

**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 wohlerzogene 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-Ohringe, 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 Ohringen 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 entschiedener 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“.

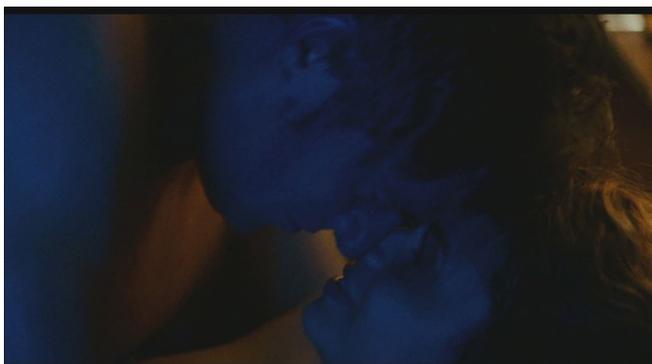


Abb. 10. *Seule à mon mariage*, 01:06:37.



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.

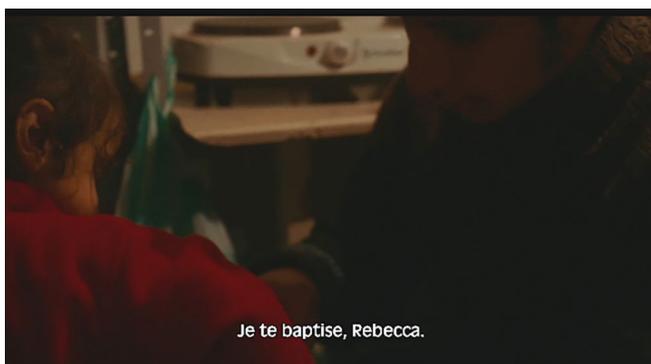


Abb. 12. *Seule à mon mariage*, 01:40:03.

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 à 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 Identitätsentwicklungsprozesses 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.

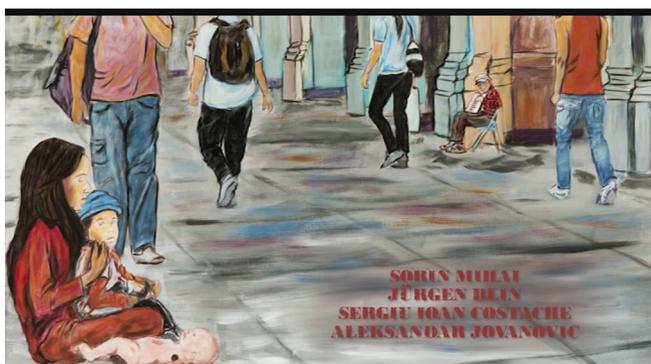


Abb. 20. *Gipsy Queen*, 00:06:03.

Dieser Prolog, der Alis Bruch mit ihrem Vater und ihr Verlassen des Heimatdorfes 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 selbstbewusstesten 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 Şerban, 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].