

Konstruktionen der „Zigeunerin“ im NS-Film: eine vergleichende Analyse

Frank Reuter

Die Rolle des Antiziganismus in der filmischen Produktion des „Dritten Reiches“ ist ein bislang wenig erforschtes Feld. Es gibt keine Filme mit gezielt antiziganistischer Stoßrichtung, die hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Reichweite mit antisemitischen Propagandastreifen wie *Jud Süß* oder *Der ewige Jude* vergleichbar wären. Eine andere Frage ist die nach der Verwendung von „Zigeuner“-Stereotypen innerhalb des kaum überschaubaren Korpus der zwischen 1933 und 1945 entstandenen Unterhaltungsfilme.¹ Hierzu steht eine systematische Untersuchung noch aus.

In diesem Beitrag werden zwei Filmproduktionen vergleichend analysiert, die mit Blick auf ihre Entstehungsgeschichte und inhaltliche Ausrichtung unterschiedlicher kaum sein könnten. Der erste Film ist ein nahezu unbekannter, Ende der 1930er Jahre gedrehter Unterhaltungsfilm mit dem Titel *Zwischen Strom und Steppe*. Der zweite Film ist dagegen schon seit Jahrzehnten Gegenstand wissenschaftlicher wie öffentlicher Diskussionen: Die Rede ist von *Tiefland*, dem letzten Spielfilm Leni Riefenstahls. Bei den Debatten ging es vor allem darum, dass die Regisseurin Sinti und Roma aus den KZ-ähnlichen Zwangslagern Salzburg-Maxglan und Berlin-Marzahn als Komparsen rekrutierte. Viele von ihnen wurden später nach Auschwitz-Birkenau deportiert und ermordet. Da diese Zusammenhänge inzwischen gut erschlossen sind,² wird dieser Aspekt hier nicht vertieft. Vielmehr liegt ein besonderer Fokus dieses Beitrags auf der Ikonografie. Im Zentrum der Analyse steht die Figur der „Zigeunerin“, die in beiden Filmen eine wesentliche Rolle spielt. Typologisch

1 Von den 1.094 Spielfilmen, die im „Dritten Reich“ entstanden, werden 14 % den Propagandafilmen zugerechnet, nahezu die Hälfte der Gesamtproduktion waren Komödien. Siehe Witte, Karsten: Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung, in: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 2004 (2. Auflage), S. 117–166, hier S. 155.

2 Eine gute Zusammenfassung hierzu bietet Trimborn, Jürgen: Riefenstahl. Eine deutsche Karriere, Berlin 2002, S. 333–341; siehe außerdem Tegel, Susan: Leni Riefenstahl's Gypsy Question Revisited. The Gypsy Extras in „Tiefland“, in: Historical Journal of Film, Radio and Television 26.1 (2006), S. 21–43.

markieren die Ausdeutungen dieser Figur jedoch einen radikalen Gegensatz. Diesem Antagonismus und der jeweils zugrunde liegenden Funktion soll im Folgenden nachgegangen werden. Untersucht wird der instrumentelle Gebrauch der als „Zigeuner“ markierten Figuren auf unterschiedlichen Ebenen: Filmimmanente Aspekte – wie Dramaturgie, Figurenkonstellation oder Bildsprache – und politisch-ideologische Kontexte werden dabei gleichermaßen berücksichtigt. Für das Verständnis ist es erforderlich, auf das Handlungsgerüst der Filme einzugehen und einzelne Szenen im Detail zu betrachten, um die darin enthaltenen Exklusionsmechanismen zu erschließen.

1 *Zwischen Strom und Steppe*

Die 1938 entstandene und Anfang 1939 uraufgeführte deutsch-ungarische Koproduktion *Zwischen Strom und Steppe*³ trägt den Untertitel *Pusztaliebe* (Abb. 1). In der Literatur wie in der Populärkultur ist die Verbindung zwischen der weiten Steppenlandschaft der Puszta und „Zigeunern“ geradezu topisch.⁴

Der überaus positiv gezeichnete Held des Films trägt den Namen Silo. Er nennt sich selbstbewusst einen Landstreicher, dem seine Freiheit über alles geht. Silo ist der schwärmerische Naturromantiker par excellence, die Verkörperung einer von allen Zwängen befreiten Existenz. Trotz oder gerade wegen seines Wanderlebens sind die Autoren des Films darum bemüht, den Protagonisten von den „Zigeuner“-Figuren in aller Schärfe abzugrenzen. Silo fungiert als

- 3 Es handelt sich um die filmische Bearbeitung einer Romanvorlage von Michael Zorn. Informationen zu Credits, technischen Daten, Dreharbeiten sowie zur Ur- bzw. Erstaufführung findet man unter https://www.filmportal.de/film/zwischen-strom-und-steppe_e7ab3e819c65484bae9bac75d3fca89e. [Zugriff: 11.2.2019]. Eine 35-mm-Kopie des Films befindet sich im Bundesarchiv (Abteilung Filmarchiv) unter der Archivsignatur 15816 (Eingangsnummer K 173323-1 sowie K 182227-4), ergänzende Materialien (Programmheft, Zeitungsausschnitte, Fotos etc.) unter der Archivsignatur FILMSG 1/20328. Die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung verfügt ebenfalls über eine 35-mm-Verleihkopie (Archivsignatur T221) und eine Archivkopie. Von einem Händler in den USA wird der Film auf DVD im Internet angeboten; <https://www.rarefilmsandmore.com/zwischen-strom-und-steppe-1938#.XBug1N-YV1Y>. [Zugriff: 11.2.2019]. Die vom Autor dieses Beitrags verwendete DVD hat Prof. Dr. Urs Heftrich vom Slavischen Institut der Universität Heidelberg während eines Forschungsaufenthalts in den USA erworben und der Forschungsstelle Antiziganismus zur Verfügung gestellt; dafür sei ihm herzlich gedankt.
- 4 Beispiele aus der Literatur und aus historischen Kinderbüchern siehe Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin 2011, S. 229; Reuter, Frank: *Strategien der visuellen „Zigeuner“-Konstruktion. Bildanalysen am Beispiel historischer Kinder- und Schulbücher*, in: Josting, Petra / Roeder, Caroline / ders. / Wolters, Ute (Hrsg.): *„Denn sie rauben sehr geschwind jedes böse Gassenkind ...“: „Zigeuner“-Bilder in Kinder- und Jugendmedien*, Göttingen 2017, S. 113–140, hier S. 116–119.



Abb. 1 Cover „Illustrierter Film-Kurier“ (Sammlung des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg).

