ‘Gypsy’ and the Jew in Japanese Animation: The Case of Aikawa Shō and Mizushima Seiji

— ※ —

Abstract This paper presents a comparative case study of the portrayal of ‘gypsy’ and Jewish characters in East Asian animation, particularly in Japanese anime. While researchers have not yet considered these motifs in this medium, this study aims to shed light on the unique factors which shape antigypsyist and antisemitic stigmas in anime. For this purpose, I analyze the 2005 Japanese animated film *Fullmetal Alchemist the Movie: Conqueror of Shamballa* by Aikawa Shō and Mizushima Seiji, embedding it in the discourse of East Asian animated films. It becomes evident that several factors can shape the portrayal of ‘gypsy’ and Jewish characters in the medium. These factors include collectivist social values, exoticization of the West, non-ethnocentric visualization, and the use of conventions from gaming culture. I conclude that these factors need to be considered in order to properly understand the issues and potentials in the portrayal of ‘gypsy’ and Jewish characters in East Asian animated films. Accordingly, the case study illustrates the importance of transmedial and transcultural studies in research on antigypsyism and antisemitism.

Zusammenfassung Dieser Beitrag ist eine vergleichende Fallstudie zur Darstellung von „Zigeuner“-Figuren und jüdischen Charakteren im ostasiatischen Zeichentrickfilm, insbesondere im japanischen Anime. Während diese Motive in diesem Medium bisher von Forschenden nicht berücksichtigt wurden, zielt diese Studie darauf ab, die Faktoren zu beleuchten, die antiziganistische und antisemitische Stigmata im Anime beeinflussen. Hierzu analysiere ich den japanischen Zeichentrickfilm *Fullmetal Alchemist – Der Film: Der Eroberer von Shamballa* von Aikawa Shō und Mizushima Seiji, kontextualisiert durch den Diskurs ostasiatischen Zeichentrickfilme. Es zeigt sich, dass einige Faktoren die Darstellung von „Zigeuner“-Figuren und jüdischen Charakteren in dem Medium beeinflussen können. Zu diesen Faktoren gehören, kollektivistische Wertvorstellungen, Exotisierung des Westens, nicht-ethnozentrische

Visualisierung und die Nutzung von Konventionen aus der Gaming-Kultur. Ich komme zu dem Schluss, dass diese Faktoren berücksichtigt werden müssen, zwecks eines angemessenen Verständnisses von Problemen und Potentialen in Darstellungen von „Zigeuner“-Figuren und jüdischen Charakteren in ostasiatischen Zeichentrickfilmen. Folglich verdeutlicht die Fallstudie die Bedeutung transmedialer und -kultureller Erforschung von Antiziganismus und Antisemitismus.

Not only live-action films but also animated films make use of anti-gypsyist and antisemitic narratives. All media creators participate in discourses. According to Foucault, not only can we define discourses as “groups of signs” but we can also treat them “as practices that systematically form the objects of which they speak” (54), assuming that reality is constructed through the signs that compose discourses. Signs can be images or verbal language. Media products, for example, might reflect and shape the thinking of the recipients and their resulting behavior towards Romani people and Jews. But before we can explain the consequences of a discourse, it must be clear which signs make up the discourse. This involves examining various media and their specific presentations.

Antigypsyism researchers have so far neglected animated films, although this medium has specific tools of presentation.¹ For example, the characters can be more uniform in appearance than human actors, as animators do not have to take individual looks into account. This facilitates the use of visual contrast between different groups, achieved through elements such as skin color or facial features. This means that in this medium, groups can visually be more clearly indicated than in life-action films. Other than this, no further statement can be made about how a group of people is represented in animated films, since

1 One notable exception is the case study by Peter Bell on the Disney adaptation of Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris*. The visual language of animated films is similar to that of comics, and we find multiple relevant case studies in this medium (see Mihok). Dirk Suckow's case study examines the use of exaggeration as well as minimization of visual contrast in comics. Dolle-Weinkauff identifies two categories of 'gypsy' portrayal in this medium: the realist and the (semi-)funny style. The latter can evoke humor but also express a naive style of storytelling. Additionally, Hertrampf and von Hagen provide a historical approach to the subject. However, there is still much research to be done on the unique 'gypsy' portrayal in animated films and comics. Furthermore, there is currently no study investigating antigypsyism within the broader culture of these media. Except for Korff's work (*Manga*), the 'gypsy' motif in East Asian animated films remains largely unexplored.

the different styles of these films make them unique. Japanese animated films (anime) and their style have dominated Western markets for years. Along with games and comics (manga), anime is the most widely consumed media from Japan and has a larger audience than live-action films from that country. Therefore, they are also of great relevance within popular culture and its discourses. Anime often uses European history and motifs as central themes. Western imagery is imported to the East Asian world, modified according to local narrative as well as aesthetic conventions, and then re-exported worldwide. The imaginary images of 'gypsies'² and Jews will be examined here in order to gain a better understanding of how these characters are depicted in animation in the East Asian context.

Following this epistemological interest, the paper presents a case study of a Japanese anime film: *Fullmetal Alchemist the Movie: Conqueror of Shamballa* from 2005. The director is Mizushima Seiji, known for anime series like *Shaman King* (2001–2002) and *Mobile Suit Gundam 00* (2007–2009). Aikawa Shō is the author of the script. The film is a historical fantasy that blends a historical scenario with fantastical elements. It has won several awards at the Tokyo Anime Fair, the Animation Grand Award at the Mainichi Film Awards, and multiple international prizes. In addition, *Fullmetal Alchemist* is one of the most famous franchises in Japanese manga and anime culture. The film critically deals with the themes of antigypsyism and antisemitism, which will be discussed in detail in the following pages. Still, there are aspects regarding the plot and character design that we can consider problematic.

In my paper, I conduct a comparative character analysis to demonstrate clichéd notions of the 'gypsy' and the Jew in the film *Conqueror of Shamballa*. I argue that the story and character should be examined within the context of anime discourse. First of all, I analyze a selection of scenes to illustrate how stereotypes are used to construct the 'gypsy' and the Jew in the film. This is followed by an analysis that focuses on the motivation and personal fate of the characters. Additionally, I take a closer look at their role in the narrative pattern, which falls within the genre of scientific romance—a precursor to science fiction.³

2 I use this term to refer to a fictional category within a constructed, fictional world. This category is distinct and separate from the diverse real-life situations of Romani people.

3 According to Chatman, there “seems no self-evident reason to argue the primacy of action as source of traits” (110). Rather than attempting to define character traits solely based on the plot, my approach focuses on how the narrative pattern of

Finally, I discuss how the findings are interrelated to the discourse of East Asian animated films.

The film serves as a sequel to the anime series *Fullmetal Alchemist* from 2003/2004, which is also directed and written by Mizushima and Aikawa.⁴ Here is a brief synopsis of the film: Edward Elric, the protagonist, is a citizen of the fictional country of Amestris, a quasi-magical, fantastic place ruled by alchemy rather than modern science. Similar to our world, it is plagued by war, racism, and social inequality. Unintentionally, Edward finds himself transported from his parallel universe to our world, specifically to the city of Munich in 1923. There, he encounters Noah, a show-woman and fortune-teller who is referred to as a 'gypsy.' Noah, accompanied by fellow 'gypsy' women, is en route to work at a carnival when her co-workers betray her by selling her to a man of the Thule Society.⁵ The fascist Thule Society pursues Noah, convinced that her supernatural abilities can aid them in opening a gateway to a mythical kingdom known as Shamballa. Once this is accomplished, they want to conquer this other world and use its legendary powers for the political rise of the German Empire. However, Edward saves Noah from the Thule Society. Meanwhile, as a 'gypsy,' she is repeatedly confronted with everyday racism in the course of the story, seen by others as a drifter, thief, and seductress of Edward. By chance, he also meets the Jewish filmmaker Mabuse, who later reveals his true identity as Fritz Lang. Fearing the national socialists, he tells Edward about the issue of antisemitism and his plans to emigrate to the USA. Eventually, Noah, the 'gypsy' girl, decides to assist members of the Thule Society in their efforts to create a gateway to Shamballa. She has a strong desire to find a true home, a place where there is no hatred towards people like her, 'gypsies.' The opening of the gateway is successful, but Edward manages to destroy it.

scientific romance matches the characters' motivation and personal fate. In this perspective, plot and characters are seen as complementary elements, working in tandem with each other.

