

Klaus-Michael Bogdal (Universität Bielefeld)

Nous, les Gitans. Imaginierte Identitäten

1950 dreht der Tänzer und Maler Alberto Spadolini (1907-1972) in Andalusien für die Société des Courts-Métrages den dokumentarischen Film *Nous, les Gitans*. Im gleichen Jahr wirkte er an der Dokumentation *Rivage de Paris* mit, für die Django Reinhardt zwei seiner Stücke einspielte: *Nuages* und *Belleville*.¹ Und 1952 beteiligte er sich an einem weiteren Dokumentarfilm, *Souvenirs d'Espagne*, mit der vielleicht bedeutendsten Flamenco-Tänzerin des 20. Jahrhunderts, Carmen Amaya (1913-1963). *Nous, les Gitans* hat eine Länge von 24:25 Minuten und wurde 2011 von der Cinémathèque française restauriert.

Ein außergewöhnliches Werk, das an einem Punkt dennoch irritiert. Spadolini, der für sich Anspruch nimmt, das Wesen der Minderheit, die zu jener Zeit als Gitans, Tsiganes oder „Zigeuner“ bezeichnet wurden, mit künstlerischen Mitteln erfasst zu haben, blendet den Völkermord an den europäischen Sinti und Roma vollständig aus. Nicht einmal eine Widmung für die Opfer taucht auf. Man sollte zu Spadolinis Gunsten einwenden, dass die von ihm gezeigten andalusischen Gitanos nicht vom Völkermord betroffen waren. Sie hatten im Gegenteil während der faschistischen Franco-Diktatur eine kulturelle Aufwertung erfahren. Dennoch war Spadolini die Geschichte des spanischen Bürgerkriegs nicht unbekannt. General Franco konnte auch nach Ende des Faschismus in Deutschland und Italien seine Herrschaft festigen. 1950 schien Spadolini dessen Diktatur keiner Erwähnung mehr wert. Man muss ebenso berücksichtigen, dass nur eine verschwindend geringe Anzahl französischer Manouche und Gitans, die aus Spanien nach Südfrankreich geflohen waren, nach Auschwitz deportiert worden waren. Doch ihre Verfolgung und zwangsweise Verbringung in Internierungslager, in denen sie unter katastrophalen Bedingungen leben mussten, wurde nach dem Krieg und verzögerter, demütigender Befreiung prägend für ihre kollektive Erinnerung und zur Ursache zahlreicher individueller Traumata über Generationen hinweg.

Darin besteht der gravierende Unterschied zu den Kriegserfahrungen der englischen Gypsies, die trotz vorbereiteter Planungen letztendlich nicht interniert wurden. Für sie standen die Bombenangriffe, Armeedienst und Lebensmittelrationierung im Vordergrund. Das mag der Grund dafür sein, dass etwa Silvester Gordon Boswell in seiner 1970 erschienenen Autobiographie² den Genozid nicht mit einem einzigen Wort erwähnt.

¹ Dregni, Michael: Gypsy Jazz.

² Boswell, Silvester Gordon: The Book of Boswell.

Für das Ausblenden des Völkermords die politische Einstellung des international gefeierten homosexuellen Tänzers und Malers Alberto Spadolini haftbar zu machen, führt, wie wir sehen werden, nicht weiter.³ Wir stoßen hier auf eines der Phänomene, die von der Forschungsgruppe⁴ als „Ambivalenzen“ ins Visier genommen werden.

Ich werde dementsprechend tiefer ansetzen und zeigen, dass die Verdrängung auf durchaus komplexe Weise unbewusst geschieht. Sie hat mit dem Bild zu tun, das der Film mit dem identifikatorischen Titel *Wir, die Zigeuner* entwirft: ein Bild voller Empathie und Faszination. Er ruft die Jahrhunderte alten Fremdwahrnehmungen ab und unternimmt keinerlei Anstrengungen, sich von ihnen zu lösen.

