

Peter Bell

## „Balkan-Typen“. Bildpostkarten als inszenierte Momentaufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts

— ※ —

**Abstract** Oscar Miehlmann's postcard series "Balkan Types" shows stereotypical depictions of the Balkans and people labeled as "Gypsies" during the First World War. The widely popular series is analysed here with regard to the staging of the Balkans and the instrumentalisation of the "Gypsies" as an exotic and socially voyeuristic motif. The series is thus exemplary for a multitude of other representations in the mass medium of picture postcards (for example, the several thousand cards of the *Rom e. V.* in Cologne). Only through the reconstruction of the series does it become apparent to what extent the "Gypsy" motif is overrepresented as a pars pro toto for civilisational "backwardness" and foreignness. As a result, those who correspond via the postcards place themselves in a superior role, and the military location is somehow transformed into a tourist adventure. The aesthetic and ironic moments of the series as well as the artistic ambition of the Hamburg photographer cannot conceal the underlying openly racist discourse towards Balkans and Roma, but rather reinforce it.

**Zusammenfassung** Die Postkartenserie „Balkan-Typen“ von Oscar Miehlmann zeigt stereotype Darstellungen des Balkans und als „Zigeuner“ bezeichneter Menschen im Ersten Weltkrieg. Die weit verbreitete Serie wird hier im Hinblick auf die Inszenierung des Balkans und die Instrumentalisierung der „Zigeuner“ als exotisches und sozialvoyeuristisches Motiv analysiert. Die Serie steht damit exemplarisch für eine Vielzahl anderer Repräsentationen im Massenmedium Bildpostkarte (zum Beispiel die mehreren Tausend Karten im Bestand des *Rom e. V.* in Köln). Erst durch die Rekonstruktion der Serie wird erkennbar, wie sehr das „Zigeuner“-Motiv als pars pro toto für zivilisatorische ‚Rückständigkeit‘ und Fremdheit überrepräsentiert wird. Dadurch bringen sich die über die Postkarten Korrespondierenden in eine überlegene Rolle und der militärische Standort wandelt sich quasi zum touristischen Abenteuer. Die ästhetischen und ironischen Momente der Serie sowie der künstlerische Anspruch des Hamburger

Fotografen können den dahinterliegenden offen rassistischen Diskurs gegenüber Balkan und Roma nicht kaschieren, sondern bestärken ihn vielmehr.

Sowohl „Balkan“ als auch „Zigeuner“ sind unmittelbar mit Stereotypen verknüpfte Bezeichnungen, die zudem diskursiv eng miteinander verflochten sind.<sup>1</sup>

Der Begriff Stereotyp impliziert eine Kontinuität, und tatsächlich ist die Persistenz von Stereotypen nicht nur ein Problem und Charakteristikum, sondern verweist auch auf eine beständige gesellschaftliche Aktivität, Stereotypen aufrechtzuerhalten.<sup>2</sup> Die Bildproduktion und Bilddistribution gerade über Massenmedien spielen darin eine wichtige Rolle.

Da sozialen Gruppen, Orten und Regionen aber meist mehr als ein Stereotyp zugeschrieben wird, kann sich deren Zusammensetzung und Gewichtung durch gesellschaftlichen Wandel und einen veränderten oder neuen Mediengebrauch wandeln. Diese veränderte Konstellation oder das Aufkommen neuer Vorurteile kann ein Ausdruck einer neuen Haltung gegenüber Gruppen, Orten oder Regionen sein und lässt neue Repräsentationen von diesen entstehen. Balkan- und „Zigeuner“-Bilder sind somit grundsätzlich Momentaufnahmen. Für den Ersten Weltkrieg sollen diese am Beispiel der Postkartenserie „Balkan-Typen“ analysiert werden.<sup>3</sup>

## Die Bildsammlungen des *Rom e. V.* Köln

Die Erfindung der Fotografie, eine höhere Mobilität (unter anderen auch von Ethnografen oder Künstlern) und viele andere Entwicklungen des langen 19. Jahrhunderts veränderten auch die Repräsentationen der „Zigeuner“ nachhaltig. Während in der Frühen Neuzeit wenige Motive

1 So schreibt der Ethnologe Martin Block in seinem problematischen populärwissenschaftlichen Werk *Zigeuner* noch 1936: „Den reinsten Zigeunertypus in Europa finden wir heute auf der Balkanhalbinsel.“ Siehe: Block: *Zigeuner*, S. 59.

2 Bhabha kennzeichnet „das Stereotyp [...] [als] eine Form der Erkenntnis und Identifizierung, die zwischen dem, was immer ‚gültig‘ und bereits bekannt ist, und etwas, was ängstlich immer von neuem wiederholt werden muß, oszilliert“. Siehe ders.: *Verortung*, S. 97.

3 Zu anderen Themengebieten wurden Postkarten bereits auf Vorurteile und Fremdbilder hin untersucht. Vgl. Backhaus: *Abgestempelt*; Axster: *Spektakel*.

wie das Handlesen dominierten,<sup>4</sup> weitete sich im 19. Jahrhundert das thematische Spektrum.<sup>5</sup> In Malerei, Grafik und Fotografie entstand ein größeres Interesse, die „Zigeuner“ gleichsam „vor Ort“ in ihrer Lebenswelt zu zeigen.<sup>6</sup>

Eine Übersicht über das daraus resultierende Motivspektrum gibt auf einzigartige Art und Weise die Bildsammlung des *Rom e. V. Köln*.<sup>7</sup> In dessen Archiv *RomBuK* sind in den letzten dreißig Jahren hunderte von Illustrationen und etwa 3200 Postkarten gesammelt und kurSORISCH erschlossen worden, die hauptsächlich aus dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts stammen.<sup>8</sup> Sowohl beim Zusammentragen der Sammlung als auch bei deren Erschließung wurden vornehmlich die Informationen verwendet, die auf den Postkarten selbst vorhanden sind. Aufgrund der wenigen Literatur zum Thema sowie der volatilen Ressourcen des Vereins war bislang keine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Thema möglich.<sup>9</sup> Hinzu kommt mit Blick auf eine jeweils spezifische Kontextualisierung des Materials, dass schon beim Ankauf nur Karten ausgewählt wurden, bei denen das Thema „Zigeuner“ explizit erkennbar war, also Beischrift, Indizierung oder visuelle Merkmale auf „Zigeuner“ hindeuteten. Dadurch sind die Karten jedoch, wie auch die vielen Ausschnitte von Gebrauchsgrafik aus frühen Illustrierten, ihrem (seriellen) Kontext entnommen worden. Darstellungen, die nicht unmittelbar als „Zigeuner“-Bilder identifizierbar waren, sind durch diese Praxis wiederum möglicherweise nicht angekauft worden.

Da die Bildpostkarten nach Ländern und lebensweltlichen Themen einsortiert wurden,<sup>10</sup> entsteht ungewollt ein ethnografischer Charakter der Sammlung. Stattdessen stellen die Karten aber eher eine ergiebige Quelle für die Diskursgeschichte des „Zigeuner-Bildes“ der zeitgenössischen Mehrheitsgesellschaften dar, die nur transdisziplinär aufgearbeitet werden kann. Sie sind in der Regel mehr Inszenierung als

4 Vgl. u. a. Bell: Blickkontakt, S. 150–167; Bell/Suckow: Reigen, S. 22–36, letzterem danke ich auch für die Mitarbeit an diesem Text.