„weißer“ Gegenentwurf zu diesen. Er preist die Gastfreundschaft der Menschen in Ungarn und geht jedem hilfsbereit zur Hand; selbst bei den Gendarmen ist er beliebt. In einer Szene gibt er sich als ungarischer Patriot zu erkennen: Beim Betrachten des Nachthimmels imaginiert er in die Sternbilder die ruhmreichen Könige aus der ungarischen Vergangenheit auf ihren Pferden. Er ist im Bootsbaus ebenso versiert, wie er den Fischern nützliche Hinweise für eine bessere Vermarktung ihres Fangs in der Stadt gibt. Ungeachtet seiner selbst gewählten Existenz als „Landstreicher“ kehrt der Film nicht nur Silos altruistisches Wesen und seinen Dienst an der Gemeinschaft hervor, sondern auch die tiefe Verbundenheit mit seiner ungarischen Heimat und deren Menschen – also Eigenschaften, die den „Zigeuner“-Figuren des Films kategorisch abgesprochen werden.

Zum besseren Verständnis sei der Plot des Films in groben Zügen wiedergegeben. Beim Beobachten einer „Zigeunerin“ namens Panna am Ufer der Theiß wird Silo jäh rücklings niedergestochen. Fischer nehmen den Verletzten in ihrem Dorf auf. Es keimt eine zarte Liebe zwischen Silo und Maria, die unglücklich mit dem Fischer Alexander Renka verheiratet ist. Dieser trifft sich des Nachts heimlich mit Panna. Eines Morgens wird er erstochen am Flussufer gefunden, neben ihm liegt Silos Messer, so dass dieser unter Verdacht gerät. Doch Silo spürt den wahren Täter, nämlich den von Eifersucht getriebenen Geliebten Pannas – einen „Zigeuner“ – in ihrer Hütte auf. Es kommt zu einem dramatischen Kampf auf der Steilklippe, beide Männer stürzen in den Fluss. Während Pannas Geliebter in den Fluten ertrinkt, kann sich Silo schwer verletzt retten. Zum Krüppel geworden, muss er sein Wanderleben aufgeben. Er lässt sich als Fährmann nieder und findet am Ende sein Glück mit Maria. Die Figurenkonstellation folgt somit einem simplen Schwarz-Weiß-Schema: Silo und Maria sowie Panna und ihr Geliebter stehen sich als Paare antagonistisch gegenüber.

Bei ihrem ersten Auftritt bereitet die „Zigeunerin“⁵ ein Feuer vor ihrer Hütte am Steilufer vor, während die Boote der Fischer passieren [ab 3:22]. Regisseur Géza von Bolváry beutet das erotische Potenzial der Figur weidlich aus: Panna bietet sich mit weit geöffneter Bluse dem Zuschauer dar – ein Effekt, der durch die Untersicht der Kamera verstärkt wird (Abb. 2 und 3). Der erste Fischer des Zuges bekreuzigt sich bei ihrem Anblick und fordert die anderen auf, schneller zu rudern, um dem Bannkreis der „Zigeunerin“ zu entkommen,⁶ worauf Panna triumphierend von oben herab lacht (Abb. 4). Das in

5 Die Darstellerin der Panna, Margit Symo, hat in mindestens drei weiteren Filmen eine „Zigeunerin“ verkörpert. In *Zigeunerblut* aus dem Jahr 1934 sowie in *Andalusische Nächte* von 1937/1938 (eine Adaption des Carmen-Stoffes) spielt sie eine Tänzerin. In der deutsch-spanischen Produktion *Carmen de la Triana* (1938) verkörpert sie die Figur der Dolores; siehe https://www.filmportal.de/person/margit-symo_d1c460b7721b4a9eaca9bd89e2cbe111. [Zugriff: 11.2.2019].

6 In dieser Szene finden sich deutliche Anklänge an die von den Dichtern der Romantik popularisierte Sagenfigur der Loreley und an den Sirenengesang aus der Odyssee.



Abb. 2 Panna blickt auf die vorbeifahrenden Fischerboote.

Abb. 3 Erotische Inszenierung der „Zigeunerin“.

Abb. 4 Die lachende Panna neben ihrer provisorischen Behausung.

5



Abb. 5 Panna in verführerischer Pose.

6



Abb. 6 Konfrontation: erste Begegnung zwischen Panna und Silo.

der Populärkultur vielfach reproduzierte Klischee der „Zigeunerhexe“, wie sie die Fischer nennen, wird hier auf trivialste Weise zelebriert.

Die Figur ist dem literarischen Archetyp der „Carmen“ nachgebildet und schließt wie diese das antiziganistische Leitmotiv des Magisch-Dämonischen mit ein.⁷ Panna, die sich demonstrativ allen Bindungen verweigert,⁸ steht in unauflöselichem Gegensatz zum Kollektiv der sesshaften Fischer. Die Macht ihrer Sexualität, die sie jenseits bürgerlicher Normen frei auslebt, erweist sich im weiteren Handlungsverlauf als Bedrohung für die Einheit der dörflichen Gemeinschaft. Silo indes ist immun gegen Pannas Verführungskünste (Abb. 5 und 6). Bei ihrer ersten Begegnung macht sie Silo eindeutige erotische Angebote [31:54: „Willst du mich?“]. Doch dieser stößt sie brüsk von sich und fordert sie auf, die Gegend zu verlassen: „Pack dein Bündel und verschwinde. Männer findest du überall“ [32:03].

Géza von Bolváry setzt altbekannte antiziganistische Topoi gezielt als dramatische Effekte, aber auch als – teils komödiantisch gefärbte – Unterhaltungselemente ein. Ein Beispiel für Ersteres ist eine Eifersuchtsszene, in der Pannas Geliebter diese wegen ihrer Untreue schlägt. Sie beschimpft ihn als „verfluchtes Dreckschwein“ [53:02], es kommt zu einem Handgemenge der beiden vor der Hütte. Dem Zuschauer werden die blinden, unkontrollierten Affekte der „Zigeuner“ als Ausdruck ihrer primitiven Natur demonstriert. Die rasende Eifersucht des Mannes, ausgelöst durch die völlig ungebundene

7 Zum Motiv der „schönen Zigeunerin“ siehe Brittnacher, Hans Richard: *Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*, Göttingen 2012, S. 93 ff.; zum Motiv des Magisch-Dämonischen siehe ebd., S. 223 ff.

8 Panna lebt ganz für sich in einer isoliert am Steilufer stehenden provisorischen Hütte, deren Form an ein Zelt erinnert und auf eine nomadische Existenz verweist. Auf Silos Frage, zu welchem Stamm sie gehöre, antwortet sie selbstbewusst: „Ich bin frei. Ich gehöre dem, der mir gefällt“ [31:50 bis 31:54].



Abb. 7 Letzter Auftritt: Panna stürzt sich rachgierig auf Silo.