- 4 Approximately two thirds of this anime series is based on the Japanese comic (manga) of the same name by Arakawa Hiromu.
- 5 As Mizushima explains in an interview for the *Making of*, the man is Erik Jan Hanussen. Originally intended to play a more important role, his storyline was ultimately edited out of the film. The historical Hanussen was an occultist national socialist, despite being Jewish. His Jewish identity was omitted in the final version of the film, making it irrelevant to the context discussed here.



Fig. 1. Screenshot from the animated film *Fullmetal Alchemist: Der Eroberer von Shamballa* (2005. KSM, 2015). Edward and Heiderich blush because of the 'gypsy' women's beauty.

Introducing the Characters

Some of the traits of the 'gypsy' and the Jew in the film are based on centuries-old motifs drawn from Western imagination, as will be outlined here. To begin with, I examine the scene that introduces Noah. On their way to a carnival, Edward and his friend Heiderich hitch a ride on a truck bed. "These Gypsies, too, are going to open a shop at the carnival"⁶ (8:08–8:13), the driver explains to the two boys, referring to the other passengers. All are young women in colorful garments and have a much darker complexion than Edward and Heiderich, who are fair-skinned and blond. After getting into the car, the boys blush because of the 'gypsy' women's beauty (**Fig. 1**). During the ride, they get to know Noah. The other women explain her special abilities: "It is fortune-telling" and "She has the reputation to be right" (8:33–8:36). Without asking permission, Noah touches Edward briefly, then backs away and says: "You are ... the same as us ... No ... home" (8:57–9:01). Shortly thereafter, the women begin to sing in Romani; some of them

6 Translations by the author. The Japanese term "jipushi" ("ジプシー") is a transcription of the English word "gypsy"; both terms carry the same meaning.

have drums and start playing.⁷ After this scene, they arrive at the carnival, where Noah is sold by her co-workers and gets into trouble because of her ‘gypsy’ background.

Noah’s introductory scene bears striking resemblances to the initial scenes in Tony Gatlif’s film *Gadjo Dilo* (1997). There, a young, non-‘gypsy’ man manages to hitch a ride on a truck bed (3:03–3:20). In the next scene, he is already out of the car and walking behind a wagon. The wagon is full of female ‘gypsy’ passengers, marked by their colorful robes, who start singing in their language while looking back at him (3:20–5:09). These similarities do not prove that the producers of *Conqueror of Shamballa* knew Gatlif’s film. Rather, the similarity exemplifies the recurrence of motifs in the global discourse of ‘gypsy’ characters in fictional works.

Compared to the initial scenes in *Gadjo Dilo*, the motifs in *Conqueror of Shamballa*, which are used to construct the ‘gypsy’ character, are much denser. Fortune-telling, showmanship, colorful garments, and the young, beautiful, and glowing ‘gypsy’ girl with her passionate musical skills: all these appear simultaneously in Noah’s introductory scene. They are centuries-old *topoi* of Western entertainment culture.⁸ This also applies to the idea of a nomadic lifestyle that is implied in Noah’s statement of having no home.⁹ This implication is also described by Brittnacher: “As correlate of the nomadic lifestyle, homelessness is a central element of the Gypsy image”¹⁰ (155). The historical context of the plot in

7 The song they are singing is titled “Kelas” (Let’s Dance). It was exclusively composed for this film by the Romani musician Ferenc Snétberger from Hungary and performed by the German Afro-Sintezza Tayo Awosusi (the term “Afro-Sintezza” is self-referential, as Awosusi mentions in one of her articles from 2014). You can find more information about the original soundtrack audio cd in its attached materials (Michiru). “Kelas” is about a girl and a boy who met one night, danced together, and enjoyed themselves. As Mizushima states, the production initially wanted a song about carnival, but Snétberger rejected the idea and realized his own concept (Audio Commentary with the Crew). This represents a significant example of Romani participation in the film project.

8 Moreover, the antigypsyist motif of criminality is reproduced: Noah is betrayed and sold by her co-workers, becoming a victim of human trafficking. This narrative reinforces the stereotype of ‘gypsies’ being involved in criminal activities, with Noah being the exception that proves the rule of criminal ‘gypsies.’ The idea of human trafficking by ‘gypsies’ is closely tied to the centuries-old narrative of child theft by this group (Brittnacher 171–180; Mladenova *Patterns*).

9 For a detailed overview of antigypsyist attributes, their origin, and tradition, see Bogdal and Brittnacher.

10 “Als Korrelat der nomadischen Lebensweise ist die Heimatlosigkeit ein zentrales Element der Zigeunerimago” [my translation, J.K.].

Conqueror of Shamballa and its theme of antigypsyism identify these fantastic 'gypsy' characters with Sinti and Roma. However, Noah and her co-workers are not representative of the reality of Romani people in Weimar Germany. The majority of Sinti and Roma had led sedentary lives for many centuries, having regular jobs in the midst of society.¹¹ One might object: do the characters have to be representative of a minority group? Certainly not, but such images have dominated the discourse in entertainment culture for centuries. There are not enough alternative depictions. Not only hateful depiction but also idealizing stereotyping (philogypsyism) and othering contribute to the idea of a homogeneous group of people. In *Conqueror of Shamballa*, the characters are designed as exotic members of an alien, peripheral, and isolated culture.

Similar to Noah's initial appearance, the introduction of the character Fritz Lang is connected to a car journey. As Edward has his lunch in the city of Munich, he spots Lang in a car accompanied by a chauffeur. Struck by Lang's resemblance to the dictator from his homeland of Amestris (important detail: many characters in the Munich of 1923 resemble those from the parallel universe of Amestris), Edward decides to follow them. After the sun sets, Edward sets up a trap further down the road, forcing the car to come to a halt. He overpowers the chauffeur and claims the seat beside Lang. Lang, sharing Edward's fair complexion, is dressed in a black suit adorned with a red bow tie, and he even sports a monocle (**Fig. 2**). Despite the assault, Lang remains remarkably composed. It dawns on Edward that he has mistaken this man for someone else. Filled with regret, he apologizes to which Lang responds: "I am Jewish. If you look at it as a rich Jew, you are used to it, because there are many patriots who attack you. By the way, can you drive?" (25:20–25:38), gesturing towards his unconscious chauffeur. He introduces himself as Mabuse and reveals his destination—a castle where he seeks inspiration for his ongoing film project.

In contrast to Noah, the character of Fritz Lang is based on a historical figure, the world-famous film director Fritz Lang (1890–1976).¹² During

11 This has been examined in several local studies in the German-speaking world. An example is one of Sandner's case studies, where he considers the situation of Sinti and Roma after but also before 1933 in the city of Frankfurt (25–48). Additionally, Pientka briefly touches upon the life circumstances of the minority in Berlin (24–25).

12 The plot of the *Fullmetal Alchemist* franchise is likely to be inspired by Lang's films in certain aspects. A tribute might be the reason for his appearance in *Conqueror of Shamballa*. In both the manga and the television series, the future scientist Edward sacrifices his right arm and left leg in an attempt to revive his deceased mother. He



Fig. 2. Screenshot from the animated film *Fullmetal Alchemist: Der Eroberer von Shamballa* (2005. KSM, 2015). Lang is seen seated in the car, while Edward gazes at him from the right.

the year 1923, Lang resided in Berlin, having just finished his two-part film *Dr. Mabuse the Gambler* (1922). In the following year, he directed *Die Nibelungen*. Lang was highly accomplished and very wealthy (Grob 93–162). Furthermore, he wore a monocle, possibly due to an injury to his left eye during the First World War (Grob 54–55). While Lang’s upbringing was Catholic, he likely considered himself to be an atheist.¹³ As his mother was Jewish before she converted to Christianity (Ott 10), he later must have been seen by the Nazis as non-‘Arian.’ Concerned about the rise of National Socialism, Lang first migrated to France in 1933 before eventually relocating to the USA in 1934 (Grob 193–230). In the film *Conqueror of Shamballa*, he is depicted as identifying himself as Jewish.