Zum Regisseur Alberto Spadoloni

Spadolini verließ Ende der 1920er das faschistische Italien in Richtung Frankreich und begann nach einigen Stationen seine Karriere als Erster Tänzer an der Oper von Monte Carlo. In der experimentierfreudigen Atmosphäre von Paris durchbrach er wie der aus Deutschland vor den Nationalsozialisten geflohene kommunistische Tänzer und Choreograph Jean Weidt (1904-1988) erfolgreich die Grenze zwischen Unterhaltungstheater und Avantgardebühne. Zusammen mit Josephine Baker bestritt er 1932/33 das Erfolgsprogramm *La Joie de Paris* im Casino de Paris. Daneben tanzte und choreographierte er Claude Debussys *Nachmittag eines Fauns* und dessen *La Martyre de Saint Sébastien*. Das brachte ihm den Ruf eines zweiten Nijinsky (1889-1950) ein. Sein Stil glich den Choreographien des Pioniers des Ausdruckstanzes, Rudolf von Laban (1879-1958).

Die enge Freundschaft mit Josephine Baker führte ihn in Künstler- und Intellektuellenkreise auch des jüdischen Exils in Paris und damit zu Menschen, die nach Kriegsbeginn aktiv im Widerstand gegen das NS-Regime kämpften. Schon in der 1930ern wirkte er z. B. zusammen mit Marlene Dietrich bei zahlreichen Benefizveranstaltungen mit und arbeitete mit Robert Vidalin, einem Mitglied der Comédie-Française, zusammen, der später die französische Stimme des Kriegssenders der BBC wurde. Mit Josephine Baker war er für die französische Resistance und die englische Spionageabwehr tätig. Beide übermittelten auf ihren Tournen geheime Informationen und Codes. Spadolini versteckte sie in seinen Gemälden. Eng befreundet, oder auch mehr, war er mit Alex Wolfson, seinem Manager, ebenso mit dessen Bruder Vladimir. Vladimir Wolfson (1903-1954) arbeitete seit den Dreißigern als Geheimagent

³ Die biographischen Informationen über Spadolini finden sich in: Spado^o. Alberto Spadolini. Arte & Spionaggio. Nel 50. Anniversario della morte di Alberto Spadolini. Hg. Angelo Charetti / Andrée Lotey /Marco Travaglini. www.albertospadolini.it

⁴ Antiziganismus und Ambivalenz in Europa (1850-1950) Link: <https://www.uni-flensburg.de/fogr-antiziganismus>

der Britischen Streitkräfte. Ian Fleming hat ihn als *Darko Kerim* im James-Bond-Roman *From Russia, With love* porträtiert.⁵ Nach der Okkupation von Paris durch die deutsche Wehrmacht hatte Wolfson die Aufgabe, verfolgte Juden zu unterstützen. In diesem historischen und persönlichen Kontext versteckte Spadolini im Sommer 1942, als die Deportation begann, mit Hilfe von Alexander Wolfson eine Gruppe von Juden in seiner Wohnung. Von den Internierungslagern wusste er, denn er setzte sich 1944 für die Freilassung des Dichtermalers Max Jacob ein: vergeblich, denn Jacob kommt in Gurs um.

Irritierend bleibt für mich, dass Spadolini, der von homosexuellen Künstlern wie Cocteau verehrte Tänzer⁶ und Widerstandskämpfer 1940 einer Einladung nach Berlin folgte, um an der Operette *Die lustige Witwe* von Franz Lehár mitzuwirken, obwohl er wusste, dass Hitler anwesend sein würde. Dass er dort zusammen demonstrativ mit einem Mann einen so genannten Apachentanz vorführte, scheint das Publikum übersehen zu haben. Womöglich war er schon in dieser Zeit als Kurier tätig, denn von Berlin aus reiste er nach Stockholm, um sich mit Alexander Wolfson zu treffen.⁷

Trifft das zu, muss es schon verwundern, dass er 1943 bei einer Gala des Kollaborationsregimes in Vichy vor den Botschaftern Spaniens, Japans und hochrangigen Nazivertretern auftrat: zusammen übrigens mit Edith Piaf.

1946 dann tanzte er für die richtige Seite auf einer Festveranstaltung anlässlich der Befreiung Frankreichs.

Nous, les Gitans – ein Dokumentarfilm?