Sexualität Pannas, führt nicht nur zum Mord am Fischer Alexander Renka, sondern erweist sich als *Movens* der filmischen Handlung. Denn natürlich war es Pannas Geliebter, der Silo eingangs hinterrücks niedergestochen und damit die Geschichte erst in Gang gebracht hat.⁹ Zudem stellt sich heraus, dass er der Dorfgemeinschaft Fische stiehlt. Das betrügerische Wesen der „Zigeuner“ wird in einer weiteren, dezidiert burlesken Szene vorgeführt [46:35 bis 47:11].¹⁰ Ein „Zigeuner“ versucht, den alten Fährmann zu prellen, indem er seine Frau in einem Sack (der angeblich Melonen enthalte) auf die Fähre schmuggeln will. Doch dieser durchschaut den allzu plumpen Trick: Er schlägt mit seiner Rute auf den prallen Sack, worauf der Mann diesen loslässt und die eingeschlossene Frau zum Vorschein kommt. Der Zuschauer darf sich über die Unbedarftheit der „Zigeuner“-Figuren, die der Lächerlichkeit preisgegeben werden, amüsieren und das Gefühl eigener Überlegenheit auskosten.

Bei ihrem letzten Auftritt [1:07:45 bis 1:08:22] wird die verführerische Panna demaskiert. Getrieben von Rachegelüsten gegenüber Silo, dem sie den Tod ihres Geliebten anlastet, gesteht sie den Gendarmen in naiv anmutender Freimütigkeit, dass Letzterer den Fischer aus Eifersucht erstochen habe, und befreit Silo damit – wenngleich ungewollt – vom Verdacht, ein Mörder zu sein. In dieser letzten Sequenz ist von ihrer stolzen erotischen Aura nichts mehr übrig: Sie erscheint nur noch abstoßend, degradiert zu einer hässlichen Fratze. Obgleich ihre Untreue der eigentliche Auslöser aller Gewalttaten ist, schreit sie die Gendarmen unflätig an, man möge Silo hängen, und versucht sich auf ihn zu stürzen (Abb. 7). Das Fehlen jeglichen moralischen Bewusstseins, so die offenkundige Botschaft, ist der Kern ihres Wesens. Die Filmemacher setzen alles daran, die Figur, deren Exotik sie ausgeschöpft haben, am

9 Wie aus einer späteren Szene hervorgeht, hat er Silo mit Alexander Renka, den Panna nachts heimlich empfängt, verwechselt.

10 Solche komödiantischen, von der eigentlichen Handlung losgelösten Szenen werden als wohltdosierte Unterhaltungselemente mehrfach eingesetzt.

Ende zu entwerten. Die Szene kann als Spiegelung von Pannas erstem Auftritt gedeutet werden und soll vor Augen führen, dass die Macht ihrer Sexualität gebrochen ist.

Im Kontrast zur affektgetriebenen und von Gewalt dominierten Beziehung zwischen der „Zigeunerin“ und ihrem Geliebten ist die Liebe zwischen Silo und Maria geprägt von Entsagung. Auf einer Wallfahrt fleht Maria eine Kirchenstatue der Mutter Gottes – die Namensgleichheit ist natürlich nicht zufällig – an, sie möge ihr helfen, Silo aus ihren Gedanken zu verbannen und eine treue Ehefrau zu bleiben [1:00:16 bis 1:00:38]. Nach dem gewaltsamen Tod des Fischers dauert es noch ein ganzes (Trauer-)Jahr, bis Maria und Silo zueinanderfinden. Vorher muss aus Silo ein sesshafter Fährmann werden, selbst um den Preis der Verkrüppelung. Erst dieser heroische Akt der Entsagung macht den Weg zu Maria frei.

Die holzschnittartigen „Zigeuner“-Figuren werden in bewährter Manier instrumentell eingesetzt, um die Handlung voranzutreiben und die dramaturgischen Konflikte aufzulösen.¹¹ Erst die vom „Zigeuner“ begangene Bluttat (verursacht durch Pannas Untreue) befreit Maria aus einer unglücklichen Ehe und ermöglicht die Vereinigung mit dem geliebten Silo. Dieser wiederum zieht sich im entscheidenden Kampf mit Pannas Geliebtem jene Verletzung zu, die ihn dauerhaft zur Sesshaftigkeit zwingt: eine weitere Voraussetzung für das Happy End. Es entspricht der Ideologie des „Dritten Reiches“, dass Silo ungeachtet der positiven Charakterzeichnung sein Fernweh überwinden, mithin sein ungebundenes Wanderleben auf der Landstraße opfern muss, um als Fährmann ein vollwertiges und nutzbringendes Mitglied der Gemeinschaft zu werden. Als Lohn für diese Läuterung erhält er Maria. Demgegenüber fungieren sämtliche „Zigeuner“ des Films als negative Kontrastfiguren. Sie leben auf Kosten der Dorfgemeinschaft und drohen diese mit ihren zerstörerischen Trieben zu unterminieren. Erst ihr Ausschluss – symbolisch verdichtet im Tod von Silos Gegenspieler – stellt die soziale Harmonie wieder her.

Der Film schöpft aus dem vertrauten Fundus antiziganistischer Figuren, Motive und Handlungsmuster, die in den Dienst der Unterhaltung gestellt werden: an erster Stelle die von „Carmen“ inspirierte Figur der Panna.¹² Auch finden sich dezidiert romantisierende Elemente wie eine leidenschaftlich

11 Auch Hans Richard Brittnacher hebt den instrumentellen Gebrauch von „Zigeuner“-Figuren in der Literatur hervor. Diese dienen „in erster Linie als eine Art narrativer Verfügungsmasse“; ders.: *Leben auf der Grenze*, S. 17.

12 Dies spiegelt sich in den von mir ausgewerteten Presserevisionen wider, die den romantisch-exotischen Charakter des Films und seinen Unterhaltungswert herausstreichen. Die Figur der Panna wird mit den Attributen „männerbetörend“, „schön“, „wild“ und „sinnlich“ versehen.

aufspielende „Zigeunerkapelle“.¹³ Der kommerzielle Aspekt – das Bedienen von Zuschauererwartungen – ist dabei ein wesentlicher Faktor. Zwar steht die antiziganistische Motivik im Einklang mit dem nationalsozialistischen Welt- und Menschenbild, doch sie lässt sich ebenso in einen ideologischen Rahmen bürgerlicher oder christlich-katholischer Prägung einordnen. Auf der filmimmanenten Ebene ist eine direkte Verbindung zur NS-Rassenideologie nicht zu erkennen.