5 Vgl. den Ausstellungskatalog *Bohèmes*; Schögl: Otto Mueller, S. 30–49, insbes. S. 44.

6 Siehe Baumgartner/Belgin (Hg.): *Roma & Sinti*.

7 Vgl. u. a. Holl (Hg.): *Europäer*.

8 Zur besseren Erforschung wurde eine Digitalisierung im Rahmen des BMBF-Projekts „Konzeption zur digitalen Erschließung von Postkarten und Druckgrafik des Rom e. V.“ vorbereitet.

9 Eine methodische Grundlage bietet Reuter: Bann, S. 318–322.

10 Zum Beispiel „Auf dem Weg“, „Dorfleben“, „Frau mit Kind“, „Lager“ und „Tanz“.

Dokumentation. Nach einer Durchsicht der Sammlung ergibt sich ein Überblick über häufig aufgerufene Stereotype, populäre Motive und feste Posen. Doch werden auch die sehr unterschiedlichen Zusammenhänge deutlich, aus denen heraus die Karten einerseits entstehen und in denen sie andererseits rezipiert werden. Das gleiche Medium mit der gleichen Oberkategorie „Zigeuner“ kann ein musikalisches Motiv transportieren, das Konzerthörer in der Pause abschicken, es kann eine fotografische Inszenierung des sogenannten Zigeunerbarons oder von Goethes *Mignon* sein oder schließlich eine Feldpostkarte vom Balkan, mit deren Motiv ein Soldat seinen Angehörigen über „Land und Leute“ berichtet. So wichtig die Sammlung als Übersicht und zur Kartierung des „Zigeuner“-Bildes im frühen 20. Jahrhundert ist, erscheinen die einzelnen Fotografien allerdings immer nur als ein Ausgangspunkt für eine tiefergehende Untersuchung, in welcher der ursprüngliche Kontext rekonstruiert werden muss. Dazu gehört zentral, ob die Postkarte in einer Serie erschien, und wo und wofür sie hergestellt wurde.

Diese Rekonstruktion erweist sich als unterschiedlich schwierig. Bildpostkarten aus Theatern oder Konzerten lassen sich beispielsweise leicht mit Spielorten, Aufführungen und Schauspielern oder Musikern verknüpfen,<sup>11</sup> während auf der anderen Seite völlig unbezeichnete Fotografien erscheinen, die letztlich privat und anonym sind und ihren Weg nur zufällig in die Sammlung genommen haben, etwa durch den Umstand, auf Postkartenkarton abgezogen worden zu sein. Die Serie der „Balkan-Typen“ ist hier exemplarisch auch deshalb herausgegriffen worden, weil der Kontext dieser sehr weit verbreiteten Serie nicht direkt nachvollziehbar ist, aber auch nicht völlig im Dunklen bleibt. Die Karten sind häufig im Handel antiquarisch erhältlich und waren zu einem Gutteil schon in der Sammlung des *Rom e. V.* vorhanden, sodass alle Karten der Serie über weitere Archive, Verkaufsportale und private Sammlungen rekonstruiert werden konnten.<sup>12</sup>

11 Siehe die Postkarte „Gruss aus dem Zigeuner-Konzert – Urbany’s Oesterr.-Ungar. Orchester Rakokzy“, in: Universität Osnabrück (Hg.): Historische Bildpostkarten. Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesbrecht, <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:700-2-0005768-6> [Zugriff: 23. 2. 2020].

12 An dieser Stelle möchte ich herzlich Robert Fürhacker danken, der freundlicherweise aus seiner eigenen Sammlung fehlende Reproduktionen und Quellen zu Oscar Miehlmann zur Verfügung stellte und mit mir diskutierte.

## Die Bildpostkarte im Krieg

Der Rückgang der Bildpostkarte setzt nicht erst durch die digitalen Medien ein. Schon das Ritual, eine Postkarte pro Reise an je eine Person zu senden, hat wenig mit dem Postkartenwesen vor hundert Jahren zu tun, wo Millionen von Postkarten zu den vielfältigsten Gelegenheiten abgesendet wurden und selbstverständlicher Teil der Alltagskommunikation waren.<sup>13</sup>

Die hier zu betrachtende Bildserie der „Balkan-Typen“ ist vor diesem Hintergrund des Massenmediums Postkarte zu sehen. Zu berücksichtigen ist aber auch, dass die Funktion, in der Postkarten heute noch genutzt werden, anscheinend auch die ist, die den lange am schwersten substituierbaren Teil des Mediums darstellt: Text- und Bildgrüße von einem entfernten Ort zu geringen Kosten zu übermitteln.<sup>14</sup>

Diese Art der Kommunikation war zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs schon so mit dem Topos des Reisens verbunden, dass auch über die Feldpost massenhaft Bildpostkarten verschickt wurden, die neben der individuellen Botschaft des Schreibenden auch eine propagandistische Botschaft durch Bild und Beischriften adressieren konnten.<sup>15</sup> Die überschaubare Forschung zum Kriegsmedium Feldpostkarte hat sich besonders auf die Illustrationen und plakativ propagandistischen Darstellungen konzentriert.<sup>16</sup>

Weniger beachtet wurden jene Bildserien, die mit Fotografien einen Eindruck vom Frontgeschehen und den Landstrichen gaben, in denen Truppen lagen.<sup>17</sup> Dabei erscheinen diese Karten als unmittelbarer Bildbericht für die Soldaten und ihre Angehörigen ansprechender, da sie „authentische“ Nachricht waren und gleichzeitig den Topos des Reisens bedienten.<sup>18</sup>

13 Siehe Holzheid: Postkarte; vgl. die digitale Sonderausstellung des Museums für Kommunikation Berlin, <https://www.ausstellung-postkarte.de/> [Zugriff: 23.2.2020].

14 Wenn die E-Mail als Fortsetzung des Briefs betrachtet wird, so ist die Bildpostkarte mit Messenger-Diensten wie Whatsapp zu vergleichen. Sie übermitteln in erster Linie Kurznachrichten, in denen das Bild Kontextinformationen liefert und den Schreibenden verortet.