The first impression of the fictional Lang suggests a cliché that connects Jews with wealth. This is the portrayal of Lang wearing an eye-catching and classy outfit, accompanied by his chauffeur and his explicit statement that “rich Jews” (orig.: “kanemochi no yudayajin,” “金持ちのユダヤ人”) like him would be frequently attacked. This motif

replaces his lost limbs with metal prosthetics. This pivotal moment in the series bears striking similarities to an original scene from Lang’s film *Metropolis* (1927), where the scientist Rotwang sacrifices one of his hands to create a mechanical replica of his lost love. He, too, compensates for his missing body part with a metal prosthesis.

13 Both Lang and his wife, Latte, have made statements supporting this claim (McGilligan 477; Gunning 7).

is old and linked to a notion of power (Geiger 16–24), further manifested in the film by Lang's similar look to the dictator of Amestris and his pseudonym Mabuse. Mabuse is the name of a criminal genius in the novel and Lang's film adaptation.¹⁴ According to Geiger, "in many depictions the 'material motif' fulfils [...] the function [...] to identify the apparently 'true reasons' for the anti-Jewish hate"¹⁵ (21). The "material motif," meaning the motif of the rich and influential Jew, also applies here. Without offering further context, the film presents antisemitism as social envy that erupts in violence against a Jewish elite: the wealthy and influential Jew as an antisemitic cliché.

The film *Conqueror of Shamballa* addresses the issues of antigypsyism and antisemitism, but it also reproduces centuries-old clichés. Noah is attributed with stereotypical 'gypsy' traits, drawing from familiar portrayals in Western audiovisual fiction, reminiscent of the aforementioned film *Gadjo Dilo*. Similarly, the character Lang embodies the cliché of a rich and influential Jew, disregarding the historical figure upon which the character is based. While these two designs share certain similarities, they also exhibit notable differences. These will prove relevant in the subsequent stages of the analysis. To further explore the characters, their motivations and fates within the narrative will be assessed. Thereafter, the findings will be examined in relation to the discourse of East Asian animated films.

No Exile in Utopia

It has been demonstrated that the film *Conqueror of Shamballa* portrays the characters Noah and Lang as deviating from societal norms: Noah as the fantastic 'gypsy' show-woman and Lang as the rich Jew. What are the practical implications of their shared characteristic of being 'different' within the film's narrative? This will be explored here by elaborating on the characters' motivation and personal fate.

14 The pseudonym Mabuse, in combination with the character's occupation as a filmmaker, might serve as a clue for the audience to identify the character as Fritz Lang before his true identity is revealed. Furthermore, the choice to depict Lang and the dictator from Edward's world with a similar appearance can lead to the conclusion that looks can be deceiving.

15 "In vielen Darstellungen erfüllt das 'materielle Motiv' [...] die Funktion [...] die scheinbar "wahren Gründe" für den Judenhass [...] zu identifizieren" [my translation, J.K.].



Fig. 3. Screenshot from the animated film *Fullmetal Alchemist: Der Eroberer von Shamballa* (2005. KSM, 2015). Fritz Lang drinks a cup of tea with the backdrop of the Drachenfels. Siegfried, the protagonist of *Die Nibelungen*, fights against the dragon at the Drachenfels.

One theme that stands out in the film is the concept of journeys between parallel universes, particularly between a rational and a fantastical world. Through the characters Noah and Lang, social exclusion and exile emerge as central elements of the story. Noah's personal goal is obvious: she supports the Thule Society because she wants to escape into the fantastic and mythical realm of Shamballa in search of a place she can call home. In contrast, Lang's motivation requires closer examination, as it is not as clear. A pivotal scene sheds light on Lang's position within the duality of the rational and the fantastical. He invites Edward to the UFA film studio in Berlin, where he reveals his true identity as Fritz Lang. Edward witnesses the production of scenes for the film *Die Nibelungen* (1924), a mixed adaptation of two fantastical works of Nordic and German saga: the *Poetic Edda* and the *Nibelungenlied*. During this scene, Lang states, "I am thinking about going to America. I read novels from there to learn English" (54:16–54:21), and he explains, "There are a lot of literary works with scientific themes called Scientific Romance ... Recently, there was an interesting one among them. In this novel, it is said that there are several worlds parallel to ours and the same as ours, except for a few details. Shall we call them parallel worlds?" (54:26–54:45). Eventually, they have tea on the set, in front of the backdrop of the *Drachenfels* (Fig. 3). The scenery symbolically

draws attention to the immersion into another world. Lang says, "I am a Jew they [the Nazis] want to expel" (58:04–58:09). Still, even if he could agitate against the Nazis, he lacks the inclination to do so. Lang prefers to devote himself to creating his fantastic worlds, expressing, "If one wants to make war, let him. Work with me instead" (57:46–57:51). Outraged, Edward concludes their conversation with the words: "You're pretending to live inside a dream, but really, you're scared. Reality will encroach upon that dream" (58:15–58:21).

This dialog highlights not only Lang's ignorance regarding the national socialists he fears but also Edward's discovery of Lang's escapism through his fantastical film projects. This revelation uncovers that not only Noah but also Fritz Lang desires to escape from a hostile environment into fantastical worlds. Consequently, the film implies that antigypsyism and antisemitism are two phenomena that yield similar results, as Noah and Lang have the same motivation.

The characters' tragic pursuit of personal peace and fulfilment in an alternative, improved reality follows a narrative pattern that is closely tied to the genre of scientific romance, a precursor to modern science fiction. This connection is explicitly referenced by one of the characters, Lang, in the previously mentioned scene, where he alludes to an unnamed work of scientific romance. Within this genre, Herbert G. Wells (1866–1946), as one of the fathers of science fiction, must be highlighted (cf. Bould/Vint 13–16). In 1923, the same year depicted in the film, Wells' book *Men like Gods* was published, wherein the protagonist accidentally travels to a parallel universe that reveals itself to be a utopia. Upon his return to his own world, he is determined to transform it into a similar utopia. While the story of the film *Conqueror of Shamballa* aligns with Wells' concept of utopian parallel worlds, it offers a different, tragic interpretation. On the one hand, Shamballa is not only desired by the Thule Society as a source of enormous power but is also idealized by Noah as her own utopia, despite being plagued by war and racism, much like the rational world on Earth in 1923. On the other hand, Lang's fantastic worlds represent a completely human-made experience, subject to his will. He determines them as utopian or dystopian, pleasant or tragic, naturalist or fantastical. However, these worlds fail to save him from the threats of the rational world. As a result, the film refutes Wells' concept of utopia, depicting it as an unattainable illusion. While the film may seem to have a happy ending due to the people being saved from the Thule Society, neither Noah nor Lang find a way out of their misery. Thus, they also share the same fate.

The Discourse of Anime

Building upon the findings derived from the analysis of the film's narrative, character traits, and motivations, it becomes evident that the film can be situated within a specific discourse of anime. The discourse encompasses the distinctive characteristics of the medium in portraying Jewish and 'gypsy' characters. In order to illustrate this, relevant elements within the discourse will be exemplified here.

Firstly, we can interpret the characters' common fate, the failure of Noah's and Lang's personal goals, as their own fault, aligning with the values of collectivist thought. According to the psychologist Yamaguchi Susumu, collectivism "is defined as a tendency to weigh group goals more heavily than personal goals when the two are in conflict" (187). This tendency can be observed in the anime *Conqueror of Shamballa*. Throughout the story, Edward's personal goal of returning to his home, Amestris, is being superseded by his motivation to prevent the Thule Society from opening the gate to Shamballa. It becomes the hero's morally superior interest to save the people of both worlds from evil machinations. In contrast, the personal goals of Noah and Lang are portrayed negatively. Noah supports the antagonists, the Thule Society, while Lang chooses to ignore the issue and plans to leave the country, figuratively speaking, to run away. Consequently, the hero confronts Lang in the scene in the UFA studio.¹⁶ Ultimately, Edward's success in stopping the Thule Society disregards anyone's personal goals. In short, it is implied that Noah and Lang fail due to their selfishness or ignorance. This narrative matches a collectivist ideal that appears to be more often dealt with in anime than in Western animation (Whitehurst 523–524; Somers 170; cf. Yamaguchi 175–176).

