

## **Motivdynamik und Transmedialität**



Frank Reuter

## Mediale Metamorphosen

— ✨ —

**Abstract** Using the example of the leitmotif of the seductive “Gypsy woman” and her erotically connotated dance, this article is devoted to media transformation processes and their role in the formation of antiziganist prejudice. With the adaptation of this motif to new forms of representation such as photography or film, altered mechanisms of action and special aesthetic principles come into play. These inherent media logics helped determine the visibility and content of the images – and thus also their evaluation and cultural significance. At the same time, there are resonance effects, as the different media formats interact in a complex way. Accordingly, there is a close connection between the genesis of antigypsyism and the development of modernity, including its technical innovations: Only by means of media reproduction can antiziganist stereotypes become socially effective. The example of the dancing “Gypsy” shows how motifs or figures from literature find their way into visual mass media and thus become part of a differentiating image and entertainment industry, accompanied by a process of popularisation or trivialisation. The article focuses in particular on the film *Großstadt-Zigeuner* (1932) by Bauhaus artist László Moholy-Nagy. The author recognises a discrepancy between innovative aesthetic form and the recourse to stereotypical patterns on the content level.

**Zusammenfassung** Der Beitrag widmet sich am Beispiel des Leitmotivs der verführerischen „Zigeunerin“ und ihres erotisch konnotierten Tanzes medialen Transformationsprozessen und deren Rolle für die antiziganistische Vorurteilsbildung. Mit der Anpassung dieses Motivs an neue Formen der Repräsentation wie Fotografie oder Film kommen veränderte Wirkmechanismen und spezielle ästhetische Prinzipien zum Tragen. Diese medialen Eigenlogiken bestimmten die Sichtbarkeit und die Inhalte der Bilder – damit aber auch ihre Bewertung und kulturelle Bedeutung – mit. Gleichzeitig kommt es zu Resonanzeffekten, da die unterschiedlichen medialen Formate auf vielschichtige Weise interagieren. Demnach gibt es einen engen Zusammenhang zwischen der Genese des

Antiziganismus und der Entwicklung der Moderne samt ihrer technischen Innovationen: Nur mittels medialer Vervielfältigung können antiziganistische Stereotype gesellschaftlich wirksam werden. Am Beispiel der tanzenden „Zigeunerin“ wird deutlich, wie Motive oder Figuren aus der Literatur Eingang in visuelle Massenmedien finden und so Teil einer sich ausdifferenzierenden Bilder- und Unterhaltungsindustrie werden, einhergehend mit einem Prozess der Popularisierung oder Trivialisierung. Einen besonderen Fokus richtet der Beitrag auf den Film *Großstadt-Zigeuner* (1932) des Bauhaus-Künstlers László Moholy-Nagy. Der Autor erkennt eine Diskrepanz zwischen innovativer ästhetischer Form und dem Rückgriff auf stereotype Muster auf der Inhaltsebene.

Die Schlüsselrolle des Visuellen bei der Genese und gesellschaftlichen Verankerung der antiziganistischen Vorurteilsstruktur ist erst in jüngerer Zeit in den Fokus der Forschung gerückt. Im europäischen Bildgedächtnis hat sich seit der Frühen Neuzeit eine spezifische, zumeist stigmatisierende „Zigeuner“-Ikonografie herausgebildet, die zwar vordergründig romantisierender Natur sein kann, aber fast immer auf der Vorstellung einer grundlegenden Alterität und Fremdheit basiert. Jede Form der visuellen Repräsentation von „Zigeunern“ steht in dieser Tradition und ist in der einen oder anderen Weise von ihr beeinflusst. Für die Stigmatisierung von Minoritäten wie den Sinti und Roma spielen visuelle Medien schon deshalb eine Schlüsselrolle, weil sie stereotypisierenden Zuschreibungen scheinbare Evidenz verleihen.

Ich gebe im Folgenden zunächst einen Überblick über grundlegende Wirkmechanismen des visuell vermittelten Antiziganismus und diskutiere einige zentrale Analysekatgorien.<sup>1</sup> Den inhaltlichen Schwerpunkt dieses Beitrags bilden mediale Transformationsprozesse, die ich am Beispiel eines zentralen Motivs der „Zigeuner“-Ikonografie – des verführerischen Tanzes – genauer in den Blick nehme. Den Abschluss bildet eine Reflexion über das komplexe Verhältnis der „Zigeuner“-Repräsentationen zur Realität.

## Innere und äußere Bilder

In Anlehnung an Hans Belting und andere Bildtheoretiker plädiere ich für einen anthropologischen Bildbegriff, der dem Wechselverhältnis zwischen den mentalen Vorstellungs- und Erinnerungsbildern und den

1 Siehe dazu grundlegend Reuter: Bann, S. 23 ff.

äußeren Bildern, wie sie uns in unterschiedlichen Medien gegenüber-treten, besondere Aufmerksamkeit widmet. Bilder sind demnach ihrer Natur nach intermedial: „Vielleicht läßt sich sagen, daß Bilder Nomaden ähneln, die in den geschichtlichen Kulturen ihren Modus verändert und dabei die aktuellen Medien wie Stationen auf Zeit benutzt haben.“<sup>2</sup>

Die These, dass Bildern eine eigene Dynamik innewohnt, dass sie durch die Zeiträume wandern, sich den historischen Medien immer wieder von Neuem anverwandeln, ist für die Genese des Antiziganismus von maßgebender Bedeutung. Das „Zigeuner“-Bild, dessen Motivik und kognitive Struktur über Jahrhunderte eine große Persistenz aufweisen, fand Eingang in Tafelmalerei und Fotografie, in Musiktheater und Film, in Literatur, Comic oder Computerspiele. Dabei haben sich diese unterschiedlichen Repräsentationsformen nicht unabhängig voneinander entwickelt, sondern sie haben auf vielschichtige Weise interagiert. Diesem komplexen Netz von intermedialen Beziehungen – und den hieraus resultierenden Resonanzeffekten – wird im Folgenden nachgegangen. Das gilt nicht zuletzt für die Wechselwirkungen zwischen visuellen Medien einerseits und unterschiedlichen Textsorten beziehungsweise literarischen Gattungen andererseits.