15 Vgl. u. a. May: Deutsch sein; und vgl. Korte: Mobilmachung, S. 35–66.

16 Siehe Methken: Bildpostkarten, S. 137–148.

17 Vgl. zum Topos des Reisens Axster: Spektakel, S. 35.

18 Vgl. dazu auch Seim: „Szena balkansa“, S. 153–166; und vgl. Golczewski: Balkan.

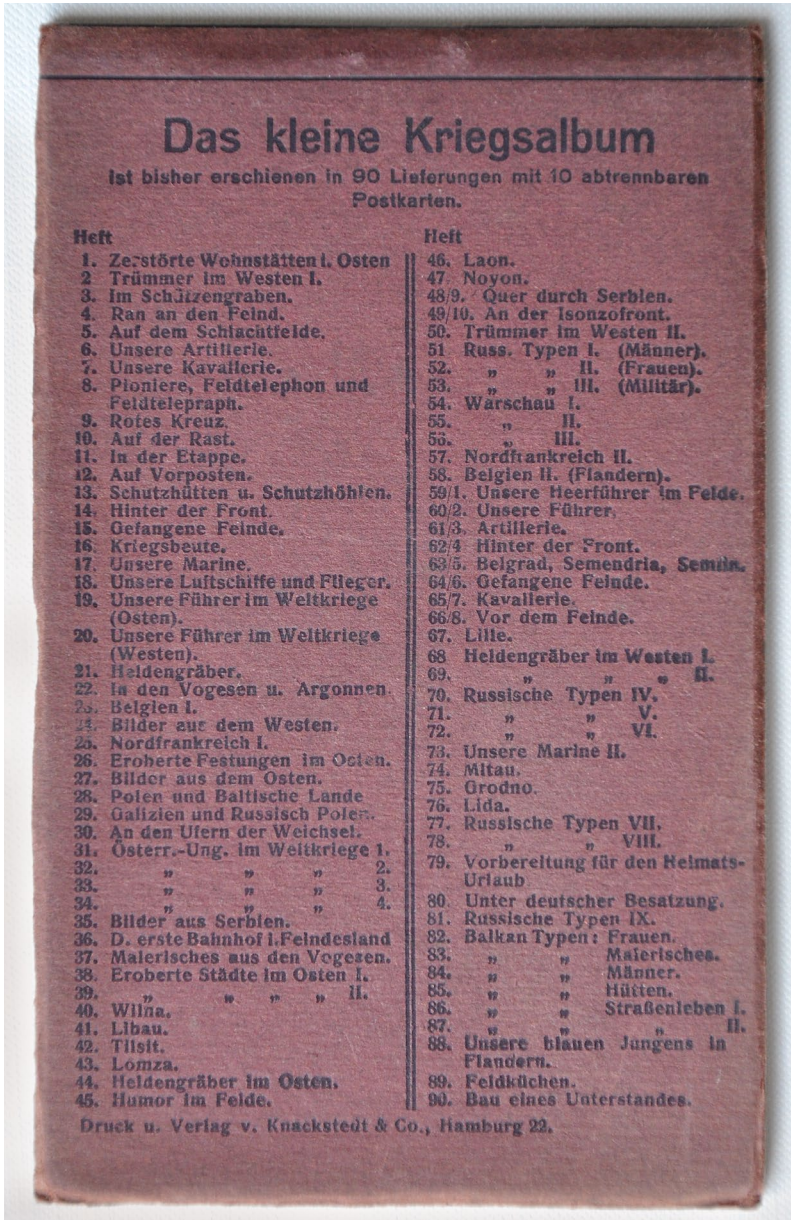


Abb. 1. Verzeichnis der Hefte des „Kleinen Kriegsalbums“.

Das Druck- und Verlagshaus Knackstedt & Co. in Hamburg brachte zu diesem Zusammenhang vermutlich mehr als neunzig Hefte unter dem Titel „Das kleine Kriegsalbum“ heraus (**Abb. 1**).<sup>19</sup>

Jedes davon enthielt zehn Bildpostkarten, die – einseitig perforiert – leicht heraustrennbar waren und offenbar in großer Stückzahl produziert wurden. Die Karten erschienen somit über mehrere Kriegsjahre verteilt und wohl auch noch nach dem Krieg als Erinnerung für Veteranen, Angehörige und andere Interessierte.<sup>20</sup> Ein Inhaltsverzeichnis von neunzig Ausgaben der Kriegsalben zeigt die Varianz der Themen. In den ersten beiden Heften „Zerstörte Wohnstätten i[m] Osten“ und „Trümmer im Westen I“ sowie in Heft 16 „Kriegsbeute“ fungieren die Postkarten als Trophäen, das den siegreichen Vorstoß der Truppen belegt. Bis Heft 20, das mit dem Titel „Heldengräber“ schon eine gewisse Zäsur markiert, zeigen die Fotografien sehr unmittelbar das Kriegsgeschehen in Form von Kampfhandlungen und Ausrüstung. Der patriotisch-kollektivierende Charakter artikuliert sich durch das häufig genutzte Pronomen „Unsere“ – sowohl in den Hefttiteln wie auf den Kartentiteln. Bemerkenswert ist auch die Drastik, indem Leichen von Feinden oder Tieren in diesen Karten gezeigt werden. Während einige dieser unmittelbar soldatischen Themen im Laufe der gesamten Serie wiederholt werden, verschiebt sich das Hauptaugenmerk auf Orte und Landstriche sowie in zwei großen Serien auf die jeweiligen Bevölkerungen: „Russische Typen“ und „Balkan-Typen“. Diese veränderte Schwerpunktsetzung dokumentiert nicht nur die militärische Expansion, sondern auch die Bewegung des einzelnen Soldaten, sodass die Kartenmotive zwischen Landnahme und Reisetätigkeit changieren. Spätestens auf dem Balkan und in Russland schienen die Soldaten auch eine Kulturgrenze überschritten zu haben, hinter der Abenteuer und Exotik verortet wurden.<sup>21</sup> Die Verschiebung des Themenspektrums hin zum „Malerischen“ und Folkloristischen mag allerdings auch mit der gewandelten, langwierigen und schließlich aussichtslosen Frontsituation des deutschen Heeres zusammenhängen.

Die Verwendung der Karten ist unterschiedlich, oft werden lakonische Grußbotschaften übermittelt, aber auch knappe Statusmeldungen

19 Einzelne Karten der Hefreihe besitzt das Deutsche Historische Museum, Berlin. Siehe: Objektdatenbank auf der Internetseite des Deutschen Historischen Museums, <https://www.dhm.de/datenbank/> [Zugriff: 23. 2. 2020].

20 So tragen einige Kriegsalben die Aufschrift „Zur Erinnerung“.

21 Vgl. Božidar: Europa.

oder dicht geschriebene Berichte, die gelegentlich über das Adressfeld hinausgehen, also offenbar brieflich versandt wurden. Häufig bleiben die Karten aber auch unbeschrieben, sodass offenbleiben muss, ob sie überhaupt verkauft worden waren, ob sie mit Briefen versandt oder während oder nach dem Krieg zur Erinnerung erworben wurden beziehungsweise anderweitig zirkulierten.

### „Balkan-Typen“

Die „Balkan-Typen“ bilden also eine Teilserie in den Heften des „Kleinen Kriegsalbums“. Auffällig ist hier bereits, dass sie thematisch ein vorausgehendes Pendant in den „Russische[n] Typen“ hat, aber es für westeuropäische Regionen keine korrespondierenden Themen gibt, sondern eher topografische respektive Städteserien angeboten werden. Der auf den Karten ausnahmsweise genannte Fotograf Oscar Miehlmann beschränkt sich in seiner Serie jedoch nicht nur auf Porträts, sondern zeigt auch Landschafts- und Milieudarstellungen, insbesondere im Heft „Malerisches“. Die Serie lässt sich innerhalb des „Kleinen Kriegsalbums“ also am ehesten mit der Wendung „Land und Leute“ charakterisieren.

Die Hefte sind betitelt mit: „Frauen“, „Malerisches“, „Männer“, „Straßenszenen I“, „Straßenszenen II“. Dies deutet an, dass hier eine ethnologische Note mit einer künstlerischen Auffassung verknüpft werden sollte. Auch die „Russische[n] Typen“ waren in Serien „Männer (I)“ und „Frauen (II)“ eingeteilt. Hier folgt aber ein Heft zum „Militär (III)“ und weitere sechs nur nummerierte Hefte, zwischen denen andere Themen eingeschoben sind. Dadurch werden die „Russischen Typen“ zur größten Themenserie des „Kleinen Kriegsalbums“, wenn man nicht die Ausrüstung und Kriegshandlungen des deutschen Heeres zu einer impliziten Serie zusammenfasst. Zusammen mit den „Balkan-Typen“ zeigt sich hier das besondere Interesse an der Repräsentation und typologischen Kartierung der Bevölkerung der fremden Territorien.