Secondly, *Conqueror of Shamballa* portrays interwar Germany in an exoticizing manner. Rather than focusing on the imagination of the Other, the story emphasizes the individual's otherness as a factor that leads to social exclusion. While the film does depict evident symptoms of violence and persecution, it fails to challenge the underlying notion of 'gypsies' and Jews as 'strange' minorities and instead presents it as a truth. This aligns with a common tendency in East Asian popular culture, where Western themes are often exoticized (cf. Korff, *Manga*).

Thirdly, Noah's ethnic depiction stands out due to visual language in anime being usually much less ethnocentric than in Western animated

16 Ultimately, Lang comes to support Edward, but not before being convinced by him.

films. The visual difference between Noah and Lang is apparent: Noah and the other 'gypsy' characters have dark skin, contrasting with the otherwise fair-skinned environment. Mladenova demonstrates how skin color, clothing, and lighting contrast 'gypsy' characters with non-'gypsies' in Western media, considering it essential to the 'gypsy' mask in live-action films (*Patterns* 129–136; *'Zigeuner'-Filme*). Mladenova remarks that “Hardly ever have Roma individuals been represented in the modus of whiteness and, in that sense, visually privileged” within Western media (*Patterns* 35). However, ethnic contrasting is unconventional in the East Asian context. Characters' ethnicities in East Asian animated films often remain unclear and unmarked. While non-Japanese characters may not be identified visually as such, Japanese characters with blond hair are not uncommon. Consequently, 'gypsy' characters with fair skin and blond hair are also not unusual in East Asian animated films (Korff, *Manga* 263–267, 278–287). Nonetheless, anime sometimes does incorporate visual contrast between 'gypsies' and non-'gypsies,' as exemplified by the character Noah. Noah's visual design, particularly her skin color, identifies her as a 'gypsy' throughout the film, even if she does not wear colorful dress or undertake distinguishable actions (dancing, fortune-telling, etc.).¹⁷ This identification is significant in evoking the theme of racism that the film addresses. Due to their usually non-ethnocentric visualization, East Asian animated films possess a remarkable potential to utilize ethnic picturing for exploring themes of ethnicity, including racism, while in Western animated films, it is the standard mode of visual language (Korff, *Manga* 266).

Lastly, anime draws inspiration from video game conventions, specifically the portrayal of 'gypsies' in historical fantasy settings. For centuries, fantastical 'gypsy' characters have represented the intrusion of the supernatural into the rational world.¹⁸ This convention is often seen in literature, theater, opera, and live-action film and is reinterpreted in international video games. On the one hand, 'gypsy' characters are uncommon in the literary genre of historical fantasy. On the other hand, in the same genre, they have been a convention in role-playing games since the 1980s and continue to be present in video games today (Korff, *"Zigeuner"-Motivik* 11–60). Many role-playing games present worlds where magic is commonplace and 'gypsy' characters are not out of

17 After Edward and Heiderich give shelter to Noah, she receives new clothes.

18 For an overview of the milestones in the motif of 'gypsy' fortune-telling, see Bogdal 71, Solms 48–50, and Brittnacher 245–250.

place due to their magical abilities. Anime often incorporates conventions of gaming culture, as the target audiences overlap (Steinberg viii). A prime example is the film *Fullmetal Alchemist the Movie: Conqueror of Shamballa*, where the world is magical even without the presence of Noah. The protagonist originates from a parallel universe, and the occultist Thule Society is aware of the existence of this other world. Many of the viewers who have seen the prequel, the fantasy anime series *Fullmetal Alchemist*, are familiar with the fantastical setting. The design of Noah represents the typical role of ‘gypsy’ characters in the genre of historical fantasy of video games, serving as a bridge between history and fantasy (Korff, “Zigeuner”-Motivik 19–20). Thus, the ‘gypsy’ character becomes further detached from the rational world that the audience inhabits. The film’s portrayal of ‘gypsy’ characters remains disconnected from the real-life Sinti and Roma in Weimar Germany, who are rendered invisible. In contrast, the fictional Lang, who plans to emigrate to the USA, embodies the cliché of the influential Jewish immigrant in the 1920s American entertainment industry.¹⁹

Conclusion

‘Gypsy’ and Jewish characters in fiction are not solely a Western phenomenon. In this case study, I examine the 2005 Japanese animated film (anime) *Fullmetal Alchemist the Movie: Conqueror of Shamballa* by Aikawa Shō and Mizushima Seiji, which deals with the themes of antigypsyism and antisemitism. While the film critically addresses these issues, certain aspects of it can be seen as problematic. The examination reveals that the film’s narrative and character designs interrelate with the discourse of anime.

In my analysis, I compare the traits and motivations of the fictional characters Noah and Fritz Lang. The film perpetuates clichés of the exotic ‘gypsy’ girl and the rich Jew, both of whom deviate from societal norms. These portrayals align with images often seen in Western media and do not connect to the diverse historical reality of the people they supposedly represent. Stereotypes are perceived as representative of these minorities if the audience is exposed solely to such images. However, *Conqueror of Shamballa* also draws upon central ideas found in scientific romance literature from the beginning of the twentieth

19 Carr provides an extensive overview of this cliché (1–96).

century to critically address the issues of antigypsyism and antisemitism. Its narrative revolves around the tragic pursuit of personal peace and fulfilment in an alternative, better reality. The 'gypsy' and the Jewish characters assume the roles of victims seeking to escape a hostile society. Despite their efforts, they fail due to being selfish or ignorant.

To fully understand the narrative, character traits, and fates depicted in *Conqueror of Shamballa*, it is necessary to consider them within the context of anime discourse. This discourse includes distinct features: collectivist social values, exoticization of the West, non-ethnocentric visualization, and the use of conventions from gaming culture.

Collectivist social values, frequently explored in anime, can pose challenges in portraying individuals who strive to empower in the face of being discriminated and socially excluded. Collectivist ideals may overshadow the needs of minority groups.

The exoticization of the West within anime can render antigypsyism and antisemitism invisible. By focusing on the spectacle of the Other, exploring discriminatory practices may take a backseat.

Non-ethnocentric visualization is prevalent in anime and results in the invisibility of ethnicity. Exceptions to this rule, such as the ethnic portrayals in *Conqueror of Shamballa*, emphasize the use of ethnic visualization for storytelling purposes in the anime context.

The use of conventions from gaming culture in anime, such as 'gypsy' characters in historical fantasy settings reminiscent of role-playing games, creates a fantastic portrayal by embedding them in a world that combines fantasy with history. This approach avoids othering 'gypsy' characters as supernatural intruders in an otherwise rational world. However, this departure from the actual world through a fantastical world may also hinder the understanding of real-life antigypsyism.

The findings discussed above offer an addition to previous case studies by considering East Asian animated films. Concrete examples were provided to enable us to classify narratives and character designs within the anime context. Through comparison, we gain an understanding of stigma in different media within different cultural contexts.

ORCID[®]

Johannes Valentin Korff  <https://orcid.org/0000-0001-7594-6974>

Image Credits

Figs. 1–3 *Fullmetal Alchemist: Der Eroberer von Shamballa* (2005. KSM, 2015).

Films

“Audio Commentary with the Crew”. *Fullmetal Alchemist: Der Eroberer von Shamballa*. Dir. Seiji Mizushima. Shochiku/Bones, 2005. KSM, 2015. Blu-ray Disc.

Dr. Mabuse, der Spieler. Dir. Fritz Lang. UFA, 1922.

Fullmetal Alchemist. Dir. Seiji Mizushima. 51 episodes. Bones, 2003/4.

Fullmetal Alchemist: Der Eroberer von Shamballa. Dir. Seiji Mizushima. Shochiku/Bones, 2005. KSM, 2015. Blu-ray Disc.

Gadjo Dilo. Dir. Tony Gatlif. CNC et al., 1997.

“Making of”. *Fullmetal Alchemist: Der Eroberer von Shamballa*, Dir. Seiji Mizushima. Shochiku/Bones, 2005. KSM, 2015. Blu-ray Disc.

Metropolis. Dir. Fritz Lang. UFA, 1927.

Mobile Suit Gundam 00. Dir. Seiji Mizushima. 2 seasons. 50 episodes. Sunrise, 2007–9.

Die Nibelungen. Dir. Fritz Lang. UFA, 1924.

Shaman King. Dir. Seiji Mizushima. 64 episodes. Xebec, 2001/2.