Seit den frühen 1920ern entsteht eine breite ethnographische Dokumentar- und Naturfilmbewegung. Zu den heute noch bekanntesten Werken zählt *Nanook of the North* (1922) von Robert J. Flaherty. Zehn Jahre später schuf László Moholy-Nagy im neusachlichen Stil *Großstadt-Zigeuner*, den Frank Reuter kritisch untersucht hat.⁸ *Nous, les Gitans* ist kein ethnographischer Film, der wie *Nanook* eine Geschichte erzählen, noch wie *Großstadt-Zigeuner* kaleidoskopartig Impressionen vermitteln möchte. Dennoch beruft er sich auf das ethnographische Konzept, ein authentisches Bild einer Minderheit zu vermitteln. Damit handelt er sich dessen Probleme ein, die um die Frage kreisen, wie ein Blick von außen Authentizität herzustellen vermag.

⁵ Ian Fleming: *From Russia, With Love*. Jonathan Cape, London 1957. Siehe auch Ian Fleming: *A Personal Memoir*. The Robson Press London, 2016.

⁶ Am Rande bemerkt: In der Kunstsammlung von Elton John befindet sich ein Porträtfoto Spadolinis von Dora Maar aus dem Jahr 1935.

⁷ Hastings: *La guerra segreta*.

⁸ Reuter, ???

Bei Spadolini sollen die Mitwirkenden für die Authentizität einstehen: „D’authentique Gitans, ainsi que des artistes de renom de même origine ont prêté leur concours à ce film“ – „Echte Zigeuner sowie renommierte Künstler derselben Herkunft haben an diesem Film mitgewirkt.“ Dabei muss man großzügig darüber hinwegsehen, dass Spadolinis Tanz von Harry O. Meerson (1910-1991) gefilmt wurde, der als Modefotograf für Dior, Cartier und andere tätig war und dass das Stück *Caravane* von José Sentis (1888-1983) geschrieben wurde, der sich als Komponist von Tangos einen Namen gemacht hatte. Die anderen Mitwirkenden sind damals sehr bekannte und zum Teil noch heute berühmte Flamenco-Künstler wie der Musiker Angelillo de Valladolid, dessen Schallplatten zu gesuchten Raritäten zählen, und die Tänzerin und Sängerin Titina Vela.

Wir befinden uns mit dem Film am Anfang der 1950er, einer Zeit also, in der der Surrealismus nicht nur in der Kunst, sondern ebenso in der Politik und in der Philosophie und der Anthropologie und Psychologie einflussreich ist. Man muss also ernst nehmen, wenn der Maler und Poet Max Jacob über Spadolini sagt, er tanze seine Träume. Bei Spadolinis filmischer Präsentation spielte eine wichtige Rolle, was André Breton 1934 in seiner Rede *Qu’est-ce que le surréalisme?* betont hatte:

„Meine Absicht ist es, den Hass gegen das Wunderbare zurückzuweisen (faire justice de la haine de merveilleux), der unter manchen Menschen grassiert, diese Lächerlichkeit, mit der sie das Wunderbare zu Fall bringen wollen. Sagen wir es deutlich: das Wunderbare ist immer schön, gleichgültig welches Wunderbare, es ist überhaupt allein das Wunderbare, das schön ist. Bewundernswert am Phantastischen ist die Tatsache, dass es nicht phantastisch, sondern als einziges real ist.“⁹

Max Jacob deutet auf die Nähe Spadolinis zur surrealistischen Bewegung hin. Im Sinne der Theorie des Psychoanalytikers Jacques Lacan, der ebenfalls der surrealistischen Bewegung nahestand, führt uns der Film in einen Raum des Imaginären. In ihm wird in der Vorstellung ein verlorenes Objekt, hier das Volk der Roma, wiederbelebt. Gereinigt von allem Negativen und Bedrohlichen, erscheint es uns als begehrenswert. In ihm sehen wir uns selbst, nicht mehr fragmentarisiert, sondern zu einem Ganzen vereint, als „Nous“. Das bedeutet nicht, dass die Dargestellten, die Gitans, nicht Realität sind. Doch entziehen sie sich nach dieser Vorstellung der Zersplitterung und dem Verfall der Moderne. Als stationäre Gesellschaft im Sinne von Levi-Strauss seien sie stets „bei sich“. Das zeigten ihre künstlerischen Ausdrucksformen, die ‚authentisch‘, nicht künstlich-artifizuell und demnach identisch mit ihrem Wesen seien, was immer das sein soll. Nach surrealistischer Theorie verkörpern sie mit ihrer unverstellten

⁹ Breton: „Qu’est-ce que le surréalisme?“, S. 129-130.