Auch in den „Russischen Typen“ werden Milieustudien in Form von Straßenszenen gezeigt, doch schon die geschlechtliche Anordnung ist chiastisch. Der „Balkan“ beginnt mit „Frauen“ und erst nach dem Einschub „Malerisches“ werden die „Männer“ thematisiert. Die Gemengelage von Verbündeten, Gegnern und (zeitweise) Neutralen auf dem Balkan sowie der kleinere Umfang der kriegerischen Auseinandersetzung erklären teilweise, warum eine Rubrik „Militär“ nicht so virulent erscheint wie beim russischen Heer. Hinzu kommt, dass





**Abb. 2.** Beispiel für eine Bildpostkarte aus der Teilsérie „Russische Typen“ der Hefte des „Kleinen Kriegsalbums“.

der deutsche Diskurs über den Balkan zu diesem Zeitpunkt kaum eine Kategorisierung zulässt. Selbst bei den verbündeten Bulgaren moniert man militärische Unzulänglichkeit.<sup>22</sup>

Insgesamt werden die „Balkan-Typen“ anders vorgestellt als die „Russische[n] Typen“. Letztere haben eine gewisse Ähnlichkeit zu August Sanders „Menschen des 20. Jahrhunderts“. Sehr häufig erscheinen ganzfigurige Porträts, nur gelegentlich Doppel- oder Gruppenporträts (**Abb. 2**).

22 Siehe Stein: Erfahrungen, S. 271–287.



**Abb. 3.** Oscar Miehlmann, „Balkan-Typen“, Rekonstruktion der Serie.

Entsprechend gibt es sehr viele Hochformate, in denen Beruf und Stand der Personen durch Attribute und Tracht angedeutet werden.

Oscar Miehlmann hingegen legt die „Balkan-Typen“ vollständig im Querformat an (**Abb. 3**). Um den Vergleich von „Balkan-Typen“ und „Russische[n] Typen“ nachvollziehen zu können, soll jedoch zunächst die eigentliche Serie vorgestellt werden.

Deren durchgehendes Querformat führt zu einer größeren Stringenz der Gesamtserie und die Hefte lassen sich nun ohne störendes Drehen durchsehen oder gemeinsam arrangieren. Gleichzeitig widerspricht das Format den Porträtkonventionen und Miehlmann kann nur schwerlich

ganzfigurige Porträts aufnehmen. Deshalb sind bis auf eine Ausnahme<sup>23</sup> alle Porträts, die eine Person ins Zentrum stellen, immer angeschnitten, oft nur als Brustbilder angelegt.

Das Format kann schließlich auch dem Umstand Rechnung tragen, dass viele sitzende und kauernde Figuren aufgenommen wurden. Doch auch wenn diese kompositorische Restriktion solcherart Aufnahmen angeregt haben mag, kann sie kaum allein deren Häufung erklären. Das Auf-dem-Boden-Lagern ist ein geläufiges Orientstereotyp und wird in seiner Exotik noch attraktiver, da es den eigenen Konventionen widerspricht. Außerdem begegnen dem Fotografen/Betrachter die auf dem Boden Sitzenden selten auf Augenhöhe. Die Bildkomposition erzeugt so einen hegemonialen Blick auf die Dargestellten.

### Balkan im Allgemeinen, „Zigeuner“-Bild im Besonderen

Der letztliche Auslöser für den Ersten Weltkrieg wird gemeinhin im Attentat auf den Erzherzog Franz Ferdinand und seine Gemahlin in Sarajevo, also auf dem Balkan, gesehen. Aber durch die höchst angespannte weltpolitische Situation ergibt sich für Auslöser und Örtlichkeit eher eine zufällige Koinzidenz.

Bereits vor 1914 galt der Balkan als „Pulverfass Europas [als ein] dynamischer und unberechenbarer Faktor mit besonders kriegerischen kulturellen Prägungen“.<sup>24</sup> Durch den sukzessiven Machtverlust des Osmanischen Reichs in Südosteuropa musste die Region neu gefasst werden, wozu dortselbst nationalistische Vorstöße stattfanden, während das europäische Ausland diskursive Neuzuschreibungen vornahm.<sup>25</sup>

So erschien der Balkan [weiterhin] als eine kulturelle Bruchzone, die die Grenze zwischen dem Okzident und dem Orient markierte, zwischen dem abendländischen Westen mit seinen stabilen staatlichen Strukturen, einem durchgesetzten staatlichen Gewaltmonopol sowie einer aufgeklärten Geistestradiation und einem ganz anders garteten, byzantinisch geprägten Osten.<sup>26</sup>

23 Nr. 900.

24 Angelow: Einleitung, S. 7.

25 Siehe Patrut: Diskurs, S. 131–157.

26 Angelow: Einleitung, S. 8; vgl. Borodziej/Górny: Vergessene Weltkrieg.

Entsprechend wurde der Balkan vom Rest Europas medial als Krisenherd wahrgenommen:

Der Balkan trat stets zu Kriegs- und Krisenzeiten ins Licht der europäischen Öffentlichkeit [...]. Namentlich die immer wieder aufs neue aufflammende sogenannte Orientalische Krise wurde seit Mitte des Jahrhunderts in unzähligen Pressebildern dokumentiert.<sup>27</sup>

Die Adressaten der hier zu besprechenden Bildpostkarten hatten also durch diese Diskurs- und Bildgeschichte schon eine konkrete visuelle Vorstellung vom Balkan.

Für die als „Zigeuner“ Bezeichneten in der Region ergibt sich somit eine dreifache Stigmatisierung. Sie sind nicht nur Gegenstand spezifischer Vorurteile, sondern leben auch in einer misstrauisch bäugten Region und werden dort nur in Armut repräsentiert – der Wendung „die Ärmsten der Armen“ vergleichbar. Diese Intersektionalität scheint sie jedoch auch besonders sichtbar zu machen. Denn wenn es darum geht, den Balkan als rückständig zu zeigen, werden mit ihnen vielfach Beispiele maximaler Rückständigkeit präsentiert.

Einen Einblick, wie „der Balkan“ und die dort lebenden „Zigeuner“ während des Ersten Weltkriegs wahrgenommen wurden, bietet Franz Doflein (1873–1924). Doflein leitete 1917/18 eine Expedition auf dem Balkan und schloss bereits 1920 seinen Reisebericht *Mazedonien. Erlebnisse und Beobachtungen eines Naturforschers im Gefolge des deutschen Heeres* ab, um „unter dem frischen Eindruck“ zu schreiben.<sup>28</sup>

Er widmet dieses populärwissenschaftliche Werk den Kriegsbeteiligten, damit sie ein „zusammenfassendes Bild“ Mazedoniens erhielten, adressiert aber auch eine größere Öffentlichkeit, da eine solche Landesbeschreibung ein Desiderat darstelle.<sup>29</sup> Der Zoologe mit Professuren in Freiburg im Breisgau und Breslau entwirft dazu ein breites Panorama, das Flora und Fauna, Geografie, Ethnologie und Kultur des Landes im Wechsel der Kapitel überblickt. Dabei sind die Beschreibungen von Völkern wie Vignetten in die hauptsächlichen Naturbeschreibungen eingesetzt und beziehen sich nicht nur auf „die Bevölkerung Mazedoniens“, sondern behandeln in eigenen Kapiteln „die Bulgaren in Mazedonien“

27 Baleva: Bulgarien, S. 23.

28 Doflein: Mazedonien, S. V.

29 Ebd. Zitat: „Es gibt keine solche Darstellung in deutscher Sprache“.

und einen „Besuch bei den Albanern“. Diese Exkurse sollen bestätigen, was Doflein eingangs im Kapitel über die Bevölkerung ausführt:

Wenn man auf der Balkanhalbinsel reist, bekommt man den Eindruck von einer geradezu ungeheuerlichen Durcheinanderwürfelung ganz verschiedenartiger Volkssplitter. Stämme und Rassen, die sich erheblich unterscheiden, sind in kleinen Gruppen in einer Weise durcheinander geschoben, wie man es wohl selten auf der Erde auf so engem Raum wieder findet.<sup>30</sup>

Diese Beobachtung ist häufiger anzutreffen. Für an Völkerkunde Interessierte stellt der Balkan eine Attraktion durch die große Menge an verschiedenen Gruppen dar. Illustrationen beschreiben schon im 19. Jahrhundert die Vielfalt der „Typen“ (Abb. 4).