## Markierung

Ein zentraler Mechanismus bei der visuellen Konstruktion des „Zigeuners“ in Bildmedien ist die Markierung von Personen durch identifizierende Kennzeichen. Seit der Kunst der Renaissance haben sich entsprechende Darstellungsmodi herausgebildet, die „Zigeuner“ visuell definieren und die bis heute wirksam sind. Die spezifischen „Zigeuner“-Marker korrespondieren mit einer selektiven Wahrnehmung aufseiten des Betrachters. Denn auf einem Bild werden nur diejenigen Personen als „Zigeuner“ gesehen, die der tief eingewurzelten Vorstellung vom „Zigeuner“ entsprechen: im Sinne eines Wiedererkennens vertrauter visueller Codes. Wer Bilder von „Zigeunern“ betrachtet, knüpft stets an bereits vorhandenes Wissen an, das durch ebenjene Bilder aktiviert wird. Dieses kollektiv geteilte, vermeintliche „Wissen“ über „Zigeuner“ – durch Medien vielfach reproduziert, durch Lexika und Schulbücher scheinbar unanfechtbar autorisiert – basiert in der Regel nicht auf eigener Erfahrung, sondern auf einem festen

2 Belting: Bild-Anthropologie, S. 32.

Fundus von Zuschreibungen und Imaginationen, die sich über Jahrhunderte zu einer antiziganistischen Vorurteilsstruktur verdichtet haben.

Jedes konkrete „Zigeuner“-Motiv ist also Teil eines historisch gewachsenen Assoziations- und Bedeutungsfelds, das automatisch mit aufgerufen wird und mit meist negativen Wertungen einhergeht. Im Wechselspiel der inneren, mentalen Bilder mit den äußeren, medialen Bildern wird das Stereotyp immer wieder reproduziert: Der „Zigeuner“ wird im Auge des Betrachters stets neu erschaffen. Wer dem Wahrnehmungsraster nicht entspricht, wird übersehen. Er bleibt unsichtbar. Er findet nicht den Weg in die mediale Verwertungskette, nicht in den kulturellen Kanon und nicht in die Archive. Hieraus resultiert ein elementarer Mechanismus der antiziganistischen Vorurteilsbildung: Es sind die Vorstellungen und Absichten der Bildproduzenten und – damit korrespondierend – die Erwartungen der Rezipienten, die die visuelle Repräsentation des „Zigeuners“ präformieren. Dies ist einer der Gründe, warum sich antiziganistische Stereotype über Jahrhunderte hinweg als veränderungsresistent erwiesen haben.

Die Markierung erfolgt nicht nur auf visueller Ebene, sondern auch auf akustischer. Dominieren etwa beim Stummfilm visuelle Erkennungszeichen, wird im Tonfilm die hinzutretende akustische Dimension ebenfalls zur Kennzeichnung des „Zigeuners“ nutzbar gemacht: sowohl durch Musik wie durch eine besondere Art des Sprechens. Die akustisch-sprachlichen Marker bilden mit den visuellen Markern eine neue Synthese, sie überlagern und verstärken sich wechselseitig. Entscheidend ist dabei, dass Zuschreibungen wie Zivilisationsferne oder Kriminalität nicht als individuelle Merkmale betrachtet werden, sondern als kollektive Eigenschaft, als Ausdruck eines meist als unveränderlich angesehenen „zigeunerischen“ Wesens. Es ist ein Kennzeichen solcher essenzialistischen Deutungen, dass sie konkrete geschichtliche und sozioökonomische Lebensbedingungen ausblenden. Ebendeshalb ist es für die Analyse unverzichtbar, visuelle „Zigeuner“-Repräsentationen konsequent auf ihre Entstehungskontexte und ihre spezifischen gesellschaftlichen Funktionen hin zu befragen.

## Medialität

Eine weitere Schlüsselkategorie ist die Medialität. Die schrittweise Ausbildung einer gesellschaftlichen Massenkommunikation vor allem

seit Mitte des 19. Jahrhunderts und, damit verbunden, die rasante Zunahme der Reproduzierbarkeit von Bildern waren für die Genese des „Zigeuner“-Stereotyps von kaum zu überschätzender Bedeutung. Die Entwicklung neuer Druckverfahren und die Entstehung neuer Massenmedien wie etwa Bildpostkarten oder illustrierte Zeitschriften bilden wichtige Faktoren für die Verankerung antiziganistischer Denkmuster im öffentlichen Bewusstsein. Dies macht deutlich, wie eng die Geschichte des Antiziganismus mit der Entwicklung der Moderne und ihrer technischen Innovationen verwoben ist. Medialität ist gewissermaßen die materielle Seite des Antiziganismus, denn nur mittels medialer Vervielfältigung können antiziganistische Stereotype gesellschaftlich wirksam werden.