Bei der Einordnung und Bewertung des Films ist der konkrete zeitgeschichtliche Hintergrund jedoch mit zu berücksichtigen. Mit dem „Anschluss“ Österreichs im März 1938 gelangten auch die 8.000 bis 9.000 Roma des Burgenlandes, das bis 1921 unter ungarischer Verwaltung gestanden hatte, in die Verfügungsgewalt des NS-Staates und seiner Rassengesetzgebung. Die meisten Roma-Familien lebten seit Generationen in eigenen Siedlungen am Rande der burgenländischen Dörfer. Sie waren vor allem als Hilfskräfte und Tagelöhner in der Landwirtschaft tätig; viele arbeiteten nebenher als Handwerker oder Musiker.¹⁴

Als bald gerieten die burgenländischen Roma in den Fokus der nationalsozialistischen Propaganda. Treibende Kraft war der im März 1938 als Landeshauptmann und Gauleiter des Burgenlandes eingesetzte Tobias Portschy, ein promovierter Jurist.¹⁵ Die von Portschy im August 1938 veröffentlichte Denkschrift „Die Zigeunerfrage“ steht für einen Radikalisierungsschub antiziganistischer Politik im Burgenland. Portschy forderte darin unter anderem strengste Bestrafung von „Rassenschande“, Schul- und Berufsverbote für „Zigeuner“, Verbot ihrer Behandlung in öffentlichen Krankenhäusern sowie ihren Ausschluss aus dem Wehrdienst.¹⁶ Die Vorbereitung des Films *Zwischen Strom und Steppe* und die Dreharbeiten in Ungarn fielen genau in jene Phase im Sommer und Herbst 1938, in der die Burgenland-Roma massiver

13 Es handelt sich um eine sonntägliche Tanzszene in einem Landgasthof, einzelne Musiker werden in Großaufnahme gezeigt [37:49 bis 40:15]. Eine Zeitungskritik pries „die mitreißend sinnliche Gewalt des Tschardasch“; Neues Wiener Tagblatt, 17.1.1939, S. 12.

14 Vgl. dazu Baumgartner, Gerhard/Freund, Florian: Die Burgenland Roma 1945–2000. Eine Darstellung der Volksgruppe auf der Basis archivalischer und statistischer Quellen, Eisenstadt 2004; dies.: Der Holocaust an den österreichischen Roma und Sinti, in: Zimmermann, Michael (Hrsg.): Zwischen Erziehung und Vernichtung. Zigeunerpolitik und Zigeunerforschung im Europa des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2007, S. 203–225.

15 Das Burgenland wurde allerdings schon im Oktober 1938 aufgelöst und zwischen den Reichsgauen Niederdonau und Steiermark aufgeteilt; Portschy war danach stellvertretender Gauleiter der Steiermark; vgl. Zimmermann, Michael: Rassenutopie und Genozid. Die nationalsozialistische „Lösung der Zigeunerfrage“, Hamburg 1996, S. 104 und S. 415.

16 Die Denkschrift ist abgedruckt in: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hrsg.): Widerstand und Verfolgung im Burgenland 1934–1945. Eine Dokumentation, Wien 1983 (2. Auflage), S. 258.

Repression, begleitet von einer Pressekampagne,¹⁷ ausgesetzt waren. Auch wenn eine direkte politische Einflussnahme auf die Filmmacher nicht nachweisbar (und wenig wahrscheinlich) ist, so muss die Rezeption des Films doch im Kontext dieser verschärften Ausgrenzungspolitik gegenüber den burgenländischen Roma – und gegenüber der Minderheit der Sinti und Roma als Ganzes – betrachtet werden.

Ungeachtet der Banalität der dramaturgischen Konstellation und der Schwarz-Weiß-Figurenzeichnung sind Unterhaltungsfilme wie *Zwischen Strom und Steppe* aufgrund ihrer Massenwirksamkeit als Schlüsselmedien für das Festschreiben antiziganistischer Denkmuster einzustufen, weshalb die Antiziganismusforschung dieser Quellengattung verstärkte Aufmerksamkeit widmen sollte.

2 *Tiefland*

Machen wir nun einen Sprung zu einem ganz anderen filmischen Genre, dem Melodram. *Tiefland* gehört zu den finanziell aufwändigsten Produktionen des „Dritten Reiches“. Gedreht zwischen 1940 und 1944, erlebte der Film seine Uraufführung erst 1954 in Stuttgart. Leni Riefenstahl führte nicht nur Regie, sondern zeichnete auch für das Drehbuch verantwortlich.¹⁸

Ort der Handlung ist ein Dorf am Rande der spanischen Pyrenäen gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Im Zentrum der Geschichte steht der tyrannische Großgrundbesitzer Don Sebastian. Als er in einem Wirtshaus zufällig die fahrende Tänzerin Martha sieht, lädt er sie in sein Kastell ein und macht sie zu seiner Geliebten. Die junge Martha steht ganz im Bann des herrischen Marqués, der die Bauern grausam knechtet. Ihre Versuche, sich für die Unterdrückten einzusetzen, bleiben erfolglos. Was sie nicht ahnt: Don Sebastian ist hoch verschuldet und daher gezwungen, die Tochter eines reichen Bürgermeisters zu heiraten. Um Martha weiterhin als Geliebte in seiner Nähe zu haben, verheiratet er sie zum Schein an den Berghirten Pedro und stellt dem Paar seine Mühle zur Verfügung. Pedro, der Martha aufrichtig liebt, ahnt nichts von diesen Machenschaften.

17 Vgl. dazu Reuter, Frank: *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“*, Göttingen 2014, S. 183–186.

18 Riefenstahls Vorarbeiten zu *Tiefland* reichen ins Jahr 1934 zurück. Zur komplizierten Produktionsgeschichte siehe Trimborn: *Karriere*, S. 318 ff.; sowie Kinkel, Lutz: *Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das „Dritte Reich“*, Hamburg 2002, S. 226 ff. Im Folgenden beziehe ich mich insbesondere auf die instruktive Interpretation von Herbert Uerlings, an die meine Analyse anknüpft, wengleich ich nicht mit allen Teilaspekten seiner Deutung übereinstimme; siehe Uerlings, Herbert: *Inkludierende Exklusion. Zigeuner und Nation in Riefenstahls „Tiefland“ und Jelineks „Stecken, Stab und Stangl“*, in: ders./Patrut, Iulia-Karin (Hrsg.): *„Zigeuner“ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion*, Frankfurt a. M. 2008, S. 67–134. Die Screenshots und Zeitangaben basieren auf der „Arthaus“-DVD von *Tiefland* aus dem Jahr 2004.



Abb. 8 Die „Betteltänzerin“ Martha, markiert als „Zigeunerin“.

In der Hochzeitsnacht kommt es in der Mühle zum Kampf zwischen dem Hirten und dem Marqués, an dessen Ende Pedro den Großgrundbesitzer erwürgt. Das Schlussbild zeigt Pedro und Martha auf ihrem Weg in die Berge.