Vitalität das Unbewusste der modernen Gesellschaft, das Verlorene, Unterdrückte, das als Begehren und Leidenschaft im Rhythmus, Tanz und Gesang des Flamenco seine Form gefunden habe, „le Flamenco avec l'ordeur de leur race“ – der Flamenco mit dem Stolz ihrer Rasse, wie man im Vorspann lesen kann. Es sind die Künstler wie Spadolini, die uns daran erinnern möchten. Die Nacht ist die Zeit der Träume und exakt die Zeitspanne, die der Film umfasst.

Detailanalyse von Nous, les Gitans

Der Film beginnt mit kurzen Schnitten: Handlesen, Flamenco am Feuer, und emblematisch ein sich drehendes Wagenrad, ein Wolkenhimmel.

Ein eingeblendeter Text von Spadolini weist darauf hin, dass die „tribus gitans d'Andalousie“ Spuren der „maurischen“ Besetzung in sich tragen. Das ist ein erster Hinweis auf den Abstieg ins kollektive Unbewusste der „Söhne des Himmels und der Sonne“, wie es ebenfalls im Vorspann heißt, ohne den man die Dramaturgie des Films nicht verstehen würde.

Die Handlung setzt ein, als ein Wagen mit einem musizierenden Mann an der Kamera vorbeifährt. Ihm folgen weitere Wagen. In beinahe jedem wird musiziert. Nach einem Schnitt sieht man einen Wagen mit einem Gitarrenspieler, einer rauchenden Frau und einigen Kindern, die zur Tür drängen. Eine Nahaufnahme zeigt einen hübschen lachenden Jungen, nach einem weiteren Schnitt sehen wir, wie zahlreiche Kinder jeglichen Alters auf Anweisung ihrer Mutter den Wagen verlassen. Es folgen Alltagszenen: Kinder, Wäsche, Hunde, Pferde, offenes Feuer, die Zubereitung von Speisen, weiteres Musizieren, dazu Kartenlegen. Schließlich kommen noch Stierkämpfer in ihren Trachten hinzu. Abgeschlossen wird diese Eingangssequenz durch den Aufmarsch von Paaren an der Kamera vorbei. Die Bilder rufen bekannte Klischees von der Musikalität bis zum Kinderreichtum ab.

Die zweite Sequenz zeigt vor der Kulisse eines Nachtlagers sich abwechselnde musikalische Darbietungen. Erkennbar sind zwei Gruppen: sitzende Männer und dahinterstehende Frauen und Kinder, die bei den Vorführungen ‚mitgehen‘. Ein Liedtext, „Tochter des Feuers“, wird teilweise durch Untertitel ins Französische übersetzt. Zweierlei fällt auf: Die zuhörenden und zuschauenden Menschen blinzeln oft in Richtung Kamera. Das bleibt während der gesamten Aufnahme so. Die Tänzerinnen und Tänzer und auch die Sängerinnen und Sänger agieren revuetheaterhaft. Spadolini hat, wie die Besetzungsliste zeigt, professionelle Unterhaltungsensembles engagiert, die zum Teil erfolgreich durch Europa, die USA und Südamerika tourten. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelang es vielen spanischen Roma-Familien nicht zuletzt vor dem Hintergrund einer wachsenden Tourismusindustrie, große

Flamenco-Veranstaltungen, sogenannte *Óperas Flamencas*, zu organisieren, mit denen sie selbst Stierkampfarenen füllen konnten. Darüber entbrannte eine Auseinandersetzung zwischen den Puristen, die diese Entwicklung als Kommerzialisierung und Verflachung verurteilten, und den ‚Modernisten‘, die darin eine Befreiung aus erstarrten Ritualen sahen, die bis heute andauert.¹⁰ Bedeutende Tänzerinnen führten manchmal die Unternehmen selbst. Der Stil der damaligen Darbietungen unterscheidet sich deutlich von den ‚traditionellen‘ künstlerischen Ausdrucksformen, die durch Tänzer wie Antonio Gades seit den 1980ern wieder an Boden gewannen.¹¹

Diesen traditionellen Formen wie der *Seguiriya gitana* oder der *Soleá* kommt der Klagegesang näher, den „La chef de la Tribu“, das Stammesoberhaupt, müsste man übersetzen, nach einem Schnitt und mit Sicht auf eine Männergruppe, improvisiert. Es ist nicht zu übersehen, dass das Oberhaupt eine Peitsche in der Hand hält.