Doflein stellt die Situation sprachlich besonders schroff heraus, indem er nicht von Vielfalt oder Gemisch spricht, sondern mehrfach von „Durcheinander“ und „Volkssplitter[n]“. Friktionen, Chaos und Konflikte scheinen durch diese Beschreibung suggeriert zu werden.<sup>31</sup> Die Begrifflichkeiten deuten auch auf das „Pulverfass“ Balkan hin, quasi die umgekehrte Metapher zum US-amerikanischen „melting pot“.

Doflein verengt im Folgenden den multikulturellen Raum noch weiter auf Skopje, an dessen Straßen er seine Völkerbeschreibungen exemplifiziert. Damit ist der Schauplatz zu großen Teilen mit der Fotoserie von Oscar Miehlmann identisch und auch die Vorgehensweise – Typen zu identifizieren und zu charakterisieren – vergleichbar.

In allen Kapiteln über die Bevölkerung berichtet er weitgehend sachlich und versteht seine Aussagen als wissenschaftlich neutral.<sup>32</sup>

Diese Nüchternheit verliert Doflein, wenn er, ausführlicher als die anderen Gruppen, die „Zigeuner“ charakterisiert: „Die Zigeuner dagegen waren ein schmutziges Gesindel“,<sup>33</sup> beginnt er seine Beschreibung in Abgrenzung zu den Juden, unter denen er „prächtige, würdige alte Köpfe“ fand.

„Die alten Weiber, scheußliche Vetteln, [...] kaum bekleidet“, erinnern ihn an kindliche Vorstellungen von Hexen, und auch die Assoziation, ein

30 Ebd., S. 244.

31 Vgl. Todorova: Erfindung.

32 Im Gegensatz zur serbischen und bulgarischen Literatur, die er als national und parteiisch einstuft. Siehe Doflein: Mazedonien, S. 586.

33 Ebd., S. 250.



**Abb. 4.** Volkstypen aus der banater Militärgrenze, 1872  
(Holzstich nach Zeichnung von J. Soska).

„Lager von Nomaden“ vor sich zu haben, kommt ihm unmittelbar beim Anblick der Ortsstruktur. Er konstatiert: „[E]in verrufenes Viertel [...] immer war es verseucht.“<sup>34</sup> Doflein zeigt sich erstaunt darüber, wie sich auch die eigenen Soldaten mit den dort kursierenden Geschlechtskrankheiten infizieren konnten. Doch dann ändert der insgesamt rhetorisch ausgefeilte Text seine Argumentationslinie, indem er die äußerlichen Reize der „Zigeunerinnen“ herausstellt. Im Vergleich unterliegen die Mazedonierinnen, die auf Doflein keinerlei Anziehungskraft ausüben, während die „Zigeunerinnen“ als „große Schönheiten, die jeden Künstler begeistert hätten“,<sup>35</sup> gewürdigt werden. Und wie als Belegstelle für diese Untersuchung ergänzt er: „Eine Zigeunerin, welche zur Zeit der Besetzung eine gewisse Rolle als Dirne spielte, wurde viel photographiert und ist in manchem Album aus Mazedonien als Typus der Zigeunerin abgebildet.“<sup>36</sup>

Dadurch wird ersichtlich, was sich auf einigen Bildpostkarten schon andeutet. Attraktive „Zigeunerinnen“ wurden mehrfach Modelle von privaten und vermutlich auch professionellen Fotografen. Junge begehrenswerte, wie auch chiastisch dazu alte, als hässlich empfundene „Zigeunerinnen“ zu porträtieren, bilden kanonische Motive, deren Umsetzung mit der Auswahl des geeigneten Modells beginnt. Die Beschreibung endet aber nicht mit der Schönheit der jungen „Zigeunerinnen“, sondern mit der hohen Kriminalität im Viertel. Doflein, der etwa für die Bulgaren eine große Empathie aufbringt und diese vor Vorurteilen bewahren möchte,<sup>37</sup> verbleibt bei den „Zigeunern“ im hegemonialen Diskurs des 19. Jahrhunderts, indem neben den traditionellen Motiven der sexualisierten jungen „Zigeunerin“ und der hässlichen Alten auch die Armut, die Primitivität von Unterbringungen und die mangelnde Hygiene sowie dadurch bedingte Krankheiten thematisiert werden. Eine Sicht, die eins zu eins mit den Postkartenserien korrespondiert.

Die Idee, den Balkan über seine heterogene Bevölkerungszusammensetzung zu charakterisieren, wird auch in der Postkartenserie deutlich, wo verschiedene Gruppen aufgerufen werden. Gegenüber diesem ethnischen Konglomerat besteht von deutscher Seite ein zivilisatorisches Überlegenheitsgefühl. Dies zeigt sich, wie Doflein bereits

34 Ebd., S. 252.

35 Ebd., S. 253.

36 Ebd.

37 Siehe ebd., S. 270.

kritisierte, schon in der Herabsetzung der bulgarischen Verbündeten. Deutsche Offiziere monierten „Zügellosigkeit und Disciplinlosigkeit“ und sahen in den Bulgaren „unreife Kinder“.<sup>38</sup>

### „Volks- und Sozialtypen“

Die Serie der „Balkan-Typen“ soll nicht nur die fremden ethnischen Gruppen beschreiben, sondern versucht auch „Sozialtypen“ abzubilden. Die Ethnologie des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts formulierte mit dem Begriff „Sozialtypen“ eine Kategorisierung, die den gesellschaftlichen Stand und die Berufsgruppen ordnete und damit perspektivisch den Diskurs um Asozialität sowie einen essenzialistisch und physiognomisch begründeten Klassismus im Nationalsozialismus vorbereitete. Die Ethnologin und „Rassenkundlerin“ Ilse Schwidetzky sah im „Sozialtypus“ ein der „Rasse“ komplementäres Phänomen gesellschaftlicher und geistig-körperlicher Differenzierung:

Dabei gehört zum Sozialtypus alles, was eine bestimmte soziale Gruppe kennzeichnet und von anderen unterscheidet; also alle jenen intellektuellen und charakterlichen Qualitäten, die die wesentlichsten Ansatzpunkte der Siebungsvorgänge darstellen; die physische Kraft und physiologische Eignung, die gleichfalls so häufig Voraussetzung bestimmter Leistungen sind und damit auch die Leistungsgruppen unterscheiden.<sup>39</sup>

Schwidetzky auf ihre Vorgänger aufbauende Typenlehre sieht also eine gegenseitige Beeinträchtigung von Beruf, Körper und Stand, die sich als „Sozialtyp“ zeigt.