Leni Riefenstahl hat das Handlungsgerüst aus der gleichnamigen Oper von Eugen d'Albert aus dem Jahr 1903 (die wiederum auf dem Drama „Terra baixa“ des katalanischen Schriftstellers Àngel Guimerà basiert) übernommen, gegenüber diesen Vorlagen jedoch eine Reihe weitreichender Veränderungen vorgenommen.¹⁹ Eine der gravierendsten Änderungen besteht darin, dass die Regisseurin aus der Figur der Martha – in der Oper führt sie nach dem Tod ihres Ziehvaters die Mühle des Marqués – eine tanzende „Zigeunerin“ gemacht hat, deren Rolle Riefenstahl selbst übernahm.²⁰ Im Film taucht der Begriff „Zigeuner“ an keiner Stelle auf, stattdessen wird Martha im Vorspann als „spanische Betteltänzerin“ titulierte. Die Art der Inszenierung lässt allerdings keinen Zweifel daran, dass Riefenstahl bewusst an die Ikonografie der „Zigeunerin“ anknüpft (Abb. 8).²¹

19 Im Filmvorspann heißt es: „Nach Motiven der Oper in Bildern erzählt von Leni Riefenstahl“. Gerlinde Ulm-Sanford hat einen systematischen Vergleich zwischen dem 1896 erschienen Bühnenstück Guimeràs, der Oper sowie der filmischen Bearbeitung des Stoffes vorgenommen und Riefenstahls inhaltliche Modifikationen im Einzelnen dargelegt; siehe Ulm-Sanford, Gerlinde: *Flucht in Vergangenheit, Romantik und Schönheit? Überlegungen zu Leni Riefenstahls Film „Tiefeland“*, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft* 46.1 (2001), S. 123–134.

20 Zwar taucht das Tanzmotiv in der Oper ebenfalls auf, jedoch lediglich am Rand in Form einer Rückschau. In einem traurigen Lied im 2. Akt schildert Martha, dass sie als heimatloses Bettlerkind für einen alten Mann auf Jahrmärkten gegen Geld tanzen musste, bis Don Sebastian sie eines Tages sah und mitnahm. Den alten Mann machte er zum Müller, Martha zu seiner Geliebten; vgl. Ulm-Sanford: *Flucht*, S. 127 und S. 129.

21 In ihren Memoiren schreibt Riefenstahl, sie habe in *Tiefeland* eine „Zigeunertänzerin“ bzw. „die schöne Ziehtochter eines armen Zigeuners“ verkörpert; zit. nach Uerlings: *Inkludierende Exklusion*, S. 74.

Als „klassische“ Marker sind insbesondere zu nennen: die Halskette mit Goldmünzen,²² die auffälligen Ohrringe, das rüschenbesetzte Kleid mit weitem Ausschnitt, die Kastagnetten und nicht zuletzt der klapprige Wagen samt Esel.

Mit dem verführerischen Tanz der „Zigeunerin“ rekurriert Riefenstahl auf einen Topos, der bis in die Frühe Neuzeit zurückreicht.²³ Die beiden ausgedehnten Tanzszenen im Wirtshaus und im Kastell²⁴ haben einen prominenten Stellenwert innerhalb der Filmhandlung. Mittels einer minutiös ausgefeilten Choreografie und durch den differenzierten Einsatz filmästhetischer Mittel (rhythmische Montage bzw. schneller Wechsel von Kameraeinstellungen und -perspektiven, Hell-Dunkel-Kontraste) versucht Riefenstahl, die Suggestionsmacht der von ihr verkörperten Tänzerin in expressive Bilder zu übersetzen. Im Falle der Tanzszene im Wirtshaus kommt der Einsatz zahlreicher Komparsen hinzu.²⁵ Auch dramaturgisch ist der Auftritt der Tänzerin in der Schenke eine Schlüsselszene, markiert sie doch die erste Begegnung Marthas mit den beiden männlichen Hauptprotagonisten und späteren Rivalen, Don Sebastian und Pedro. Beide sind gleichermaßen von ihrer Darbietung gebannt, was bereits auf den finalen Kampf vorausweist.

Dass Adolf Hitlers Lieblingsregisseurin, die wie keine andere Filmschaffende an der Selbstinszenierung des NS-Regimes Anteil hatte, mitten im Krieg – als die systematische Vernichtung der Sinti und Roma in vollem Gang war – eine faszinierende „Zigeunerin“ verkörpert, verlangt nach einer Erklärung. Die Antwort liegt in der Art und Weise, wie Riefenstahl diese Rolle inszeniert und zugleich ausdeutet. Der entscheidende dramaturgische Kunstgriff der Regisseurin besteht in einer Aufspaltung der „Zigeuner“-Figur.

Riefenstahl zeichnet die Tänzerin Martha als naive junge Frau von geradezu kindlicher Unschuld, deren Tanz zwar hypnotische Macht über die Männer hat, die sich ihrer erotischen Ausstrahlungskraft aber gar nicht bewusst zu sein scheint. Der Lauterkeit ihres Charakters entspricht die Makellosigkeit ihres Äußeren, wobei die Lichtregie immer wieder ihre helle Hautfarbe akzentuiert (Abb. 9). Martha steht ganz in der Tradition der „weißen Zigeunerin“, einer Kunstfigur, die in der europäischen Kulturgeschichte tief verwurzelt

22 Die Figur der Panna in *Zwischen Strom und Steppe* trägt eine ganz ähnliche Kette mit Goldmünzen, was deutlich macht, dass die filmische Inszenierung der „Zigeunerin“ auf einem standardisierten Repertoire von Markern basiert.

23 Zum Motiv der tanzenden „Zigeunerin“ siehe Brittnacher: *Leben auf der Grenze*, S. 113 ff.

24 23:00 bis 27:08 sowie 32:38 bis 34:41.

25 Es handelt sich vor allem um die aus dem Zwangslager Berlin-Marzahn rekrutierten Sinti und Roma. Siehe Tegel: *Gypsy Question Revisited*, S. 33 und S. 35.



Abb. 9 Betonung des Weißseins Marthas durch die Lichtregie.

ist.²⁶ Herbert Uerlings spricht hier treffend von „symbolische[r] De-Ethnisierung“.²⁷

Die Gegenfigur ist ihr Begleiter bzw. Ziehvater.²⁸ Er wird vorgeführt als ein haltloser Trinker, der betrügerische Kartentricks beherrscht. Seine Lebensgrundlage ist die Ausbeutung der jungen Tänzerin, die er zudem misshandelt. Seine dunkle Haut- und Haarfarbe, im Kontrast zum Weißsein Marthas, wird von der Lichtregie explizit betont; ihre Differenz wird „als eine ethnische markiert“.²⁹ Wie Riefenstahl die Kontrastierung der beiden „Zigeuner“-Figuren unter Rückgriff auf antiziganistische Marker filmgestalterisch umsetzt, soll anhand der Szenenfolge nach ihrem Eintreffen im Kastell des Marqués [ab 27:40] im Detail aufgezeigt werden.