Die Entstehung neuer Medien ging indes mit veränderten Sehgewohnheiten einher. Dass Medien und die ihnen zugrunde liegenden technischen Strukturen die Wirklichkeit nicht bloß wiedergeben, sondern auf spezifische Weise formen oder gar konstruieren, lässt sich am Beispiel der Fotografie aufzeigen. Nach deren Erfindung wurden jene typologisierenden „Zigeuner“-Bilder, die in der bildenden Kunst seit Jahrhunderten etabliert waren, in ein neues Medium übertragen. Doch nahm man Fotos anders wahr als Gemälde oder Grafiken, bei denen das gestaltende Eingreifen eines Künstler-Subjekts offensichtlich ist. Beim Betrachten eines Fotos neigen wir dazu, ausschließlich die darauf abgebildeten Objekte zu sehen und nicht das Foto selbst, auf dem die Objekte auf eine kulturell wie technisch vorgeprägte Art und Weise ins Bild gesetzt werden. In den Worten des Bildtheoretikers Gottfried Boehm erliegen wir im Falle von Fotografien allzu leicht der Illusion, „das Bild für das Dargestellte selbst zu halten, es als Bild gleichsam zu übersehen“.<sup>3</sup> Die Fotografie wurde bald nach ihrer Erfindung zum Sinnbild des Realen. Dieser sogenannte Realitätseffekt – also die Illusion unmittelbarer Augenzeugenschaft – bedingte eine veränderte Perzeption fotografischer „Zigeuner“-Bilder, selbst wenn diese tradierte Darstellungskonventionen vordergründig imitierten.

Dieser Beitrag ist mit „Mediale Metamorphosen“ überschrieben, um die Schlüsselrolle solcher Transformationsprozesse für den gesellschaftlichen Transfer antiziganistischer Bilder und Inhalte zu unterstreichen. Metamorphose bedeutet wörtlich „Umwandlung in eine andere

3 Boehm: Wiederkehr, S. 34.

1



2



3



4



**Abb. 1–4.** Fotopostkarten vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Deutlich wird die enge Verbindung des Mignon-Motivs zur traditionellen „Zigeuner“-Ikonografie.



Gestalt“.<sup>4</sup> Mit dem Übergang in neue Formen der Repräsentation kommen veränderte Wirkmechanismen und je eigene ästhetische Prinzipien zum Tragen. Die spezifische mediale Eigenlogik bestimmt die Sichtbarkeit und die Inhalte der Bilder – und damit auch ihre Bewertung oder kulturelle Bedeutung – mit. Dieser Zusammenhang soll im Folgenden an konkreten Beispielen demonstriert werden. Am Anfang steht die Figur der Mignon aus Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, der 1795/96 erschienen ist.

### Mediale Metamorphosen: Mignon

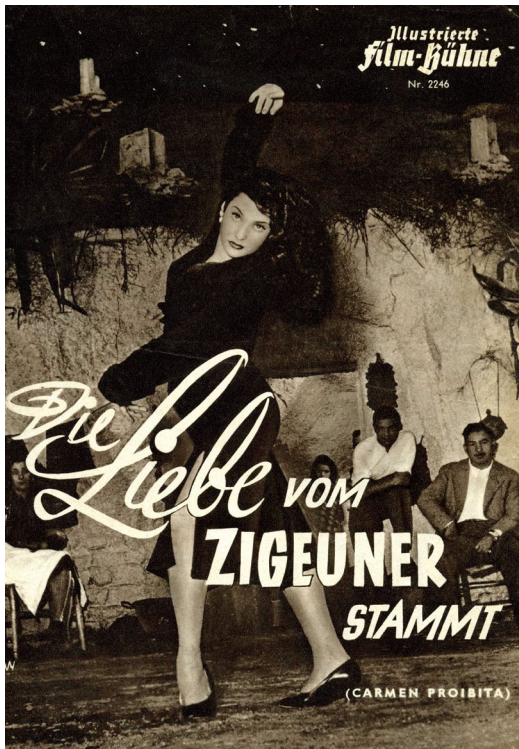
Mignon gilt in den Worten des Germanisten Wilhelm Solms als das „Urbild der schönen ‚Zigeunerin‘ in der deutschen Literatur“.<sup>5</sup> Im Roman tritt sie in einer Truppe fahrender Gaukler als spanische Tänzerin auf; sie wird als knabenhafte Kindfrau dargestellt.<sup>6</sup> Von Goethe als vieldeutige, androgyne Kunstfigur konzipiert, finden wir Mignon in verkitschter Form als häufiges Motiv auf Fotopostkarten (**Abb. 1–4**), einem frühen visuellen Massenmedium, dessen Blütezeit zwischen 1900 und 1918 lag. Bei vielen der im Atelier entstandenen Inszenierungen griffen die Fotografen auf altbekannte Versatzstücke der „Zigeuner“-Ikonografie zurück.

Richtet sich Goethes Roman an den literarisch gebildeten Leser, bedient die Bildpostkarte einen breiten Massengeschmack. Das Beispiel macht deutlich, wie mit der technologisch bedingten Universalisierung von Bilderwelten „Zigeuner“-Motive beziehungsweise -Figuren aus der Literatur Eingang in visuelle Massenmedien finden und so Teil einer sich ausdifferenzierenden Bilder- und Unterhaltungsindustrie werden. Mit dieser Transformation ist ein Prozess der Popularisierung und damit – zumindest der Tendenz nach – der Trivialisierung oder Schematisierung verbunden.