Literature

Aikawa, Shô. *Fullmetal Alchemist: The Movie. Conqueror of Shamballa. Scenario Book*. Tokyo: Square Enix, 2006. Print.

Arakawa, Hiromu. *Fullmetal Alchemist*. 27 vols. Tokyo: Square Enix, 2001–2010. Print.

Awosusi-Onutor, Tayo. “Mit Bitte um Vorstellung.” *Heimatkunde* 03 Dec 2014: n. pag. Web. 17 May 2021 <<https://heimatkunde.boell.de/2014/12/03/mit-bitte-um-vorstellung>>.

Bell, Peter. “‘You can’t right all the wrongs’: ‘Zigeuner’-Figuren in Disneys Glöckner von Notre Dame.” *‘Denn sie rauben sehr geschwind jedes böse Gassenkind’: ‘Zigeuner’-Bilder in Kinder- und Jugendmedien*. Ed. Petra Josting, Caroline Roeder, Frank

- Reuter, and Ute Wolters. Göttingen: Wallstein Verlag, 2017. 347–66. Print.
- Bogdal, Klaus-Michael. *Europa erfindet die Zigeuner: Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. 4th ed. Berlin: Suhrkamp, 2013. Print.
- Bould, Mark, and Sherryl Vint. *The Routledge Concise History of Science Fiction*. Florence: Taylor & Francis Group, 2011. Print.
- Brittnacher, Hans Richard. *Leben auf der Grenze: Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2012. Print.
- Carr, Steven. *Hollywood and Anti-Semitism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Print.
- Chatman, Seymour Benjamin. *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1978. Print.
- Dolle-Weinkauff, Bernd. "Von zierlichen Zigeunerinnen und Roma-Rambos: Beobachtungen zum Zigeunerbild im zeitgenössischen Comic." *Zigeunerbilder in der Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Anita Awosusi. Heidelberg: Das Wunderhorn, 2000. 97–116. Print.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge: And the Discourse on Language*. London: Tavistock Publications, 1972. Print.
- Geiger, Wolfgang. "Geldjuden. Die Grundlagen eines universellen Vorurteils vom Mittelalter bis heute." *Widerspruchstoleranz 3: Ein Methodenhandbuch zu antisemitismuskritischer Bildungsarbeit*. Ed. Kreuzberger Initiative gegen Antisemitismus. Berlin: Kiga, 2019. 16–24. Print.
- Grob, Norbert. *Fritz Lang: 'Ich bin ein Augenmensch'. Die Biographie*. Berlin: Propyläen-Verlag, 2014. Print.
- Gunning, Tom. *The films of Fritz Lang: Allegories of vision and modernity*. Berkhamsted: British Film Institute, 2000. Print.
- von Hagen, Kirsten. "Das Bild vom 'Zigeuner': Alterität im Film – Inszenierungs- und Subversierungsstrategien." *Antigypsyism and Film*. Ed. Radmila Mladenova, Pavel Brunssen, Anja Reuss, Markus End, and Tobias von Borcke. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021. 181–93. Print.
- Korff, Johannes Valentin. "Manga – Anime – Videospiele: Erscheinungsformen der 'Zigeuner'-Motivik im ostasiatischen Videospiele und Anime-Stil." *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus*. Ed. Frank Reuter, Daniela Gress, and Radmila Mladenova.

- Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021. 261–91. Print.
- . *‘Zigeuner’-Motivik im digitalen Spiel. Zur Alteritätskonstruktion in Geschichte und Geschichtskultur des Videospiele.* Master’s Thesis. Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2020.
- McGilligan, Patrick. *Fritz Lang: The Nature of the Beast.* New York: St. Martin’s Press, 1997. Print.
- Michiru, Oshima. *Fullmetal Alchemist The Movie: Conqueror of Shamballa Original Soundtrack.* Sony Japan, 2005. CD.
- Mladenova, Radmila. *Patterns of Symbolic Violence: The Motif of ‘Gypsy’ Child-theft across Visual Media.* Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2020. Print.
- . “Über ‘Zigeuner’-Filme und ihre Technologie der Wahrheitskonstruktion.” *Antigypsyism and Film.* Ed. Radmila Mladenova, Pavel Brunssen, Anja Reuss, Markus End, and Tobias von Borcke. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021. 29–46. Print.
- Ott, Frederick W. *The films of Fritz Lang.* New York: Citadel Press, 1979. Print.
- Pientka, Patricia. *Das Zwangslager für Sinti und Roma in Berlin-Marzahn: Alltag, Verfolgung und Deportation.* Berlin: Metropol Verlag, 2013. Print.
- Sandner, Peter. *Frankfurt. Auschwitz: Die nationalsozialistische Verfolgung der Sinti und Roma in Frankfurt am Main.* Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel, 1998. Print.
- Solms, Wilhelm. *Zigeunerbilder: Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. Print.
- Somers, Emily. “An no Shinjō [Anne’s Feelings]: Politeness and Passion as Anime Paradox in Takahata’s Akage no An” *Textual Transformations in Children’s Literature.* Ed. Benjamin Lefebvre. New York: Taylor & Francis Group, 2013. 155–74. Print.
- Steinberg, Marc. *Anime’s Media Mix: Franchising Toys and Characters in Japan.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. Print.
- Suckow, Dirk. “Überzeichnungen: Zum ‘Zigeuner’-Bild der Comicserie Gypsy.” *‘Denn sie rauben sehr geschwind jedes böse Gassenkind’: ‘Zigeuner’-Bilder in Kinder- und Jugendmedien.*

- Ed. Petra Josting, Caroline Roeder, Frank Reuter, and Ute Wolters. Göttingen: Wallstein Verlag, 2017. 401–18. Print.
- Waggoner, Diane. *The Hills of Faraway: A Guide to Fantasy*. New York: Atheneum, 1978. Print.
- Whitehurst, Katherine. "Negotiating East and West when representing childhood in Miyazaki's *Spirited Away*" *The Oxford Handbook of Children's Film*. Oxford: Oxford University Press, 2022. 523–43. Print.
- Wells, Herbert G. *Men Like Gods*. London: Cassell, 1923. Print.
- Yamaguchi, Susumu. "Collectivism Among the Japanese: A Perspective from the Self." *Individualism and collectivism: Theory, method, and applications*. Ed. Uichol Kim. Thousand Oaks: Sage Publications, 1994. 175–88. Print.

About the Authors



Matthias Bauer | Europa-Universität Flensburg

Prof. Dr. Matthias Bauer ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft am Seminar für Germanistik an der Europa-Universität Flensburg. Nach seiner Promotion zur Entwicklungsgeschichte des europäischen Schelmenromans im Jahr 1992 wurde er 2001 mit der Arbeit „Schwerkraft und Leichtsinn. Kreative Zeichenhandlungen im intermediären Feld von Wissenschaft und Literatur“ an der Universität Mainz habilitiert. Forschungsschwerpunkte: Erzählforschung, Film- und Medienanalyse, Diagrammatik und Szenografie.

Prof. Dr. Matthias Bauer is professor of modern German literature at the Department for German Studies at the University of Flensburg. After completing his doctorate on the evolution of the European picaresque novel in 1992, he was awarded his habilitation in 2001 for the thesis “Schwerkraft und Leichtsinn. Kreative Zeichenhandlungen im intermediären Feld von Wissenschaft und Literatur” at the University of Mainz. Research interests: narrative research, film and media analysis, diagrammatics, and scenography.

Hans Richard Brittnacher | Freie Universität Berlin

Apl. Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher lehrte bis 2019 am Institut für Deutsche Philologie der Freien Universität Berlin. Er unterrichtete als Lektor für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Bari, bevor er 1994 an der Freien Universität Berlin Berlin promoviert und 2001 habilitiert wurde. In den folgenden Jahren war er unter anderem Gastprofessor an der Universität Wien, der Duke University und der University of North Carolina at Chapel Hill. Forschungsschwerpunkte: Fantastische Literatur, Intermedialität des Fantastischen, Außenseiter

und Minderheiten in Literatur und Kunst, Literatur- und Kulturgeschichte des Goethezeitalters und des Fin de siècle, Populärkultur.