Beide betreten gemeinsam den Innenhof, doch der Mann verbleibt einige Schritte hinter Martha im Schatten. Sein verwehrlostes Äußeres – das

26 Das Motiv der „weißen Zigeunerin“, die Schönheit und Tugend in sich vereint, wurde vor allem durch die Figur der Preciosa aus Cervantes' Novelle „La Gitanilla“ (erschienen 1613) geprägt. Sie ist untrennbar mit dem Motiv des Kinderraubs verbunden: Wie sich im Laufe der Erzählung herausstellt, wurde Preciosa als kleines Kind von einer alten „Zigeunerin“ entführt und ist in Wirklichkeit adeliger Herkunft. Zur Wirkungsgeschichte des Motivs siehe Solms, Wilhelm: *Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik*, Würzburg 2008, S. 159 ff.; Mladenova, Radmila: *Patterns of Symbolic Violence. The Motif of ‚Gypsy‘ Child-Theft across Visual Media*, Heidelberg 2019.

27 Uerlings: *Inkludierende Exklusion*, S. 86.

28 Aus einem Dialog zwischen dem Marqués und Martha geht hervor, dass es sich weder um ihren Vater noch um ihren Geliebten handelt. Diese Konstellation verweist ebenfalls auf die Figur der „weißen Zigeunerin“ nach dem Vorbild von Cervantes' Preciosa, die zwar unter „Zigeunern“ aufgewachsen ist, aber einer Adelsfamilie entstammt. Im Filmvorspann tauchen die Figur des Ziehvaters und der Name des Darstellers nicht auf. Susan Tegel geht davon aus, dass die Rolle von einem der zwangsrekrutierten Komparsen gespielt wurde und führt dafür einige Indizien an. Einen sicheren Beleg für diese These gibt es aber nicht; Tegel: *Gypsy Question Revisited*, S. 33–35.

29 Uerlings: *Inkludierende Exklusion*, S. 80.

unrasierte Gesicht, die ungepflegten Haare, die fleckige und vernachlässigte Kleidung – wirkt abstoßend und bildet einen augenscheinlichen Gegensatz zum untadeligen Erscheinungsbild der Tänzerin, deren helles Gesicht sich deutlich von der dunklen Hautfarbe des „Zigeuners“ abhebt (Abb. 10). In der nächsten Einstellung sieht man, wie sich der Ziehvater übertrieben devot vor dem eintretenden Marqués verbeugt, während Martha ihren Gastgeber in aufrechter Haltung direkt anschaut (Abb. 11). Daraufhin schickt der Marqués den Mann in die Küche zum Gesinde, Martha hingegen geleitet er wie eine vornehme Standesgenossin in den Speisesaal. In der sich anschließenden Sequenz wird dieser Antagonismus der beiden „Zigeuner“-Figuren konsequent fortgeführt. Während Martha das angebotene Glas mit Rotwein (das sie zunächst ablehnt und erst auf Drängen des Marqués akzeptiert) mit aristokratisch anmutender Eleganz in der Hand hält, stürzt ihr Begleiter in der Gesindeküche ein übervolles Weinglas so gierig herunter, dass ein Großteil der Flüssigkeit über seinen Hals in die schmutzige Kleidung rinnt (Abb. 12 und 13). Danach führt er dem Verwalter des Marqués einen billigen Kartentrick vor und lacht hämisch. Doch dieser präsentiert anschließend in einer sarkastisch anmutenden Sequenz einen weitaus verblüffenderen Kartentrick, so dass der „Zigeuner“ auf dem ihm angeblich ureigenen Feld übertrumpft, ja regelrecht verhöhnt wird.³⁰ Der Film führt ihn als primitiv-vulgäre, ganz und gar verkommene Person vor, die beim Zuschauer offenkundig Abscheu hervorrufen soll. Umso heller erstrahlt die Figur der Martha.

Die von Riefenstahl konzipierte Figur des männlichen „Zigeuners“ steht für Verworfenheit und Degeneration, damit aber auch für das Element des biologisch-rassisch Minderwertigen im Sinne der NS-Ideologie. Nicht zufällig bleibt er im Film namenlos, ein bloßer Typus ohne Subjektstatus. Marthas Ziehvater erscheint wie eine Personifizierung des Konstrukts vom „Lumpenproletariat“, das der führende NS-„Zigeunerforscher“ Robert Ritter in seinen Schriften propagierte.³¹ Die Bildsprache weist ihm einen subhumanen Status zu und rückt ihn in die Nähe des Animalischen. In einer Schlüsselszene [ab 38:55] schwenkt die Kamera von Tauben, die Krumen vom Boden aufpicken,

30 Es handelt sich um die einzige Sequenz mit spöttisch-komödiantischer Färbung überhaupt, die gänzlich aus dem Rahmen fällt und die totale Entwertung des Ziehvaters auf einer zusätzlichen Ebene unterstreicht [32:16 bis 32:38].

31 Der Psychiater Robert Ritter war Leiter der „Rassenhygienischen und Bevölkerungsbiologischen Forschungsstelle“, die eine Schlüsselrolle bei der rassenbiologischen Klassifikation der im Deutschen Reich lebenden Sinti und Roma spielte und dabei eng mit dem SS- und Polizeiparagrafen kooperierte. Für Ritter waren die „Zigeunermischlinge“, denen er über 90 Prozent der im Deutschen Reich als „Zigeuner“ geltenden Personen zurechnete, das Resultat einer jahrhundertelangen Vermischung von „Zigeunern“ mit den „minderwertigen“ Teilen der Mehrheitsbevölkerung, weshalb er sie als „form- und charakterloses Lumpenproletariat“ stigmatisierte; vgl. Zimmermann: Rassenutopie, S. 135.

10



11



12



13



Abb. 10 Ankunft im Kastell.

Abb. 11 Begrüßung durch den Marqués.

Abb. 12 Martha trinkt mit dem Marqués ein Glas Rotwein.

Abb. 13 Inszenierung des „Zigeuners“ als haltloser Trinker.

hin zu seinen abgerissenen Schuhen und von dort langsam aufwärts, bis man ihn aus einem Weinschlauch trinken sieht. Er hat danach Mühe, sich auf den Beinen zu halten, und stützt sich an einer Säule ab. In der nächsten Einstellung trottet ein Hund herbei und bellt ihn feindselig an. Als der hinzutretende Don Sebastian den „Zigeuner“ am Kragen packt und gewaltsam vor sich herschiebt, gibt dieser unartikulierte tierhafte Laute von sich (Abb. 14). Nachdem der Marqués ihn niedergestoßen hat und er hilflos vor ihm auf dem Boden liegt, picken die Hühner neben seinem Kopf (Abb. 15). Es ist der „Untermensch“, der hier in Szene gesetzt wird. Dass der Marqués als Repräsentant der Herrschaft diese Inkarnation des Minderwertigen unter der Androhung, er lasse die Hunde auf ihn hetzen, aus dem Tal vertreibt, ist sowohl auf einer symbolischen als auch auf einer konkret-politischen Ebene zu lesen: als Ausschluss eines als unwert denunzierten „Zigeunertums“ aus der menschlichen Gesellschaft respektive der NS-„Volksgemeinschaft“.