4 Siehe Wahrig Herkunftswörterbuch: <https://www.wissen.de/wortherkunft/meta-morphose> [Zugriff: 9.5.2019].

5 Solms: Zigeunerbilder, S. 152. Auch Hans Richard Brittnacher sieht in Mignon die „in vieler Hinsicht für die Zigeuner-Imago prägende Figur“ (Brittnacher: Grenze, S. 99), obschon Mignon – wie im Verlauf der Romanhandlung deutlich wird – von ihrer Abstammung her gar keine „Zigeunerin“ ist, sondern von ihrer Umwelt als eine solche wahrgenommen wird.

6 Brittnacher: Grenze, S. 126.



**Abb. 5.** Cover *Illustrierte Film-Bühne* Nr. 2246: *Die Liebe vom Zigeuner stammt*. Der Originaltitel der italienisch-spanischen Produktion aus dem Jahr 1953 lautet *Carmen Proibita*.

Die tanzende „Zigeunerin“ gehört zu den ältesten und wirkungsmächtigsten Motiven der „Zigeuner“-Ikonografie überhaupt, das sich bis in die Kunst der Frühen Neuzeit zurückverfolgen lässt und sich in unzähligen Gemälden, Grafiken, Fotografien, in Filmen (**Abb. 5**) und anderen Produkten der Populärkultur wiederfindet.<sup>7</sup> Exemplarisch ist die Titelfigur von Prosper Mérimées Novelle *Carmen* (erschienen 1847). Sie avancierte zum Sinnbild der „schönen Zigeunerin“ und Femme fatale, die mit ihrem verführerischen Tanz die Männer ins Verderben stürzt. Die beispiellose Karriere dieser Figur in der europäischen Kulturgeschichte wird dadurch unterstrichen, dass zwischen 1894 und 2005 über 110 filmische Bearbeitungen des Stoffs entstanden. Damit gilt *Carmen* als die meistverfilmte literarische Vorlage.<sup>8</sup>

7 Ebd., S. 113–125.

8 Siehe: Davies/Powrie: *Carmen*.

Während literarische Texte oft mehrere, teils gegenläufig angelegte Bedeutungsebenen, verborgene Sinngehalte, ironische Brechungen oder Momente poetologischer Selbstreflexion enthalten, geht dieses subversive beziehungsweise selbstreflexive Moment bei der Überführung eines bestimmten Motivs in ein leicht zu konsumierendes Massenprodukt wie eine Grafik, eine Bildpostkarte oder einen Unterhaltungsfilm notwendigerweise verloren. Unter antiziganismuskritischer Perspektive stellt sich die Frage: Welche Konsequenzen hat dieser Verlust an Mehrdimensionalität für die soziale Verankerung antiziganistischer Vorstellungsmuster?

### Mediale Metamorphosen: Film *Tiefland*

Ein weiteres Beispiel für eine mediale Metamorphose des Motivs der tanzenden „Zigeunerin“ ist *Tiefland*, der letzte Spielfilm von Leni Riefenstahl, gedreht Anfang der 1940er-Jahre.<sup>9</sup> Ort der Handlung ist ein Dorf am Rande der spanischen Pyrenäen gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Die weibliche Hauptfigur ist eine von Riefenstahl verkörperte Betteltänzerin, die eindeutig als „Zigeunerin“ markiert ist. In einer etwa zweiminütigen Sequenz tanzt sie für den adeligen Großgrundbesitzer Don Sebastian, der sie in sein Kastell eingeladen hat und zu seiner Geliebten macht (**Abb. 6** und **7**).<sup>10</sup>

Die Szene kann gedeutet werden als die filmische Adaption des Mythos von der grenzenlosen Leidenschaft, die die „schöne Zigeunerin“ zu entfachen vermag. Auch wenn Riefenstahl diese nicht als selbstbewusste Verführerin à la Carmen, sondern als gewaltsam Eroberte inszeniert, ist es doch ihr Tanz, der die Begierde des Mannes weckt. Das sich steigernde Begehren bis zur Klimax – eine leidenschaftliche Umarmung – wird mittels rhythmischer Montage und alternierender Kameraeinstellungen, von der Totalen bis zur Detailaufnahme, mit genuin filmästhetischen Mitteln in einen neuen Modus der Repräsentation überführt, wobei Musik als weiteres Element hinzutritt. Indem Riefenstahl die erweiterten technischen wie gestalterischen

9 Siehe dazu ausführlich Reuter: Konstruktionen.

10 Minute 32:38 bis 34:41. Die hier verwendeten Zeitangaben sowie Standbilder basieren auf der „Arthaus“-DVD von *Tiefland* aus dem Jahr 2004: <https://www.filmportal.de/node/4961/availability#DVD/%20Blu-Ray> [Zugriff: 9. 5. 2019]. Mein Dank geht an das Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, das mir die DVD aus seiner Sammlung zur Verfügung gestellt hat.



6



7

**Abb. 6 und 7.** Standbilder aus *Tiefland*.

Möglichkeiten des Mediums Films nutzt, hebt sie einen traditionellen Topos auf eine andere Stufe. Nicht nur die Tänzerin, sondern auch die Regisseurin Riefenstahl wird so zur Verführerin, die den Zuschauer mit der suggestiven Kraft der von ihr geschaffenen filmischen Bilder emotional zu überwältigen sucht. Der Mythos der verführerischen „Zigeunerin“ erfährt auf der Ebene des Filmemachens selbst eine Spiegelung.