Ein nächster Schnitt führt zurück zu den Gruppen sitzender Männer und stehender Frauen. Das Musikinstrument, das zu spielen beginnt, ist jetzt ein Akkordeon.

Dazu singt nach einem weiteren Schnitt (Minute 12:15) im Schatten eines Baumes eine Sängerin in einem eigenartig orientalisierten Kostüm. Eine Texteinblendung klärt auf: „Cette mélopée maure est semblable aux chants des Gitans“, „qu’elle a directement inspirés“. – „Dieser maurische Gesang ähnelt den Liedern der Zigeuner“, „die er direkt inspiriert hat“.

Die Dokumentation führt überraschend vom Schauplatz weg, an dem die Zuschauer gerade heimisch geworden waren. Bei der Sängerin handelt es sich um Line Monty (1926-2003), die Spadolini auf einer Algerienreise kennengelernt hatte. Als Eliane Serfati geboren, stammt sie aus einer jüdisch-arabischen Familie. Sie trat ebenfalls unter dem Bühnennamen Leïla Fateh auf. Sie sang auf Französisch, aber auch, vor allem im Zusammenhang mit der Unabhängigkeitsbewegung Algeriens, auf Arabisch. Durch die Beteiligung einer arabischen Jüdin, die 1950 in Algerien noch nicht um ihr Leben fürchten musste, entsteht eine unerwartete Verbindung unterschiedlicher Kulturen, die für Spadolini eine historisch verbundene Einheit darstellen.

Nur gut eine Minute danach sehen wir nach einem weiteren Schnitt Spadolini in seinem üblichen Nacktkostüm. Man muss genau hinhören, welche Verbindung er herzustellen versucht. Er tanzt nicht zum Flamenco, der als Realität dokumentiert wird, sondern zum „maurischen“ Lied. Glitt die Kamera von der dokumentierten Wirklichkeit mit diesem Lied in

¹⁰ Siehe Leblon: Flamenco. Kritisch vor allem über die Franco-Diktatur Knipp: Flamenco insbesondere S. 143–174.

¹¹ Wichtige Webseite zur Kultur der Gitans im französisch-spanischem Grenzgebiet: <https://patrimonis.online/home-fr> [Abgerufen 5.1.2026]

das kollektive Unbewusste der Erinnerung der andalusischen Gitans zurück, so führt sein Tanz in noch weitere Tiefen. Dazu unten mehr. Filmisch wird dieser ‚Trip‘ durch sich ständig verdichtenden Nebel umgesetzt. Die zeitgenössische Tanztheorie, die das klassische Ballett als einseitig verstandesorientiert und marionettenhaft kritisiert, feiert die irrationalen Momente und die Kreativität und Emotionalität des modernen Ausdruckstanzes:

„[D]er Grad der Erregung wird sich in der Schnelligkeit der Bewegung und der Stärke des Rhythmus deutlich spiegeln. Der Rhythmus ordnet diese Bewegungen, die vom Affekt angeregt werden, und erhebt sie dadurch zur Kunst. Das Unwillkürliche tritt in das Bewußtsein und wird in der Übereinstimmung von Seele und Körper ein Spiel der eigenen höchsten Lust.“¹²

Wie in die Kunst und Malerei der Zeit suchte auch der moderne Tanz nach Vorbildern in den Ausdrucksformen außereuropäischer, meist afrikanischer Völker. Die Tänzerinnen und Tänzer bewunderten die Absetzung von der erstarrten Kultur europäischer Zivilisation und setzten sie zugleich herab, wenn sie sie im Rahmen einer rassistisch begründeten Kulturstufentheorie als „Primitive“ bezeichneten:

„Der ästhetische Begabung der Primitiven hat den Tanz zur höchsten Kunst ausgebildet, und während sich alle anderen Künste bei ihnen noch auf der untersten Stufe der Entwicklung befinden, ein Stadium, über das sie nicht hinauskommen, hat die Kunst der rhythmischen Bewegung bei ihnen eine Pflege gefunden, deren Intensität für die Stärke des seelischen Anteils zeugt, den sie dazu mitbringen. Der Naturmensch tanzt bei jedem Anlasse seines Lebens, die Freude gibt ihm ebensoviel Gelegenheit dazu wie die Trauer, er tanzt aus Liebe und tanzt aus Haß, seine Gebärden und seine Bewegungen sind reicher an Ausdrucksmöglichkeiten wie seine Sprache. Bei den Kulturvölkern äußert sich der ästhetische Schaffensdrang in Werken der Kunst und der Technik, bei den Naturvölkern im Tanz.“¹³

Es überrascht nicht, wenn die Tänze der Gitanos, die meist als „spanische Volkstänze“ firmieren, in die Nähe der Ausdrucksformen der ‚Primitiven‘ gerückt werden:

„Die spanischen Volkstänze haben von jeher einen so persönlichen Charakter getragen, daß ihre Ausführung immer mehr oder weniger der Improvisation glich. [...] Ihr Inhalt ist, mag der Name sein, wie er will, eine Pantomime der Liebe: glühendes Werben, spröde Zurückhaltung in kokettem Hin und Her bis zur endlichen Vereinigung. Der ganze Körper ist erregte Aktion, und wenn die Zunge stumm bleibt, so sprechen die Augen um so beredter, nur in Spanien gehören selbst die Blicke zu den Gebärden des Tanzes.“¹⁴

¹² Boehn: Der Tanz, S. 11.

¹³ ebd.

¹⁴ ebd, S. 107. „Der Fandango, nur von zwei Personen ausgeführt, beginnt im langsamen 6/8-Takt, um sich dann in immer schnellerem Tempo zu südlicher Glut zu steigern. Es ist nichts anderes als eine beständige Verfolgung der Tänzerin, die dem Ansturm des Tänzers kokett entweicht, um sich schließlich zu ergeben.“ (ebd.)

Spadolini, der mit Josephine Baker gemeinsam Choreographien entwickelt hat, teilt sicher nicht die rassistischen Implikationen dieser Tanztheorie, aber sein Ansatz scheint davon dennoch nicht unbeeinflusst zu sein. Wie die Anhänger und Vertreter des *Flamenco puro* unter den Gitanos oder der irisch-keltischen Kultur sucht er von der Zivilisation verschüttete archaische Schichten freizulegen, wie wir sehen werden.

Nach dem nächsten Schnitt (15:58) führt die Kamera als Überleitung über Berge zum Wolkenhimmel, der schon zu Beginn auftaucht.

Der ‚maurische‘ Gesang wird nun durch eine Schnittfolge (16:02; 16:44; 16:54) durch eine nordafrikanische Palmen- und Wüstenlandschaft illustriert, die von einer Kamelkarawane belebt wird, die analog zur Wagenkarawane der Gitans zu Beginn gezeigt wird.

Nach einem Schnitt (17:19) ist die maurische Sängerin wieder zu sehen, wie sie langsam im Hintergrund verschwindet.

Die versammelten Gitans werden nach dem folgenden Schnitt (17:35) so gezeigt, als ob sie dem Abgang der Sängerin folgen, denn noch ist ihr Lied zu hören und der Akkordeonspieler inmitten der Gruppe zu sehen.

Der endgültige Übergang aus der Erinnerung zurück in die Gegenwart wird durch die Nahaufnahme eines schönen jungen Mannes hergestellt, der bewundernd zu einem Gitarristen aufschaut, der in der Tat ein beachtliches Solo spielt.

Danach folgt eine letzte Sequenz mit Tanz und Gesang (19:15; 19:55), die in der Choreographie durchaus Ähnlichkeiten mit den Bewegungen Spadolinis aufweist.

Die Schlussequenz (Schnitt 23:35) führt zurück in den Zyklus der Natur, indem Himmel und Mond und parallel dazu der Auszug der Paare gezeigt werden. In der Morgendämmerung ziehen die Wagen weiter und das Wagenrad dreht und dreht sich.

Ein Volk ohne Geschichte?