Apl. Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher taught at the Institute for German Philology at the Free University of Berlin until 2019. He was a lecturer in German language and literature at the University of Bari before receiving his doctorate from the Free University of Berlin in 1994 and his habilitation in 2001. In the years that followed, he was a visiting professor at the University of Vienna, Duke University, and the University of North Carolina at Chapel Hill, among others. Research interests: fantastic literature, intermediality of the fantastic, outsiders and minorities in literature and art, literary and cultural history of the Goethe age and the fin de siècle, and popular culture.

Ismael Cortés | Member of the Congress of Deputies of Spain

Dr. Ismael Cortés ist außerordentlicher Professor für den Masterstudiengang International Peace, Conflict and Development Studies am UNESCO-Lehrstuhl für Friedensphilosophie an der Universität Jaume I. Cortés war Gastwissenschaftler an der School of Critical Theory in Nottingham, am Menschenrechtsinstitut „Gregorio Peces-Barba“ in Madrid und am CEU Romani Studies Program (Budapest). Er arbeitete als politischer Analyst für Brüsseler Think Tanks wie das Open Society European Policy Institute und das Centre for European Policy Studies. Von 2019 bis 2023 war er Abgeordneter im spanischen Abgeordnetenhaus. Er ist Autor der Bücher „En busca del humanismo perdido“ (Bellaterra, 2020) und „Sueños y sombras sobre los gitanos“ (Bellaterra, 2021). Derzeit ist er Senior Policy Analyst und Berater im Ausschuss für bürgerliche Freiheiten, Justiz und Inneres (LIBE) des Europäischen Parlaments.

Dr. Ismael Cortés is an Associate Professor of the Master in International Peace, Conflict and Development Studies at the UNESCO Chair of Philosophy for Peace, Jaume I University. Cortés was a visiting researcher at the School of Critical Theory of Nottingham, the Human Rights Institute “Gregorio Peces-Barba” of Madrid, and the CEU Romani Studies Program in Budapest. He worked as a policy analyst for Brussels-based think tanks, such as the Open Society European Policy Institute and the Centre for European Policy Studies. From 2019 to 2023, he was an

elected member of the Spanish Congress of Deputies. He is author of *En busca del humanism perdido* (Bellaterra, 2020) and *Sueños y sombras sobre los gitanos* (Bellaterra, 2021). Currently, he is a senior policy analyst and advisor at the European Parliament's Committee on Civil Liberties, Justice and Home Affairs (LIBE).

Julia Friedrich | Jüdisches Museum Berlin

Dr. Julia Friedrich ist Sammlungs- und Ausstellungsdirektorin am Jüdischen Museum Berlin. Von 2004 bis 2022 war sie am Museum Ludwig in Köln tätig, wo sie zahlreiche Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst kuratierte und die Sammlung Haubrich betreute. In einer Vielzahl von Publikationen hat sie sich mit Künstler*innen und der sozialen Funktion von Kunst befasst, ein Forschungsschwerpunkt war dabei die Kunstpolitik und Sammlungspraxis im Deutschland der Nachkriegszeit.

Dr. Julia Friedrich is Director of Collections and Exhibitions at the Jewish Museum Berlin. Friedrich's previous post was at the Museum Ludwig in Cologne, where she curated numerous exhibitions of modern and contemporary art and managed the Haubrich Collection. She has published a number of works on the subject of artists and the social function of art, with a research focus on art politics and collection practices in post-war Germany.

Sabine Girg | Universität Heidelberg

Sabine Girg ist Kunsthistorikerin und promoviert an der Forschungsstelle Antiziganismus der Universität Heidelberg zum Thema „;Qué gitano! – Fremdes Eigenes: Die fotografische Konstruktion des gitanos im Franquismus (1939–1978)“. Sie war als Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Eichstätt-Ingolstadt tätig. Forschungsschwerpunkte: visuelle Erscheinungsformen des Antiziganismus (insbesondere in der Fotografie), Identitätskonstruktionen und visuelle Ausdrucksformen der Nationenbildung im Spanien des 19. und 20. Jahrhunderts sowie Fotografie und Ethnologie.

About the Authors

Sabine Girg is an art historian and is writing her Ph.D. thesis “¡Qué gitano! – Fremdes Eigenes: Die fotografische Konstruktion des gitanos im Franquismus (1939–1978)” at the Research Center on Antigypsyism at Heidelberg University (History Department). She worked as a lecturer at the Department of Art History at the University of Eichstätt-Ingolstadt. Research interests: visual manifestations of antigypsyism (especially in photography), identity constructions and visual nation building in nineteenth- and twentieth-century Spain, photography and ethnology.

Daniela Gress | Universität Heidelberg

Daniela Gress ist Historikerin und arbeitet als Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Forschungsstelle Antiziganismus an der Universität Heidelberg. In ihrem Promotionsvorhaben untersucht sie den Bürger- und Menschenrechtsaktivismus von Sinti und Roma in der Bundesrepublik Deutschland. Von 2013 bis 2017 war sie als Stipendiatin der Manfred Lautenschläger-Stiftung im Arbeitsbereich Minderheitengeschichte und Bürgerrechte in Europa am Lehrstuhl für Zeitgeschichte der Universität Heidelberg tätig. Forschungsschwerpunkte: historische Antiziganismusforschung (vor allem nach 1945), Minderheitengeschichte, Erinnerungskultur, Bürgerrechts- und Protestgeschichte der Bundesrepublik Deutschland.

Daniela Gress is a historian and works as a research assistant in the Research Center on Antigypsyism at Heidelberg University. In her doctoral project, she examines the civil and human rights activism of Sinti and Roma in the Federal Republic of Germany. From 2013 to 2017, she was a scholarship holder of the Manfred Lautenschläger Foundation in the research area of minority history and civil rights in Europe at the Chair of Contemporary History at Heidelberg University. Research interests: historical research on antigypsyism (especially after 1945), minority history, culture of remembrance, and the civil rights and protest history of the Federal Republic of Germany.

Kirsten von Hagen | Universität Gießen

Prof. Dr. Kirsten von Hagen ist Professorin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Gießen. Nach ihrer Promotion an der Universität Bonn mit einer Arbeit über intermediale Aspekte von Choderlos de Laclos' Briefroman „Les liaisons dangereuses“ im Jahr 2000 wurde sie dortselbst 2006 mit der Schrift „Inszenierte Alterität: Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film“ habilitiert. Forschungsschwerpunkte: Französische und spanische Literatur und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts, französische Literatur des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, spanische Literatur des 17. Jahrhunderts, Intermedialität, Interkulturalitätsforschung, Poetik des Briefromans, Inszenierungsformen von Oper in Literatur und Film, Ästhetiken der Moderne, der französische Autorenfilm, populäre französische Theaterformen, Literatur und Ökonomie.

Prof. Dr. Kirsten von Hagen is professor of romance literature and cultural studies at the University of Giessen. After completing her doctorate at the University of Bonn with a thesis on intermedial aspects of Choderlos de Laclos' epistolary novel *Les liaisons dangereuses* in 2000, she habilitated there in 2006 with the book *Staged Alterity: Gypsy Characters in Literature, Opera and Film*. Main research interests: French and Spanish literature and culture of the nineteenth and twentieth centuries, French literature from the eighteenth century to the present, Spanish literature of the seventeenth century, intermediality, interculturality research, poetics of the epistolary novel, forms of staging opera in literature and film, aesthetics of modernity, the French auteur film, popular French theatre forms, literature, and economy.

Michael Haus | Universität Heidelberg

Prof. Dr. Michael Haus ist seit 2012 Professor für Politische Theorie am Institut für Politische Wissenschaft der Universität Heidelberg. Zuvor war er Professor für Politische Theorie an der Universität Kassel. Seit 2020 leitet er universitätsseitig die Heidelberg School of Education und ist dabei u. a. für „Critical Media Literacy“ zuständig. Er ist gegenwärtig Leiter des BMBF-geförderten Projektverbundes „Mediale Antiziganismen – von der interdisziplinären Analyse zur kritischen Medienkompetenz“. Forschungsschwerpunkte: zeitgenössische politische Theorie, interpretative Politikanalyse und Stadtpolitikforschung.