### Mediale Metamorphosen: Film *Großstadt-Zigeuner*

Das letzte, ausführlicher behandelte Beispiel ist der Kurzdokumentarfilm *Großstadt-Zigeuner*, den László Moholy-Nagy im Jahr 1932 in den Außenbezirken Berlins drehte und in dessen Mittelpunkt die Bewohner eines Wohnwagenplatzes stehen.<sup>11</sup> Moholy-Nagy, der aus Ungarn stammt und von 1923 bis 1928 am Bauhaus in Weimar und Dessau unterrichtete, war ein äußerst vielseitiger Künstler. Er zählt als „eine der Schlüsselfiguren der Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts“.<sup>12</sup> Sein besonderes Interesse galt den neuen technischen Medien Fotografie und Film; hierzu hat er auch theoretische Schriften publiziert.

Der etwa zwölfminütige (in einer anderen Fassung sechzehnminütige) Film kulminiert in einer Schlusssequenz, in der die Protagonisten ein rauschhaftes Fest feiern und die circa ein Viertel der Gesamtlänge einnimmt (**Abb. 8 bis 11**).<sup>13</sup> Im Gegensatz zu *Tiefeland* wird das Tanzmotiv

11 In der umfangreichen Forschungsliteratur über Moholy-Nagy nimmt dessen filmisches Werk eine untergeordnete Rolle ein, das gilt insbesondere für *Großstadt-Zigeuner*. Zur Entstehung des Films gibt es nur rudimentäre Informationen (siehe Sahli: Sinneserweiterung, S. 168 f. und S. 191 sowie Goergen: Lichtspiel, S. 246 f.). Die 1950 in den USA erstmals publizierten Erinnerungen von László Moholy-Nagys späterer Ehefrau Sibyl, die an den Dreharbeiten beteiligt war, haben einen stark heroisierenden Duktus und sind entsprechend kritisch zu bewerten (Moholy-Nagy: Totalexperiment, S. 75–78). Nach ihren Aussagen konnte die für den Film ursprünglich vorgesehene Musik, die ein junger Ungar komponiert hatte, wegen Patentschwierigkeiten mit dem verwendeten Tonsystem nicht realisiert werden.

12 Sahli: Sinneserweiterung, S. 9.

13 Es gibt keine von László Moholy-Nagy autorisierte Endfassung. Neben der etwa zwölfminütigen Kopie im Deutschen Filminstitut (Goergen: Lichtspiel, S. 247) und der Kopie im George Eastman House mit einer Länge von 11 Minuten und 33 Sekunden (Sahli: Sinneserweiterung, S. 191) ist auf der Internetseite des United States Holocaust Memorial Museums eine etwa 16-minütige Version des Films abrufbar: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000568> [Zugriff: 9.5.2019]. Eine von Irmgard von zur Mühlen bearbeitete elfminütige Fassung, die mit gesprochenem Text sowie Musik von Django Reinhardt unterlegt ist, wurde von der Chronos Dokumentarfilm GmbH produziert und im Februar 1982 in Berlin uraufgeführt:

8



9



10



11



Abb. 8–11. Standbilder aus *Großstadt-Zigeuner*.

hier als eine Art kollektiver Taumel inszeniert, der nach und nach alle Bewohner des Wohnwagenplatzes erfasst. Die ganz andersartige ästhetische Umsetzung des Motivs im Vergleich zu Riefenstahl springt sofort ins Auge. Moholy-Nagy betont das dynamische Moment, die von ihm geführte Handkamera scheint mit dem wirbelnden Geschehen regelrecht zu verschmelzen.<sup>14</sup> Um diese Suggestion von Unmittelbarkeit zu erreichen, bedient er sich einer experimentellen Filmsprache, die etablierte filmtechnische Standards bewusst außer Acht lässt, ja konterkariert: etwa extreme Untersichten oder gezielte Unschärfen. Der ständige Wechsel von Einstellungen und Perspektiven erzeugt den Eindruck von Chaos und allumfassender Ekstase.

Das Auge der Kamera gibt jede objektivierende Distanz auf, sie wird gewissermaßen Teil des dionysischen Festes. Ein klassisches „Zigeuner“-Stereotyp, nämlich wilde Leidenschaft, wird in eine neue Form der Darstellung transformiert, wobei Moholy-Nagy die technischen Grenzen des Mediums Film systematisch auslotet. Mit einer

[https://www.filmportal.de/film/grossstadtzigeuner\\_da7399cf001a4ec7ae34726cd95f7fc](https://www.filmportal.de/film/grossstadtzigeuner_da7399cf001a4ec7ae34726cd95f7fc) [Zugriff: 9.5.2019].

14 Zur Bildsprache siehe Sahli: Sinneserweiterung, S. 128 und 170.

statischen Kunstform wie der Malerei oder der Fotografie wäre diese Bewegungsdynamik schwerlich in solcher Intensität wiederzugeben. Zugleich wird ein Kernelement des „Zigeuner“-Mythos – die alle Fesseln sprengende Sinnlichkeit – in einer Weise inszeniert, die durchaus essenzialistisch im Sinne einer angeborenen Musikalität gelesen werden kann: ergreift die Magie der Geigen und Gitarren doch Kinder, Frauen sowie Männer gleichermaßen. Dieser Rekurs auf althergebrachte Deutungsmuster steht in einem Spannungsverhältnis zum Titel des Films, der auf die Moderne verweist, mithin einen Bruch mit vertrauten „Zigeuner“-Paradigmen markiert.<sup>15</sup> Progressive Bildästhetik und klischeehafter Inhalt bilden einen irritierenden Kontrast.