14



Abb. 14 Der Marqués schiebt Marthas Ziehvater gewaltsam zum Ausgang des Kastells.

15



Abb. 15 Filmische Inszenierung des „Untermenschen“.

Don Sebastian wirft dem am Boden Liegenden mit verächtlichem Lächeln einen Beutel mit Geld zu: eine Kompensation für den Verlust der Tänzerin, seiner bisherigen Lebensgrundlage. Es handelt sich um eine Demonstration schiefer Macht, nicht um eine Geste der Großzügigkeit. Während der Marqués aus seiner Verachtung des Geldes auch in anderen Passagen keinen Hehl macht,³² greift der zutiefst erniedrigte Ziehvater nach dem Beutel und macht sich schleunigst davon [40:22]. Die Analogie zu den Tauben und Hühnern, die kleinste Überreste vom Boden aufpicken, ist offensichtlich. Durch diese mit filmischen Mitteln erzeugte Assoziation wird eine tief verwurzelte, vor allem im ethnologischen Diskurs wirkungsmächtige Vorstellung evoziert: die vom „Zigeuner“ als einer primitiven Entwicklungsstufe des Jägers und Sammlers, der sich von den Resten der Zivilisation nährt.

32 Siehe Uerlings: Inklusierende Exklusion, S. 90f.

Martha dagegen, bislang willfähiges Objekt ihres Ziehvaters, legt in der Folge alle Attribute, die sie vorher zur „Zigeunerin“ gemacht haben, ab. Sie bewegt sich so selbstverständlich in den Kleidern einer Adelligen, mit denen sie der Marqués ausstaffiert, als sei dies ihr ureigenes Milieu.³³ Gibt sich Martha dem Machtmenschen anfangs wie willenlos hin, versucht sie sich später aus ihrer Abhängigkeit zu lösen. Sie reift allmählich zu einem eigenständigen, moralisch tief empfindenden Individuum, das sich bis zur Selbstlosigkeit mit dem Leid der geknechteten Bauern solidarisiert. Besonders deutlich wird dies in einer Szene, in der sie der Frau des verschuldeten Müllers heimlich ein Schmuckstück gibt, das ihr der Marqués zuvor geschenkt hat. Martha wird in der Großaufnahme fast im Gestus einer Heiligen inszeniert, die früheren Kennzeichen der „Zigeunerin“ sind verschwunden (Abb. 16). Sie ist sowohl von ihrem Erscheinungsbild wie von ihrem inneren Wesen her ein radikaler Gegenentwurf zur Figur der Panna, die ebenso selbstbewusst wie bedenkenlos ihre egoistischen Triebe auslebt und keine moralische Verantwortung kennt.



Abb. 16 Martha inszeniert im Gestus einer Heiligen.

Die im Vergleich zur Opernvorlage neu konzipierte Figur der „Zigeunertänzerin“, die zum Dreh- und Angelpunkt der filmischen Handlung avanciert, eröffnete Riefenstahl zugleich die Möglichkeit, ihre eigene Rolle als Künstlerin zu beleuchten. Dabei sind konkrete Anknüpfungspunkte zur Biografie Riefenstahls, die ihre Karriere als Tänzerin begann, evident.³⁴ Diese

33 Wie sehr beide Figuren in dieser Phase der Handlung eine Einheit bilden, wird auch in den Szenen deutlich, in denen Martha, gekleidet wie eine Marquesa, hinter Don Sebastian auf dem Rücken eines Pferdes sitzt, um sich dessen Kampfstiere zeigen zu lassen [41:23 bis 42:30].

34 Riefenstahl musste 1924 aufgrund einer Knieverletzung ihre internationale Karriere als Tänzerin aufgeben und wandte sich anschließend dem Genre des Bergfilms zu: zuerst als Schauspielerin, später auch als Regisseurin; Trimborn: Karriere, S. 56 ff. Indem Riefenstahl

Indienstnahme des „Zigeuner“-Mythos für die künstlerische Selbstreflexion ist vor allem seit der Romantik ein bekanntes Muster.³⁵ Vor diesem Hintergrund kann die idealisierte Figur der Martha als Allegorie oder Utopie eines reinen unschuldigen Künstlertums gelesen werden. Als solches hat es im verdorbenen Tiefland mit seinen rigiden Herrschaftsstrukturen und Abhängigkeitsverhältnissen keinen Raum. Am Ende findet Martha gemeinsam mit Pedro ihren Platz in den ätherischen Höhen der Berge, wo sie – wie der Landstreicher Silo – gleichsam sesshaft wird. Der hochgradig stilisierte Charakter dieser Schlusssequenz ist dabei unübersehbar: Die beiden Figuren schreiten wie auf einem religiösen Gemälde in aufrechter Haltung den lichten Höhen entgegen, untermalt von pathetischer Musik (Abb. 17).



Abb. 17 Idealisierte Schlusssequenz: Pedro und Martha auf dem Weg in die Berge.

In dieser Schlusssequenz bricht Riefenstahl endgültig mit jeglichem Realismus oder einer plausiblen Psychologie ihrer Figuren. Die der aufgehenden Sonne zugewandte Martha, die wie zu Beginn das schlichte Kleid der Tänzerin trägt, erscheint wie die Inkarnation einer autonomen, gleichsam absoluten Kunst, die sich von allen sozialen Bindungen und politischen Abhängigkeiten freigemacht hat. Die Figur der Martha und insbesondere die symbolträchtige Schlusseinstellung des Films fügen sich nahtlos in die narzisstisch aufgeladenen Selbstkonstruktionen ein, die für Riefenstahl und ihr Werk kennzeichnend sind.³⁶ In diesem Kontext findet auch der romantische „Zigeuner“-Mythos

in *Tiefland* die Rolle der Tänzerin selbst übernahm, konnte sie ihre Fähigkeiten auf diesem Feld noch einmal demonstrieren.