About the Authors

Prof. Dr. Michael Haus is professor of political theory at the Institute for Political Science at Heidelberg University. Until 2012, he was professor of political theory at Kassel University. Since 2020, he has been academic director of the Heidelberg School of Education and in this function, among others, is responsible for the Critical Media Literacy initiative. Currently, he also leads the joint project “Media Antigypsyisms – From Interdisciplinary Analysis to Critical Media Literacy” funded by the German Federal Ministry of Education and Research. Research interests: contemporary political theory, interpretative political analysis, and urban politics.

Sarah Heinz | Universität Wien

Univ.-Prof. Dr. Sarah Heinz ist Professorin für Englische und Anglophone Literaturen an der Universität Wien, Österreich. Sie schloss 2007 ihre Promotion über A. S. Byatts Romane an der Universität Mannheim ab und habilitierte sich 2014 zum Thema „The Relative Skin: Whiteness in Contemporary Irish Literature and Film“. Sie hat an den Universitäten Passau, Mannheim und der HU Berlin gelehrt und war Visiting Scholar am Institute for Research on Women and Gender der University of Michigan, Ann Arbor sowie am Moore Institute der NUI Galway, Irland. Forschungsschwerpunkte: Critical Whiteness Studies, postkoloniale Intersektionen von ‚race‘, class und gender, sowie die Darstellung von Heim und Heimat in Romanen aus Nigeria, Australien, Irland und Großbritannien.

Univ.-Prof. Dr. Sarah Heinz is professor of English and Anglophone literatures at the University of Vienna, Austria. Her 2007 Ph. D. focused on postmodern identities in Byatt’s novels, and her 2014 habilitation tackled whiteness in Irish literature and film. She taught at the Universities of Passau, Mannheim, and Humboldt-University, Berlin. She was a visiting scholar at the Institute for Research on Women and Gender at the University of Michigan, Ann Arbor, and at the Moore Institute, NUI Galway, Ireland. Research interests: critical whiteness studies, postcolonial intersections of ‘race,’ class, and gender, settler subjectivity and homemaking practices, and fictions of home from Nigeria, Australia, Ireland, and Britain.

Marina Ortrud M. Hertrampf | Universität Passau

Prof. Dr. Marina Ortrud M. Hertrampf ist Professorin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft (Schwerpunkt Frankreich) an der Universität Passau. Sie ist Erste Vorsitzende der Association Romain Rolland in Deutschland. Sie war als Teammitglied bei RomArchive für die Präsentation der Romani Literatur Spaniens und Argentiniens zuständig. Mit Kirsten von Hagen gibt sie die Reihe Ästhetik(en) der Roma – Selbst- und Fremdrepräsentationen / Romani Aesthetic(s) – Self- and External Representations heraus und ist Redaktionsmitglied der Zeitschrift „Hispanorama“. Forschungsschwerpunkte: Raumtheorien, Intermedialität, Comic/Graphic Novel, Transkulturalität, Migration und Roma-Literaturen.

Prof. Dr. Marina Ortrud M. Hertrampf is professor of Romance literature and culture with a focus on France at the University of Passau. She is president of the German Romain Rolland Association. As a member of RomArchive, she was responsible for the presentation of Spanish and Argentinian Romani Literature. Together with Kirsten von Hagen, she co-runs the book series “Ästhetik(en) der Roma – Selbst- und Fremdrepräsentationen / Romani Aesthetic(s) – Self- and External Representations” and works as an editor for the journal Hispanorama. Research interests: spatial theory, intermedia, comic/graphic novels, transculturality, migration, and Romani literature.

Hilde Hoffmann | Ruhr-Universität Bochum

Dr. Hilde Hoffmann lehrt und forscht am Institut für Medienwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum. Sie war Gastprofessorin an der University of Minnesota und der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte: Medien und Gedächtnis, Film, Visuelle Kultur, Medien und Rassismus, Antiziganismus und Postkoloniale Theorie.

Dr. Hilde Hoffmann teaches and conducts research at the Department for Media Studies at the Ruhr University Bochum. She was a visiting professor at the University of Minnesota and the University of Vienna. Research interests: media and memory, film, visual culture, media and racism, antigypsyism and postcolonial theory.

Johannes Valentin Korff | University College London

Johannes Valentin Korff ist Historiker und Doktorand am University College London. Von 2017 bis 2022 war er Wissenschaftliche Hilfskraft an der Forschungsstelle Antiziganismus an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Er promoviert zum Thema „Roma in Global Popular Culture since 1945. Discourses of Othering in Comics, Animated Films, and Games“. Forschungsschwerpunkte: historische Antiziganismusforschung, Kulturgeschichte der Konstruktion „Zigeuner“ sowie Geschichtskultur (audio-)visueller Medien.

Johannes Valentin Korff is a historian and Ph.D. student at University College London. From 2017 to 2022, he was research associate at the Research Center on Antigypsyism in Heidelberg, Germany. His dissertation is titled *Roma in Global Popular Culture since 1945. Discourses of Othering in Comics, Animated Films, and Games*. Research interests: historical antigypsyism research, the cultural history of the ‘gypsy’ stigma, and the historical culture of (audio)visual media.

Radmila Mladenova | Universität Heidelberg

Dr. Radmila Mladenova ist Literatur- und Filmwissenschaftlerin und arbeitet als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Forschungsstelle Antiziganismus der Universität Heidelberg. Derzeit leitet sie das Teilprojekt zum Bereich Film im Rahmen des Verbundprojekts „Mediale Antiziganismen – Von der interdisziplinären Analyse zur kritischen Medienkompetenz“. Im Jahr 2021 wurde sie mit der Arbeit „The ‚White‘ Mask and the ‚Gypsy‘ Mask in Film“ am Slavischen Institut der Universität Heidelberg promoviert. Sie hat Kultur im Prozess der Moderne: Literatur und Medien an der Universität Mannheim sowie Anglistik und Amerikanistik an der Universität Sofia studiert. Forschungsschwerpunkte: Antiziganismus, kritische Weißseinforschung, postkoloniale Studien, Semiotik, Kunst, Film, Kinder- und Jugendliteratur.

Dr. Radmila Mladenova is a literature and film scholar and works as a research assistant at the Research Center on Antigypsyism at Heidelberg University. She is currently leading the sub-project on film within the joint project “Media Antigypsyisms – From Interdisciplinary Analysis

to Critical Media Competence.” In 2021, she was awarded a Ph.D. for the work *The ‘White’ Mask and the ‘Gypsy’ Mask in Film* from the Slavic Institute at Heidelberg University. She studied Culture in the Process of Modernity: Literature and Media at the University of Mannheim and English and American Studies at Sofia University. Research interests: antigypsyism, critical whiteness studies, postcolonial studies, semiotics, art, film, and children’s literature.

Frank Reuter | Universität Heidelberg

Dr. Frank Reuter ist seit 2018 Wissenschaftlicher Geschäftsführer der Forschungsstelle Antiziganismus an der Universität Heidelberg und war von 2019 bis 2021 Mitglied der Unabhängigen Kommission Antiziganismus der Bundesregierung. Von 1993 bis 2017 arbeitete er als Historiker im Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma in Heidelberg; in dieser Funktion kuratierte er mehrere Ausstellungen zum NS-Völkermord an den Sinti und Roma in Europa. 2013 wurde er mit der Arbeit „Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des ‚Zigeuners‘“ an der Universität Oldenburg promoviert. Forschungsschwerpunkte: visueller Antiziganismus, NS-Völkermord an den Sinti und Roma, Antiziganismus nach 1945, Erinnerungskultur.

Dr. Frank Reuter has been academic director of the Research Center on Antigypsyism at Heidelberg University since 2018 and was a member of the Independent Commission on Antigypsyism of the German Federal Government from 2019 to 2021. From 1993 to 2017, he worked as a historian at the Documentation and Cultural Center of German Sinti and Roma in Heidelberg, in which capacity he curated several exhibitions on the Nazi genocide of Sinti and Roma in Europe. In 2013, he was awarded a Ph.D. for his work “Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des ‘Zigeuners’” at the University of Oldenburg. Research interests: visual antigypsyism, Nazi genocide of the Sinti and Roma, antigypsyism after 1945, and remembrance culture.