Es hat den Anschein, dass Moholy-Nagy die Menschen am Rande der Metropole primär als Rohmaterial seiner filmtheoretischen Reflexionen und Experimente betrachtete, ohne sich für die Bedingungen ihrer Existenz weiter zu interessieren. Auch Jan Sahli kommt in seiner Dissertation zum filmischen Schaffen von Moholy-Nagy zu dem Schluss, es liege „nicht im Interesse des Films als ethnografischem Projekt, Bewusstsein, Kultur und Lebensumstände der gezeigten Zigeunergruppe verständlich zu machen“, vielmehr gehe es „um das programmatische Interesse an der Sinneserweiterung durch das Medium, was letztlich die Zuschauerinnen und Zuschauer zum eigentlichen Subjekt des Films werden lässt“.<sup>16</sup> *Großstadt-Zigeuner* ist demnach in Wirklichkeit mitnichten ein Dokumentarfilm, vielmehr setzt er die klassischen Genre Grenzen außer Kraft. Nach Auffassung Christiane Heuwinkels ist *Großstadt-Zigeuner* ein „inszenierter Dokumentarfilm“:<sup>17</sup> Moholy-Nagy zeige Inszenierung als Voraussetzung der Dokumentation und reflektiere damit sein Genre.

Bei genauerer Analyse wird in der Tat deutlich, dass das Auftreten der Menschen stets auf das Auge der Kamera bezogen bleibt.<sup>18</sup> Deren Präsenz greift in die Wirklichkeit ein, verändert, ja manipuliert das Verhalten. In einigen Szenen ist offensichtlich, dass die Protagonisten ihre eigenen Darsteller sind, bestrebt, die Erwartungen des Regisseurs zu erfüllen, vielleicht sogar nach dessen Vorgaben agieren. Besonders augenfällig ist dies bei zwei – scheinbar unverfälschten – wilden Raufereien, die ein

15 In Literatur, Kunst und Publizistik wird der „Zigeuner“ traditionell dem ländlichen Raum zugeordnet, „als Erscheinung der Wälder, der Heide, der Steppen und der Wege“ (Bogdal: Zigeuner, S. 11).

16 Sahli: Sinneserweiterung, S. 171.

17 Heuwinkel: Dynamik, S. 201.

18 Diesen Aspekt betont auch Curtis: Stranger, S. 51.



12



13

**Abb. 12 und 13.** Standbilder aus *Großstadt-Zigeuner*.



weiteres „Zigeuner“-Stereotyp reproduzieren: das der unkontrollierten Triebhaftigkeit beziehungsweise des Ausgeliefertseins an die eigenen Affekte. Inmitten des Getümmels blickt eine beteiligte Frau für Sekundenbruchteile in die Kamera (**Abb. 12**); ihr ist allzu bewusst, dass sie gerade gefilmt wird. Fast scheint es so, als wolle sie sich beim Regisseur rückversichern, ob die Szene seinen Wünschen entspricht.<sup>19</sup>

Bei der zweiten Rangelei zwischen einem Mann und seiner Ehefrau (die ihn vom Würfelspiel wegzuzerren versucht) ist die Kamera ganz nah am Geschehen. Dennoch tun die beiden Beteiligten so, als würden sie die Anwesenheit des unmittelbar neben ihnen filmenden Moholy-Nagy überhaupt nicht bemerken, was kaum glaubhaft erscheint. Bei eingehender Betrachtung der einzelnen Einstellungen gewinnt man den Eindruck, dass der Furor nur gespielt ist und der Mann während der ungestümen Auseinandersetzung sogar für kurze Augenblicke lächelt (**Abb. 13**).

In einer weiteren Szene, in der Moholy-Nagy einen Sinto dabei filmt, wie er auf einer belebten Straße einer Passantin Textilwaren verkaufen möchte, sucht der Protagonist ebenfalls für kurze Momente mit seinem Blick die Kamera (**Abb. 14 und 15**). Die Gegenwart des Regisseurs ist ihm jederzeit gewahr, und sein Agieren ist auch ein Agieren für das Auge der Kamera. In diesen Momenten des direkten Blickkontakts ist, so Jan Sahli, die „physische Anwesenheit des Filmemachers bei der Aufnahme“ unmittelbar spürbar, wird dessen „persönliche Sichtweise und bildliche Intuition in ungemein direkter Weise nachvollziehbar“.<sup>20</sup> Dieser „Einbezug des eigenen Blicks“<sup>21</sup> kann durchaus im Sinne einer filmischen Selbstreflexion interpretiert werden.

Dessen ungeachtet stellt sich die Frage, wie *Großstadt-Zigeuner* vom Publikum rezipiert wurde und wird. Da es bis zur Emigration Moholy-Nagys im Jahr 1934 keine öffentliche Aufführung in Deutschland gab,<sup>22</sup> ist eine Antwort darauf schwierig. Zumindest einen Hinweis gibt eine Filmkritik, die am 1. Dezember 1933 in der *Neuen Zürcher Zeitung*

19 In diesem Zusammenhang ist die Feststellung von Sibyl Moholy-Nagy interessant, wonach die Sinti nur gegen Waren oder Geld bereit waren, sich filmen zu lassen. Offenbar lieferten sie als Gegenleistung diejenigen Bilder, die László Moholy-Nagy von ihnen erwartete oder erhoffte (siehe Moholy-Nagy: Totalexperiment, S. 76 f.).