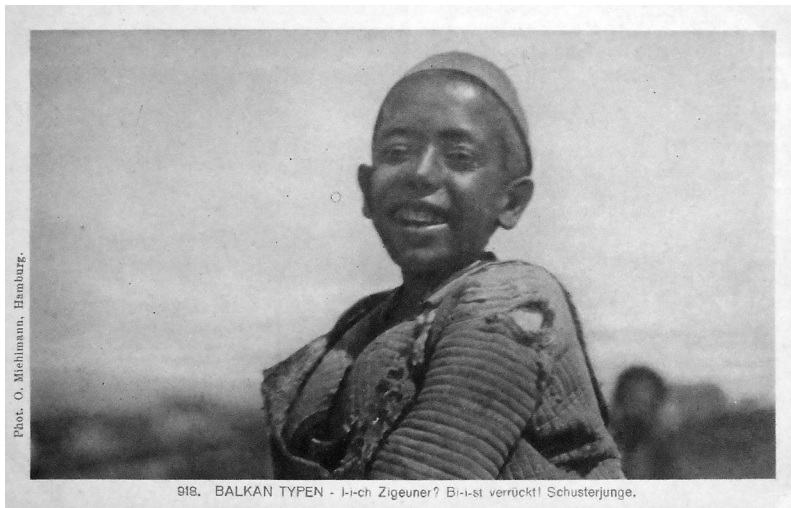
Oscar Miehlmann wird dieser zweiten Kategorisierungsebene gerecht, indem er verschiedene Berufsgruppen abbildet. Besonders niedere Gewerke des „Straßenlebens“ werden hier gezeigt. Es soll offenbar nicht nur abgebildet werden, wie Menschen ihren Beruf machen, sondern auch wie Berufe Menschen machen.

Schwidetzky nennt die Schuster „das Paradebeispiel“ unter den „Sozialtypen“ und beschreibt ihre vermeintlich geringe Körpergröße

38 Siehe Stein: Erfahrungen, S. 281, 287.

39 Schwidetzky: Völkerbiologie, S. 143. Schwidetzky schrieb einen ersten verlorenen Entwurf des Werks in Breslau 1943/44 und schloss die zweite Fassung 1948 ab.





**Abb. 5.** Postkarte Nr. 918 „BALKAN TYPEN – I-i-ch Zigeuner? Bi-i-st verrückt! Schusterjunge“.

als wichtiges Merkmal.<sup>40</sup> In Mielhmanns Serie gibt es ein Modell, das sich selbst Schusterjunge (**Abb. 5**) nennt und damit dem vermeintlichen „Sozialtyp“ entsprechen würde, während es allerdings auf zwei weiteren Karten als Schuhputzer charakterisiert wird.

Die auf Karte 921 vor den Schuhputzern stehenden Kisten sind von ihrer Größe aber nicht nur passend, um die Schuhe der Kunden vor sich zu platzieren, sondern bieten auch Raum für weitere Werkzeuge, die über das Reinigungsmaterial hinausgehen, wie auch die Leisten auf mehr als die eigentliche ambulante Arbeit hinweisen. Schuhputzer und Schuster scheinen somit eine fließende Grenze innerhalb der „Sozialtypen“ zu haben. Gleichzeitig steht die servile Tätigkeit des Schuhputzens freilich noch weiter unten in der sozialen Hierarchie der Typen und auch unter dem Schuhmacher. Entsprechend bemerkenswert ist, wie überrepräsentiert dieser „Sozialtyp“ in der Serie ist, auch wenn das in Teilen am dreifach abgebildeten Schusterjungen liegt. Insgesamt fünfmal erscheinen Schuhputzer in der Serie, wodurch es der am häufigsten gezeigte „Sozialtyp“ ist. Bemerkenswert ist dabei auch, dass die Schuhputzer nicht in ihrer Tätigkeit, sondern als Porträts gezeigt werden, womit sich prototypische Subalterität und Individualisierung überblenden.

<sup>40</sup> Siehe ebd., S. 155.

Auch die anderen „Sozialtypen“ kommen aus wenig respektiertem Kleingewerbe, so werden Marktfrauen, Weberinnen und eben auch „Zigeuner“ beziehungsweise „Zigeunerinnen“ gezeigt. Ein Geistlicher bildet im sozialhierarchischen Sinne eine Ausnahme ‚nach oben‘, während aus dem ländlichen Raum Schäfer, Bullenhirten und rumänische Bauern gezeigt werden.

„Zigeuner“ werden offenbar in der Serie wie in der rassenkundlichen Ethnologie der Zwischenkriegszeit als Mischung aus „Volks“- und „Sozialtyp“ verstanden. „So können die Zigeuner solange ein Wandervolk sein, solange sie ihren sozialen Charakter bewahren. Die nicht dem sozialen Charakter der Gruppe entsprechenden Individuen wurden offenbar immer wieder ausgesiebt.“<sup>41</sup> Dies behauptet Schwidetzky und zeigt damit, wie stark der Begriff „Zigeuner“ sozial und über die Mobilität definiert ist. Dazu gehört auch die einseitige soziale Spezialisierung auf „Pferdehandel und Kesselflicken, Gaukeln und Kartenlegen“. Mit Verweis auf Robert Ritters Untersuchung *Ein Menschenschlag* von 1937 erklärt sie außerdem, dass unter Vagabunden, Jaunern und Räubern immer auch „Zigeunermischlinge“ gewesen seien, „wie ja umgekehrt auch in die Zigeunersippen manche unsteten, asozialen Elemente der Wirtsvölker hineingesiebt wurden“.<sup>42</sup>

Miehlmann nimmt aber die Berufe der „Zigeuner“ kaum in den Blick, sondern zeigt auch hier Porträts. Die Ausnahme bildet „alte Zigeunerin verkauft Holzutensilien“, das erste Bild der gesamten Serie.

Betont wird immer wieder die Mobilität als soziales Charakteristikum der „Zigeuner“. So werden sie durch Bilder und Titel immer wieder in Bezug mit der Landstraße gebracht.

Die Serie „Balkan-Typen“ thematisiert die Straße allerdings durchgehend. Zwei Folgen sind mit „Straßenleben I“ und „Straßenleben II“ bezeichnet und nahezu alle Fotografien sind auf der Straße entstanden. Dies gibt der Serie selbst den Charakter einer Reise. Die Bilder zeigen also Räume, in denen sich auch die Soldaten bewegten, und Personen, die auch von ihnen en passant hätten fotografiert werden können.

Die Serien des „Kleinen Kriegsalbums“ stellen also in gewisser Weise den Blick der Soldaten nach. Dies ist, wie gezeigt, der Blick im Sinne des *Gaze*, dem hegemonialen Diskurs folgend, eines wilden und exotischen Balkans, aber gleichzeitig auch der eingeschränkte Blick einfacher Feldsoldaten, die ihre Zeit auch nur auf Straßen und Märkten

41 Ebd., S. 51.

42 Siehe ebd., S. 194.



**Abb. 6.** Postkarte Nr. 1201 „Bulgar. Soldat läßt sich von einem Zigeunerjungen die Stiefel putzen“.

verbringen konnten und kaum Zugang zu höhergestellten Personen auf dem Balkan hatten.