- 35 Dazu exemplarisch Kugler, Stefani: *Kunst-Zigeuner. Konstruktionen des ‚Zigeuners‘ in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Trier 2004.
- 36 Siehe Kirchmann, Kay: *Die Selbstkonstruktion der Filmkünstlerin. Narzisstisches Allmachtspantasma und Allegorien der Selbstbehauptung in Leni Riefenstahls „Das blaue Licht“*, in: Glasenapp, Jörn (Hrsg.): *Riefenstahl revisited*, München 2009, S. 23–37. Auch in ihren zahllosen Interviews und vor allem in ihren Memoiren, so Kirchmann, habe Riefenstahl „sich selbst als titanische Künstlerin im Sinne des Weimarer Geniekults, und damit als

seinen Ort, der für soziales Außenseitertum, aber ebenso für eine freie künstlerische Existenz jenseits aller normativer Vorgaben und gesellschaftlicher Erwartungen steht.

Zu bedenken sind nicht zuletzt die besonderen Umstände der Entstehung von *Tiefland*. Um ein Projekt dieser Größenordnung zu realisieren, benötigte Riefenstahl die finanzielle und logistische Unterstützung führender Repräsentanten des NS-Regimes bis hin zu Hitler persönlich, der den Film aus privaten Mitteln finanzierte.³⁷ Vor diesem Hintergrund erscheint die These vom „Tyrannenmord“, die in *Tiefland* eine verschlüsselte Kritik an Hitler und seinem Regime sehen will, schlicht abwegig.³⁸ Vielmehr lassen sich in Riefenstahls Inszenierung Übereinstimmungen mit zentralen Elementen der nationalsozialistischen Weltanschauung ausmachen.³⁹ Besonders deutlich wird dies in der Figurenzeichnung der „Zigeunerin“, die Riefenstahl ganz von der Kategorie der „Rasse“ loslöst. Dadurch, dass sie das Element des Minderwertigen auf den ethnisch markierten männlichen „Zigeuner“ projiziert sowie fokussiert und diesen symbolisch ausschließt, legitimiert Riefenstahl nicht nur die biologistische Leitideologie des NS-Staates, sondern bewahrt zugleich den romantischen „Zigeuner“-Mythos, um sich diesen für den eigenen Künstler-Mythos zunutze zu machen. Man kann es auch anders formulieren: Um die in der „weißen Zigeunerin“ zur Anschauung gebrachte utopische Idee eines unschuldig-reinen Künstlertums für die Überhöhung der eigenen Künstlerexistenz zu vereinnahmen, bedurfte es unter den ideologischen Bedingungen des „Dritten Reiches“ der komplementären Figur des „Untermenschen“. Indem Riefenstahl dessen Entmenschlichung in wirkungsmächtige Bilder kleidete, adaptierte sie bereitwillig das rassistische Paradigma des NS-Regimes.

zwangsläufig transpolitisch und -moralisch agierend und zeitlebens nur dem ‚schönen Bild‘ verpflichtet“ entworfen; ebd., S. 24.

37 Trimborn: Karriere, S. 324f.

38 Sanders-Brahms, Helma: Tyrannenmord. „Tiefland“ von Leni Riefenstahl, in: Grob, Norbert (Hrsg.): Helma Sanders-Brahms. Das Dunkle zwischen den Bildern. Essays, Porträts, Kritiken, Frankfurt a. M. 1992, S. 245–251. Herbert Uerlings hat diese (Fehl-)Deutung auch auf inhaltlich-ikonografischer Ebene überzeugend widerlegt; Uerlings: Inkludierende Exklusion. Als weitere Gegenpositionen zu Sanders-Brahms sei verwiesen auf Sicks, Kai Marcel: Siegfrieds Rückkehr. Intermediale Referenzen und nationalsozialistische Ikonographie in Leni Riefenstahls „Tiefland“, in: Glasenapp, Jörn (Hrsg.): Riefenstahl revisited, München 2009, S. 115–135; Kalscheuer, Daniela: Spuren des Faschistischen in Leni Riefenstahls „Tiefland“. Eine Bestandsaufnahme, in: Leni Riefenstahl. Film-Konzepte 44 (Oktober 2016), S. 39–51.

39 Auch Daniela Kalscheuer kommt zu dem Ergebnis, dass sich „sämtliche Hauptmotive [...] konsequent einem faschistischen Weltbild zuweisen“ lassen; dies.: Spuren des Faschistischen, S. 49.

3 Eine kurze Bilanz

Beide Filme bauen ein Spannungsfeld zwischen negativ gezeichneten „Zigeuner“-Figuren und deren „weißen“ Antipoden auf. Während Silo und Martha eine Entwicklung durchlaufen und am Ende ihre vermeintlich „zigeunerischen“ Attribute (die sich als bloß äußerlich erweisen) ablegen, fungieren Panna, ihr Geliebter und Marthas Ziehvater als per se entwicklungsunfähige, typologisch gezeichnete Gegenfiguren. Panna und ihr eifersüchtiger Partner sind dem antiziganistischen Repertoire in Literatur und Populärkultur entlehnt. In die Figur des Ziehvaters ist die „rassische“ Minderwertigkeit eingeschrieben. Die Lösung der konstruierten Konflikte besteht in beiden Filmen in der Exklusion der als „Zigeuner“ markierten Figuren.

Die vergleichende Analyse hat erkennbar werden lassen, dass das „Zigeuner“-Konstrukt aufgrund seiner vielschichtigen ambivalenten Struktur in ganz unterschiedliche Richtungen hin ausgedeutet und ausgebeutet werden kann. Dies eröffnet Räume für Instrumentalisierungen vielfältiger Art. Im Falle von *Tiefland* findet die Ausbeutung auf zwei Ebenen statt: auf der symbolischen Ebene des „Zigeuner“-Mythos und auf einer ganz realen Ebene, als Ausbeutung jener aus den Zwangslagern heraus verpflichteten Sinti und Roma, die auf Wunsch der Regisseurin „das spanische Kolorit verstärken“⁴⁰ sollten. Für viele endete der Weg in Auschwitz-Birkenau. Das Beispiel *Tiefland* zeigt eindrücklich, auf welch komplexe Weise sich die Kategorien Fiktionalität und Realität im Medium Film durchdringen können.

Zwischen Strom und Steppe ist vordergründig ein Paradebeispiel filmischer Massenware: ein trivial-sentimentaler Streifen, der sich altbekannter Ungarn-Stereotype bedient, einschließlich der „Zigeuner“-Romantik. Dessen ungeachtet entfalten die im Film eingesetzten antiziganistischen Motive, selbst wenn sie komödiantisch daherkommen, vor dem konkreten zeitgeschichtlichen Hintergrund eine eigene Dynamik, indem sie den rassistisch motivierten Ausschluss der Sinti und Roma aus der NS-„Volksgemeinschaft“ implizit rechtfertigen und mit vorantreiben. Erst in diesem Kontext offenbart ein scheinbar harmloser Unterhaltungsfilm sein inhumanes Potenzial.

40 So Riefenstahl in ihren Memoiren; zit. nach Sicks: Siegfrieds Rückkehr, S. 118.