20 Sahli: Sinneserweiterung, S. 123.

21 Ebd., S. 170. In ähnlicher Weise begreift Jeanpaul Goergen *Großstadt-Zigeuner* als „das Dokument nicht eines Außenstehenden, sondern eines gleichwertig Teilnehmenden“ und sieht darin „eine im dokumentarischen Film bis dahin einzigartige Haltung“ (Goergen: Lichtspiel, S. 212).

22 Ebd., S. 247.



14



15

**Abb. 14 und 15.** Standbilder aus *Großstadt-Zigeuner*.

erschien und in der es heißt: „Wir sehen eine packende Reportage über das Leben eines Nomadenvolkes an der Peripherie Berlins. Die Kleinbildkamera [...] hat in diesem Film prächtige Typen, Sitten und Bräuche und erlauschte Intermezzi einer aussterbenden Gesellschaftsschicht wundervoll aufgefangen.“<sup>23</sup>

Diese ganz und gar folkloristische Lesart macht deutlich, dass der Rezensent das im Film Dargestellte offenkundig als unverfälschtes Abbild einer äußeren sozialen Realität begreift, ohne über die Differenz zwischen Bild und Wirklichkeit oder über die vielfältigen Brechungen, die dem filmischen Schaffensprozess zugrunde liegen, weiter nachzudenken.<sup>24</sup> Ebendieser Eindruck von Authentizität erweist sich jedoch bei näherer Betrachtung als Illusion: Der Film erschafft sich seine Wirklichkeit gewissermaßen selbst. Damit aber verschwimmen die scheinbar klar abgegrenzten Kategorien Realität und Fiktionalität bis zur Unkenntlichkeit. Die Dichotomie Dokumentarfilm – Spielfilm löst sich auf.

### Schlussreflexion: Fiktionalität und Realität

Das führt zur abschließenden Frage des Verhältnisses der unterschiedlichen „Zigeuner“-Repräsentationen zur politisch-sozialen Wirklichkeit. Im Falle literarischer Werke ist der fiktionale Charakter der „Zigeuner“-Figuren evident, ebenso im Spielfilm. Wie komplex das Verhältnis von Fiktionalität und Realität im Einzelfall jedoch sein kann, hat das letzte Filmbeispiel deutlich gemacht.

Der „Zigeunern“ zugeschriebene Raub von Kindern aus der Mehrheitsgesellschaft, ein antiziganistisches Leitmotiv seit der Frühen Neuzeit, ist ein Paradebeispiel für eine Phantasmagorie, die über Jahrhunderte hinweg konkrete gesellschaftliche Auswirkungen hatte und immer noch

23 Zit. nach Sahli: Sinneserweiterung, S. 171. Zum Hintergrund heißt es dort: „Die Kritik wurde anlässlich einer Vorvisionierung der Presse für einen am 1. Dezember 1933 im Kino Walche in Zürich gehaltenen Vortrag Moholys geschrieben. Der Anlass wurde vom Schweizerischen Werkbund organisiert und unter dem Titel ‚neue filmexperimente‘ in der Zeitung angekündigt. Neben *Großstadtzigeuner* wurde auch *Tönendes ABC* vorgeführt“ (ebd., Anm. 30).

24 Auch auf der Internetseite des United States Holocaust Memorial Museums erscheint *Großstadt-Zigeuner* als quasi-authentisches Filmdokument über das Leben der Berliner Sinti und Roma am Vorabend der nationalsozialistischen Machtübernahme ohne weitere kritische Kontextualisierung (vgl. Anmerkung 13).



**Abb. 16.** Rosemarie Höllenreiner im Faschingskostüm, 1950er-Jahre.

hat.<sup>25</sup> Beide Sphären, die reale wie die imaginierte beziehungsweise fiktionale, beeinflussen sich wechselseitig. Bilder haben demnach wirklichkeitskonstituierende Kraft. Die Stereotype vom „Zigeuner“, gerade die in visuellen Medien transportierten, wirken in vielschichtiger Weise nicht nur auf die soziale Wirklichkeit, sondern auch auf die Selbstkonzepte der von antiziganistischen Projektionen Betroffenen zurück. Daher stoßen wir auch in Eigenzeugnissen von Sinti und Roma auf stereotype Muster.

Ein Beispiel dafür ist die obenstehende Aufnahme (**Abb. 16**) aus den 1950er-Jahren, die die Münchener Sintiza Rosemarie Höllenreiner zeigt.

25 Zur Genese des Motivs und seiner medialen Repräsentationen siehe den Beitrag von Radmila Mladenova in diesem Band.

Sie war mit sieben Jahren gemeinsam mit ihrer Familie nach Auschwitz-Birkenau deportiert worden. Auf den ersten Blick lassen Kleidung und Schmuck klassische Attribute der „Zigeunerin“ assoziieren. Doch die Aura des Exotischen erfährt eine mehrfache Brechung. Da sind zum einen der traurige Gesichtsausdruck und die wie teilnahmslos wirkenden, gleichsam nach innen blickenden Augen, die überhaupt nicht zum äußeren Habitus passen wollen. Vor allem jedoch ist es ein sich erst dem zweiten Blick erschließendes Detail, das beim Betrachter Irritationen auslöst: Es ist die in Auschwitz eintätowierte, deutlich erkennbare Häftlingsnummer auf dem linken Unterarm „Z-3973“.