Die mythische Zeitstruktur des Films, seine Einbettung in Kreisläufe der Natur, die Ritualisierung der Festkultur und die Abwesenheit von Dingen der Zivilisation des 20. Jahrhunderts vermitteln das Gesamtbild einer archaischen Gesellschaft. Sie entspricht dem Bild, dass im gleichen Zeitraum Walter Starkie (1894-1976), ein einflussreicher ‚Experte‘ in Sachen ‚Zigeunerkultur‘, der von 1962 bis 1973 der *Gypsy Lore Society* vorstand, in Europa verbreitete:

„Haben wir nicht schon genug geölte Rädchen, die fleißig rollen? Wollen wir auf jede ursprüngliche, ungelehrte und ungereinigte Note im Konzert der Menschheit verzichten? Seien wir lieber froh, daß die Zigeuner immer wieder zur Natur zurückstreben und noch immer die

dunklen, geheimen Instinkte und Gaben der urzeitlichen Menschen besitzen, denn aus diesen Gaben strömt der Quell der Kunst.“¹⁵

Bei Spadolini erscheint diese Gesellschaft als transhistorische und transkulturelle. Dass die Kamera regelmäßig einen Wolkenhimmel zeigt, betont den Anspruch, in kosmischen Dimensionen zu denken und auf das existentiell Wesentliche und Ewige hinzuweisen. Ereignisse wie der Völkermord erscheinen demgegenüber als peripher.

Durch die Montagetechnik, die der Avantgardefilm seit Sergej Eisenstein und Buñuel perfektioniert hat, und deren Ansatz es war, durch Schockwirkung Erkenntnisprozesse auszulösen, hätte Spadolini 1950 durchaus das ins Spiel bringen können, was wir als Zivilisationsbruch bezeichnen. Stattdessen inszeniert er ein „displacement“¹⁶ vom kultischen Gemeinschaftserleben der Roma hin zur Kunst, die von Nicht-Roma ausgeübt wird. Durch das Vorgeführte werden die Vorführenden¹⁷ zu einer Einheit, zum „Nous“ verbunden. Die Gemeinschaft der Gitans, auch wenn sie aus der Zeit gefallen zu sein scheint, wird als real und vital präsentiert, wenn durch die Parade der jungen Paare ihr Fortbestehen angedeutet wird. Auch dies ein Gegenbild zum Völkermord. Spadolini glaubt, angeregt durch die Tiefe und Unmittelbarkeit ihrer Gesänge und Tänze wie drei Jahrzehnte vor ihm schon Federico Garcia Lorca, ihre Gedanken und Gefühle kongenial zu begreifen. Mehr noch imaginiert er stellvertretend das kollektive Unbewusste, zu dem sie selbst keinen unmittelbaren Zugang mehr zu haben scheinen: die Erinnerung an ihre „maurische“ Vergangenheit von der anderen Seite des Meeres und als Höhepunkt seine Reinkarnation als „kultischer Vortänzer“¹⁸, durch die er sie für einen Augenblick zu ihren tiefsten, vorgeschichtlichen Wurzeln zurückführt. Angesichts dieser Dimension muss ihm der Völkermord zu einer Randerscheinung geschrumpft sein.

Worin könnte die Berechtigung der künstlerischen Herangehensweise Spadolinis bestehen?

Seine anthropologische Perspektive, die der des französischen Ethnologen Michel Leiris (1901-1990) ähnelt, ist begrenzt auf das, was er das Wesen der Gitans nennt. Nichts in ihrem Wesen legitimiert Handlungen wie den Völkermord an ihnen. Er gehört zur Geschichte der Täter und der Gesellschaft, die diese geschaffen haben, nicht zur Geschichte der Opfer. Das hat Folgen für die Erinnerungspolitik, für die Spadolini einen anderen Raum öffnet als den der

¹⁵ So referiert Elisabeth Zehden-Boehm in ihrem Vorwort zur deutschen Übersetzung Starkies Position. Zur politischen Sympathie Starkies mit Mussolini und dem Nationalsozialismus siehe <https://holocaustmusic.ort.org/de/politics-and-propaganda/walter-starkie-und-das-britische-institut-in-madrid/> [Abgerufen 5.1.2026] Die Archaisierung gehörte zum Common Sense der selbst ernannten ‚Zigeunerfreunde‘: „Die Zigeuner, scheinbar immun gegen den Fortschritt, leben in einem immerwährenden Heute; sie behaupten sich heldenmütig in einer fortdauernden Gegenwart. Sie scheinen damit zufrieden, am Rande der Geschichte zu leben, wohl weil sie den Hauch der Ewigkeit verspüren.“ (Yoors: Das wunderbare Volk, S. 7)

¹⁶ Weimann: Literaturgeschichte, S. 359.