Mariana Sabino Salazar | University of New Mexico

Dr. Mariana Sabino Salazar hat an der Universität Texas in Austin im Bereich iberische und lateinamerikanische Literaturen und Kulturen promoviert. In ihrer Dissertation befasst sie sich mit dem literarischen Archetyp des hypersexualisierten „Zigeuners“ im mexikanischen und brasilianischen Kino zwischen 1940 und 1990. Sieben Jahre lang arbeitete sie ehrenamtlich im Romani Archives and Documentation Center, wo sie die Sammlung klassifizierte, anderen Wissenschaftlern beim Zugang zu den Ressourcen unterstützte und die Filmreihe *Sam Barvale* mit leitete. Sabino war Mitherausgeberin der lateinamerikanischen Doppelausgabe der tschechischen Zeitschrift *Romano Dzaniben*. 2022 war sie Fulbright-Stipendiatin zur Erforschung des Stereotyps „Zigeuner“ in der brasilianischen Populärkultur. Ihre Hauptinteressen sind Stereotypen in der Populärkultur, kritische Archivstudien, inquisitorische Geschichte und Memorialisierung.

Dr. Mariana Sabino Salazar holds a Ph.D. in Iberian and Latin American literatures and cultures from the University of Texas at Austin. Her dissertation focuses on the literary archetype of the hypersexualized ‘gypsy’ in Mexican and Brazilian cinema from 1940 to 1990. She volunteered at the Romani Archives and Documentation Center for seven years, where she classified the collection, helped other scholars access its resources, and co-directed the film series *Sam Barvale*. Sabino co-edited the Latin American double issue of the Czech journal *Romano Dzaniben*. In 2022, she was a Fulbright Grantee researching the ‘gypsy’ stereotype in Brazilian popular culture. Research interests: stereotypes in popular culture, critical archival studies, inquisitorial history, and memorialization.

Tirza Seene | Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

Tirza Seene ist akademische Mitarbeiterin in der Nachwuchsforschungsgruppe „Was ist jüdischer Film?“ an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf. Sie studierte Empirische Kulturwissenschaft und Judaistik in Tübingen und Judaism in Historical Context: Modern Judaism and Holocaust Studies an der Freien Universität Berlin und dem Touro College Berlin. Gegenwärtig verfasst sie eine Dissertation mit dem Arbeitstitel „Antisemitismus und Film. Vorschläge für die Untersuchung eines komplexen Zusammenhanges“.

Tirza Seene is a researcher in the junior research group “What is Jewish Film?” at Film University Babelsberg Konrad Wolf. She studied cultural anthropology and Jewish studies in Tübingen and Judaism in historical context (modern Judaism and Holocaust studies) at Freie Universität Berlin and Touro College Berlin. She is currently writing a dissertation with the working title “Anti-Semitism and Film. Suggestions for the Analysis of a Complex Interrelationship.”

Dávid Szóke | University of Szeged

Dr. Dávid Szóke arbeitet als Dozent am Institut für Anglistik an der Universität von Nyíregyháza. Er promovierte 2021 am Institut für Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Szeged. Seine Dissertation befasste sich mit den Einflüssen der deutsch-jüdischen Exilliteratur auf die frühen Romane von Iris Murdoch. Dies erforderte eine Auseinandersetzung mit dem Holocaust, den Nachkriegstraumen, der europäischen Erinnerungskultur und der Vergangenheitsbewältigung. 2020 erhielt er ein Predoctoral Fellowship für sein Forschungsprojekt “Our Roma Heroes: Cultural Identity in the Contemporary European Roma Theater”, in dem er sich mit der Selbstdarstellung in Roma-Monodramen und den sozialen Funktionen des Geschichtenerzählens im Rahmen von Bühnenstücken untersuchte. Forschungsschwerpunkte: Englische, deutsche und ungarische Literaturen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, Transkulturalität, Film- und Theaterwissenschaft, Gender Studies, Minderheitenforschung.

Dr. Dávid Szóke works as a lecturer at the Institute of English Studies at the University of Nyíregyháza. He completed his Ph. D. in 2021 at the Department of Comparative Literature and Culture at the University of Szeged, Hungary. His dissertation deals with the influence of German Jewish exile literature on Iris Murdoch’s early novels, with a special focus on the Holocaust, post-war trauma, the European memory culture, and coming to terms with the past. In 2020, he was granted a predoctoral fellowship for his research project “Our Roma Heroes: Cultural Identity in the Contemporary European Roma Theatre,” in which he focuses on self-representation in Roma monodramas and the social functions of storytelling in stage performances. Research interests: twentieth-century and contemporary English, German, and Hungarian literatures, transculturalism, film and theatre studies, gender studies, and minority studies.

Alexandra Vinzenz | Universität Heidelberg

Dr. Alexandra Vinzenz ist Margarete von Wrangell-Fellow und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg. Sie wurde an der Universität Mainz mit ihrer Dissertation *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘. Performative Interaktion als künstlerische Form* promoviert und erhielt dafür ein Promotionsstipendium des Landes Rheinland-Pfalz. Das Buch ist 2018 im transcript Verlag in Bielefeld erschienen. Aktuell habilitiert sie sich zur Ikonologie des (Stumm)Films. Forschungsschwerpunkte: Kunst und Kunsttheorie der Moderne sowie interdisziplinäre Forschungsfeldern zwischen Film, Kunst, Musik, Theater und digitalen Medien.

Dr. Alexandra Vinzenz is a researcher at the Department for European Art History at Heidelberg University and holder of the Margarete von Wrangell Fellowship. She received her Ph.D. for the thesis “*Vision ‘Gesamtkunstwerk.’ Performative Interaktion als künstlerische Form*” after winning a scholarship from the state of Rhineland-Palatinate. Her thesis was published in 2018 by Transcript Publishing, Bielefeld. She is currently working on her habilitation for “*Iconology of the (Silent) Film.*” Research interests: art and art theory of modernity, interdisciplinary fields of research between film, art, music, theater, and digital media.

Lea Wohl von Haselberg | Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf

Dr. Lea Wohl von Haselberg ist Film- und Medienwissenschaftlerin und forscht und schreibt an der Schnittstelle von Medienwissenschaften und Jüdischen Studien zu jüdischer Filmgeschichte, der Repräsentation jüdischer Themen in bundesrepublikanischen Diskursen, und (audiovisuellen) Erinnerungskulturen. Sie promovierte in Hamburg und Haifa mit einer Arbeit über jüdische Spielfilmfiguren im westdeutschen Film und Fernsehen. Sie ist assoziiertes Mitglied des Zentrums Jüdische Studien Berlin-Brandenburg, Mitherausgeberin des Magazins *Jalta*. Positionen zur jüdischen Gegenwart und Kuratorin des *Jüdischen Filmfestivals Berlin Brandenburg*. Seit 2017 leitet sie unterschiedliche Forschungsprojekte an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf. Aktuell bereitet sie die Ausstellung *Ausgeblendet. Eingebendet. Eine jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik* vor (Jüdisches Museum Frankfurt 07/2023–01/2024).

Dr. Lea Wohl von Haselberg is a film and media scholar who researches and writes at the intersection of media studies and Jewish studies on Jewish film history, the representation of Jewish themes in German discourses, and (audiovisual) cultures of memory. She received her doctorate in Hamburg and Haifa with a thesis on Jewish feature film characters in West German film and television. She is an associate member of the Selma Stern Center for Jewish Studies Berlin-Brandenburg, co-editor of the magazine *Yalta. Positionen zur jüdischen Gegenwart*, and curator of the Jüdische Filmfestival Berlin Brandenburg. Since 2017, she has been leading various research projects at Film University Babelsberg Konrad Wolf. She is currently preparing the exhibition “Ausgeblendet. Eingebendet. Eine jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik” (Jüdisches Museum Frankfurt 07/2023–01/2024).

5

Antiziganismusforschung interdisziplinär Interdisciplinary Studies in Antigypsyism

Countering antigypsyism in film is the problem field which this edited collection inaugurates. The aim is to shift the focus from antigypsyism critique and open up alongside it a new set of discussions about the artistic counterstrategies to antigypsyism, highlighting the need for intertextual, transcultural, and transmedial approaches in the analysis. The contributions foreground the applicability of the research findings and provide a broad range of examples, which may be useful to filmmakers and professionals from the film industry.

The volume documents the case studies presented at the international workshop “Artistic Alternatives to the Antigypsy Gaze” held in Heidelberg in 2021.



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-96822-152-6



9 783968 221526