Was die Aufnahme selbst nicht offenbart: Das Foto entstand im Rahmen eines Faschingsfestes, es handelt sich also um eine bewusst gewählte Kostümierung zu diesem besonderen Anlass.<sup>26</sup> Wir können nur mutmaßen, warum sich Rosemarie Höllenreiner gerade für die Maske einer „Zigeunerin“ entschieden hat. Handelt es sich um den Versuch einer jungen Frau, trotz des erlittenen Grauens in die Normalität des Lebens zurückzufinden, sich wie alle anderen beim Fasching zu amüsieren? Oder gar um ein (selbst-)ironisches Spiel mit altbekannten Klischees? Die Aufnahme lässt zumindest erahnen, wie die in den Konzentrationslagern erlittenen Traumata untergründig fortwirkten. In dieser Fotografie verdichten und durchdringen sich unterschiedliche Zeit- wie Bedeutungsebenen: Vergangenheit und Gegenwart, Stereotyp und Individuum, Fremd- und Selbstbild. Nicht zuletzt wird einmal mehr die Schlüsselrolle der spezifischen Kontexte deutlich, in denen Bilder jeweils zu verorten sind.

Die in diesem Beitrag diskutierten Beispiele haben deutlich gemacht, wie komplex Fragen von Definition und Zuschreibung in der Antiziganismusforschung angesichts vielfältiger Verwendungspraktiken von Bildern sein können; das gilt auch hinsichtlich der analytischen Unterscheidung zwischen Subjekt- und Objektkategorie.<sup>27</sup> In solchen Unschärfen spiegelt sich nicht zuletzt der von Aporien bestimmte Diskurs über „Zigeuner“ wider. Mit diesen Ambivalenzen verantwortungsvoll umzugehen, bleibt für Medienschaffende wie für Forschende eine stetige Herausforderung.

26 Die Information stammt von Peter Höllenreiner, der diese private Aufnahme für das Archiv des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma zur Verfügung gestellt hat.

27 In diesem Sinne ist auch die folgende Bemerkung von Ulrich Friedrich Opfermann zu verstehen: „Wenngleich Fremdbild und Selbstbild konträr zueinander stehen, im individuellen wie kollektiven Bewusstsein können sie so eng wie widersprüchlich miteinander verschränkt sein“ (Opfermann: Sinti, S. 32).

Frank Reuter

## Abbildungen

Abb. 5, 16 Sammlung des Dokumentations- und Kulturzentrums  
Deutscher Sinti und Roma.

## Filme

*Großstadt-Zigeuner*, Regie: László Moholy-Nagy, D 1932.

*Tiefeland*, Regie: Leni Riefenstahl, D 1940–1944/1953.

## Literaturverzeichnis

Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München 2006, S. 11–38.

Bogdal, Klaus-Michael: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung, Berlin 2011.

Brittnacher, Hans Richard: Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst, Göttingen 2012.

Curtis, Robin: The Stranger in a City Filled With Strangers: Moholy-Nagy's "Urban Gypsies", in: Framework: The Journal of Cinema and Media Vol. 44, No. 2, Cinematic Images of Romanies (FALL 2003), S. 42–56.

David, Catherine: Vision, Motion, Emotion. Moholy-Nagys experimenteller Einsatz, in: László Moholy-Nagy, Stuttgart 1991, S. 9–12 [Ausstellungskatalog, ohne Hg.].

Davies, Ann/Powrie, Phil: Carmen on screen. An annotated filmography and bibliography, Woodbridge 2006.

Goergen, Jeanpaul: Lichtspiel und soziale Reportage. László Moholy-Nagy und die deutsche Film-Avantgarde, in: Chiappe, Doménico (Hg.): László Moholy-Nagy. Kunst des Lichts, München 2010, S. 197–216.

Heuwinkel, Christiane: Dynamik der Bilder. László Moholy-Nagy und der Experimental- und Avantgardefilm heute, in: Jäger, Gottfried/Wessing, Gudrun (Hg.): Über Moholy-Nagy, Bielefeld 1997, S. 199–214.

- Moholy-Nagy, Sibyl: Laszlo Moholy-Nagy, ein Totalexperiment, Mainz 1972.
- Opfermann, Ulrich Friedrich: „Sey kein Ziegeuner, sondern kayserlicher Cornet“. Sinti im 17. und 18. Jahrhundert. Eine Untersuchung anhand archivalischer Quellen, Berlin 2007.
- Pfeiffer, Ingrid: „Die Zukunft braucht den ganzen Menschen.“ László Moholy-Nagys universales Kunst- und Medienverständnis, in: dies./Hollein, Max (Hg.): László Moholy-Nagy. Retrospektive, München 2009, S. 18–22.
- Pfeiffer, Ingrid/Hollein, Max (Hg.): László Moholy-Nagy. Retrospektive, München 2009.
- Reuter, Frank: Konstruktionen der „Zigeunerin“ im NS-Film. Eine vergleichende Analyse, in: Mladenova, Radmila/ von Borcke, Tobias/ Brunssen, Pavel/ End, Markus/ Reuss, Anja (Hg.): Antiziganismus und Film, Heidelberg 2019, S. 79–98.
- Reuter, Frank: Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“, Göttingen 2014.
- Rondolino, Gianni: László Moholy-Nagy. Malerei, Fotografie, Film, in: László Moholy-Nagy, Stuttgart 1991, S. 13–19 [Ausstellungskatalog, ohne Hg.].
- Rubio, Oliva María: Die Kunst des Lichts, in: Chiappe, Doménico (Hg.): László Moholy-Nagy – Kunst des Lichts, München 2010, S. 11–16.
- Sahli, Jan: Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie, Marburg 2006.
- Solms, Wilhelm: Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik, Würzburg 2008.