¹⁷ Ebd. S. 396.

¹⁸ Ebd. S. 401.

Ereignisgeschichte. Die Einheit, das „Nous“, sucht er nicht in der gemeinsamen Verfolgungsgeschichte des homosexuellen Tänzers, des jüdischen Kameramanns, der arabischen Jüdin aus Algerien, der Sinti und Roma Europas. Er findet sie in einem Fest, einer Feier des Andersseins all dieser sehr unterschiedlichen Menschen.

Nous, les Gitans ist inzwischen selbst ein historisches Dokument: einer vitalen Kultur, aber auch einer problematischen Verdrängung, deren ungewollte Folgen für eine dem Zivilisationsbruch angemessene Erinnerungspolitik nicht zu unterschätzen sind.

Literaturverzeichnis

Berber, Anita/Droste, Sebastian: Tänze des Lasters, des Grauens und der Extase, Wien 1923.

Boehn, Max von: Der Tanz, Berlin 1925.

Boswell, Silvester Gordon: The Book of Boswell. Autobiography of a Gypsy, hg. von John Seymour, London 1970.

Breton, André: „Qu'est-ce que le surréalisme?“ (zit. nach Witzel, Frank: Kunst als Indiz, Berlin 2022, S. 129-130.)

Dregni, Michael: Gypsy Jazz – in Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing. Oxford, New York 2008.

Edschmid, Kasimir: Basken, Stiere, Araber, Berlin 1926.

Elsner, Monika/Müller Thomas: Das Ich und sein Körper – Europa im Tango-Fieber, in: Pfister, Manfred (Hg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne, Passau 1989, S. 312-322.

Filhol, Emmanuel/Hubert, Marie-Christine : Les Tsiganes en France :un sort à part (1939-1946), Paris 2009.

Fleming, Ian: A Personal Memoir, London, 2016.

Fleming, Ian: From Russia, With Love. Jonathan Cape, London 1957. Siehe auch

Foisneau, Lise/Merlin, Valentin: Les Nomades face à la guerre (1939-1946), Paris 2022.

Knipp, Kersten: Flamenco, Frankfurt am Main 2006.

Leblon, Bernard: Flamenco. Mit einem Vorwort von Paco de Lucía, Heidelberg 2001.

Rasch, Wolfdietrich: Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900, in: ders. (Hg.): Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, Stuttgart 1967, S. 58-77.

Reuter, Frank:

Schreiner, Claus: Schöner fremder Klang – Wie exotische Musik nach Deutschland kam. Band 1: Ragtime, Tango, Rumba & Co. (1855–1945), Stuttgart 2022.

Starkie, Walter: Auf Zigeunerspuen. Mit einem Vorwort von Elisabeth Zehden-Boehm, München 1957. [Original: In Sara's Tent, 1953]

Weimann, Robert: Literaturgeschichte und Mythologie. Methodologische und historische Studien. Berlin/Weimar 1971.

Yoors, Jan: Crossing: A Journal of Survival and Resistance in World War II, New York 1971.

Yoors, Jan: Das Wunderbare Volk. Meine Jahre mit den Zigeunern, Stuttgart 1970.

Filmverzeichnis

Nous, les Gitans, Regie: Alberto Spadolini, Frankreich 1950. [[Nous, les gitans \(Alberto Spadolini, 1950\) - HENRI - La Cinémathèque française](#)]

Webseiten

<https://www.uni-flensburg.de/fogr-antiziganismus> [Abgerufen 19.4.2026]

<https://patrimonis.online/home-fr> [Abgerufen 5.1.2026]

<https://holocaustmusic.ort.org/de/politics-and-propaganda/walter-starkie-und-das-britische-institut-in-madrid/>