Miehlmann scheint Situationen und Momente schnappschussartig einfangen zu wollen. Das hebt seine Serie von sehr vielen der stark inszenierten anderen Postkartenmotive ab. In Bezug auf die „Zigeuner“ affirmiert er allerdings viele bekannte Motive wie die hässliche Alte, bettelnde und zerlumpfte Kinder und Familien, eine stillende Mutter mit gut sichtbarer Brust.<sup>43</sup> Die Serie setzt unmittelbar mit diesen Motiven ein, als wollte sie an Bekanntes anknüpfen. Miehlmann inszeniert weniger im Einzelbild als durch die Gestaltung der Serie. Andere Postkartenmotive und Privatfotografien der Zeit gehen in ihrem sozialen und sexistischen Voyeurismus über Miehlmanns Serie hinaus. Hegemoniale und rassistische Diskurse wirken in ungewollt komische und fast harmlos wirkende Postkartenmotive hinein. Dazu zählt etwa die Darstellung eines bulgarischen Soldaten in Uniformmantel und Mütze, der sich von einem „Zigeunerjungen“ den rechten Stiefel putzen lässt (Abb. 6).

Eine Gruppe von Jugendlichen steht am Straßenrand und beobachtet den Vorgang, während rechts auf der Straße ein weiterer Soldat

43 895: Alte Zigeunerin verkauft Holzutensilien; 896: Junge Zigeunermutter; 901: Zigeunerfamilie bei der Morgenwäsche, siehe *Rom e. V. Köln*.

erscheint, der das Bild zum rechten Bildrand abschließt. Die Szene erhält ihre Dynamik durch die verschiedenen großen Figuren und den korrespondierenden Rhythmus der Traufhöhen der im Hintergrund liegenden Gebäude sowie den langen diagonal verlaufenden Schatten. Das Bild läuft auf die Siegerpose des Soldaten zu, der – wie einige der Jungen – den Betrachter anschaut. Seine überlegene Position und militärische Stärke wird durch das genrehafte Ambiente konterkariert. Dennoch sind es vielleicht diese vermeintlich harmloseren Bilder, die subtiler und dauerhafter hegemoniale Vorstellungen festschreiben.

### Die Bildpostkarten und ihre Nachrichtentexte

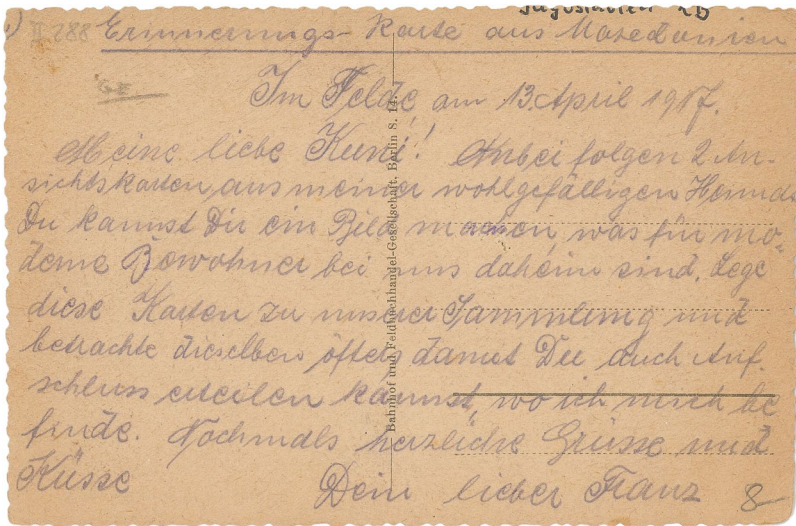
Bei Sichtung der Bildpostkarten des *Rom e. V.* fällt auf, wie wenig Postkarten über einen nennenswerten Text verfügen. Es gibt sehr viele unbeschriebene Exemplare und einen ähnlich großen Anteil an kurzen Grußformeln.<sup>44</sup> Die Inhalte beziehen sich – wie für Kriegsteilnehmende zu erwarten – auf das persönliche Befinden. Die Postkarte war wortwörtlich ein Lebenszeichen.<sup>45</sup> Sehr selten wird über die Umgebung berichtet oder auf das umseitige Bild eingegangen.

Um zu zeigen, dass in den Texten aber der Diskurs, der den Bildmotiven inhärent ist, fortgeschrieben wird, soll hier eine Nachricht exemplarisch vorgestellt werden (**Abb. 7**):

Erinnerungs- Karte aus Mazedonien  
Im Felde am 13. April 1917  
Meine liebe Kuni! Anbei folgen 2 Ansichtskarten aus meiner wohlgefälligen Heimat.  
Du kannst Dir ein Bild machen, was für moderne Bewohner bei uns daheim sind. Lege diese Karten zu unserer Sammlung und Betrachte dieselben öfter damit du auch Aufschluss erteilen kannst, wo ich mich befinde. Nochmals herzliche Grüsse und Küsse.  
Dein lieber Franz

44 Ein nicht geringer Anteil sind private Fotografien, die lediglich auf Fotopapier mit Postkartenlayout abgezogen wurden.

45 Zur Feldpostkarte als Quelle zum Kriegsalltag vgl. exempl. Methken: Bildpostkarten.



**Abb. 7.** Nachrichtentext der Bildpostkarte eines Soldaten auf dem Balkan („Franz“) an seine Partnerin („Kuni“) aus dem Jahre 1917.

Franz bezieht sich hinsichtlich der offenbar drei Bildpostkarten ironisch auf die „modernen Bewohner“, womit er die auf den Karten dargestellten „Zigeuner“ meint. Dabei verfolgt er zwei von ihm selbst benannte Intentionen: Zunächst möchte er, dass sich seine Partnerin „Kuni“ ein „Bild machen“ kann, und dann aber auch, dass sie mit diesen Karten und der bereits angelegten Sammlung „Aufschluss erteilen“ kann, wo er sich befindet. Die Karten geben also Zeugnis über die Umstände von Franz und werden direkt mit der ironischen Lesart seiner Lage und den ihn umgebenden Menschen vermittelt. Kuni wird als Kustodin „unserer Sammlung“ zwar intim einbezogen, aber auch als Multiplikatorin für Berichte von den persönlichen Kriegsschauplätzen, die als Mischung aus Zumutung und exotischer Attraktion gedeutet werden können. Franz verschickt offenbar brieflich gleich drei Karten auf einmal, die er aus einem oder mehreren „Kleinen Kriegsalben“ herausgetrennt hat, und beschreibt die erste Karte mit seinen Anweisungen und Grüßen über das Adressfeld hinweg. Dadurch ist nicht klar, welche anderen „modernen Bewohner“ er ausgewählt hat. Da er sich aber für „Zigeunerleben auf der Straße“ als Auftakt entschieden hat, lässt sich eine Tendenz erkennen. Die „Zigeuner“ werden als zivilisatorischer Gegenpol zur eigenen vermeintlichen Modernität und Höhe verwendet. Ohne die Sammlung zu kennen, lässt sich zumindest für die überlieferte Auswahl von drei

Karten sagen, dass es Franz nicht um Landschaften, Sehenswürdigkeiten oder Stadtansichten geht oder etwa Bilder seiner Armee, sondern nur um die Menschen, die er mit seiner neuen Umgebung verbindet und die das bereits für ihn arrangierte Dispositiv der Bildpostkarte bereithält.

Die Beischrift „Zigeunerleben auf der Straße“ ist neben dem Bild und den Ausführungen von Franz die dritte Nachricht und der unmittelbare Kommentar zum Bild, den der Versender automatisch mit kommuniziert.

Diese Beischriften oder Bildtitel sind meist sehr lakonisch und weitgehend sachlich beschreibend:

Alte Zigeunerin verkauft Holzutensilien  
Junge Zigeunermutter  
Zigeunerinnen auf dem Sonntagsausflug  
Junge Zigeunerin  
Zigeunerfamilie bei der Morgenwäsche  
Zigeuner  
I-i-ch Zigeuner? Bi-i-st verrückt! Schusterjunge<sup>46</sup>  
Zigeunerjunge  
Zigeuner vor ihren Hütten  
Zigeunerfrauen  
Zigeuner vor ihren Hütten  
Zigeuner vor ihren Hütten  
Hüttenleben der Zigeuner  
Zigeunerleben auf der Straße  
Zigeuner  
Mazedonischer Tanz der Zigeuner  
Zigeuner auf der Landstraße

Dennoch unterstreichen sie, was bereits durch die Seriennamen angedeutet wurde: „Zigeuner“ werden besonders durch „Zigeunerinnen“ und Kinder repräsentiert. „Zigeuner“ leben auf der Straße oder in Hütten. Sie führen gleiche Verrichtungen aus wie deutsche Bürger, so etwa Gewerbe, Sonntagsausflug, Morgenwäsche und Tanz. So wird eine Vergleichbarkeit ermöglicht, durch welche die vermeintliche Primitivität der „Zigeuner“ herausgestellt werden soll. Der Grad an Ironie versus Sachlichkeit ist dabei für „Sonntagsausflug“ und „Morgenwäsche“ frei interpretierbar. Diese Marginalisierung und scherzhafte Herablassung

46 Hier wird das „Zigeuner“-Sein allerdings nur als Negation aufgerufen und somit offensichtlich kein „Zigeuner“ gezeigt, wie im Folgenden ausgeführt wird.



**Abb. 8.** Postkarte Nr. 919 „BALKAN TYPEN – Zigeunerjunge“.

wird auf die Bewohner des Balkans allgemein angewendet, etwa wenn vollständig verschleierte Frauen als „türkische Schönheiten“ betitelt werden.

Die „lustigste“ und tatsächlich auch für das Thema Fremdheitszuschreibungen interessanteste Karte ist das Exemplar mit dem Schusterjungen. Dem nahsichtigen Brustbild eines lachenden Jungen (**Abb. 5**) ist die Bildunterschrift „I-i-ch Zigeuner? Bi-i-st verrückt! Schusterjunge“ zugefügt, als hätte der Junge gerade amüsiert diesen Satz ausgesprochen. Die Antwort erscheint an ein Gegenüber gerichtet, das den Jungen offenbar fälschlich als „Zigeuner“ identifiziert hat. Die Aussage scheint also den ethnologischen Diskurs der Zeit zu ironisieren, indem sie den „Volkstyp“ bestreitet und sich zu einem „Sozialtyp“ bekennt. Es ist ein Spiel mit Identitäten und es wird deutlich, wie leicht Fehlzuschreibungen oder auch Betrug sein könnten. Die folgende Postkarte hingegen zeigt einen „Zigeunerjungen“ (**Abb. 8**) derart, als wäre die Reihenfolge darauf angelegt, einen direkten Vergleich zwischen diesem und dem vorgeblichen „Schusterjungen“ zu ermöglichen.

Beide Bilder unterscheiden sich allerdings auch kompositorisch grundlegend. Während der „Schusterjunge“ nahsichtig und schnappschussartig vor unbestimmtem Hintergrund aufgenommen worden ist, stützt sich der „Zigeunerjunge“ mit dem rechten Arm in einer stark inszenierten Pose an einem Baum ab. Durch seine Haltung, die Zigarette

und das aufgeknöpfte Hemd, durch das sein Oberkörper sichtbar wird, wirkt der Junge aus heutiger Sicht lasziv und steif, halbstark und kindlich zugleich<sup>47</sup> Der Baum und der Knabe zeichnen sich scharf vom weichgezeichneten, architektonischen Hintergrund ab. Diese Unschärfe lässt das Bild ganz flächig erscheinen und negiert jegliche Tiefe hinter dem Vordergrund. Das Motiv erinnert dadurch insgesamt an expressionistische Bilder der Zeit, insbesondere an die „Zigeuner“-Bilder Otto Muellers.<sup>48</sup> Es muss offenbleiben, ob Oscar Miehlmann mit dieser und anderen Karten mit den Expressionisten wetteiferte oder ob er seine Komposition aus populären Motiven entwickelte. Sein künstlerischer und paragonaler Anspruch zeigt sich allerdings schon darin, dass er die zweite Teilsérie der „Balkan-Typen“ als „Malerisches“ bezeichnete. Die darauffolgenden zehn Karten unter dem Titel „Männer“ enthalten bezeichnenderweise nur den „Zigeunerjungen“ als Repräsentanten „zigeunerischer“ Männlichkeit und gleich dreimal den „Schusterjungen“, der Miehlmann offenbar besonders als Modell geeignet schien. Die Teilsérie inszeniert Männlichkeit allgemein von den Rändern her. Wie die Frauenfolge mit einer „alten Zigeunerin“ anfängt, beginnen auch die „Männer“ mit einem Greis und es folgen viele Knaben und ein Priester. Eine potente Männlichkeit „in den besten Jahren“ wird bewusst oder unbewusst nicht in die Typenfolge genommen.

Weitgehend konsequent werden in den beiden Teilsérien Männer und Frauen getrennt. Die Ausnahme bilden die den Frauen zugeordneten Kinder und ein mit einer Rumänin sprechender österreichischer Soldat. Die Frauenbilder sind auf Anziehung und Abstoßung hin kombiniert, auf die verhärmte alte „Zigeunerin“ folgt eine junge, die mit gut sichtbarer Brust ihr Kind stillt. Stillende „Zigeunerinnen“ sind ein topisches Bildformular, das schon in der Kunst der Frühen Neuzeit verbreitet ist und sich über Gebrauchsgrafik auch auf die Postkarten ausdehnt. Hier ergibt sich eine unklare Gemengelage aus anderer Sitte/sozialer Praxis, Inszenierung und Voyeurismus. Fotografen produzieren darüber hinaus massenhaft erotisch aufgeladene Aufnahmen von

47 Erstaunlich viele Frauen und Kinder rauchen Zigaretten im Bild. Die rauchende „Zigeunerin“ und auch das deviante Verhalten der Kinder können als Topos gewertet oder auch als historische Wirklichkeit gedeutet werden. Nach Block rauchten alle „Zigeuner“: „Ohne Tabak kommt kein Zigeuner aus [...] von klein auf sind sie ans Rauchen gewöhnt.“ Block: Zigeuner, S. 76. Es kann aber auch vermutet werden, dass die Fotografen mit den Zigaretten ihre Modelle anwarben beziehungsweise entlohnten.

48 Siehe Bell: „Zigeuner Otto Mueller“, S. 106–113.



jungen barbusigen „Zigeunerinnen“. Beide Motive affirmieren das Stereotyp größerer Freizügigkeit, Natürlichkeit oder auch Sittenlosigkeit von „Zigeunerinnen“.

In der Serie „Frauen“ folgt dann auf eine jämmerliche alte Bettlerin, die gut genährte und gekleidete Rumänin, und wenn auch die Betitelung der verschleierten Türkinen als „Schönheiten“ ironisch sein mag, wird insgesamt deutlich, dass Schönheit und ihr Gegenteil vor der ausgebreiteten Diversität verhandelt und Imaginationen angeregt werden. Bezeichnenderweise unterhält sich der österreichische Soldat auf der neunten Karte der Serie mit der Rumänin, während auf der neunten Karte der Männerserie sich die rumänischen Bauern untereinander unterhalten. Die Möglichkeit des Flirts wird hier bewusst oder unbewusst offeriert.

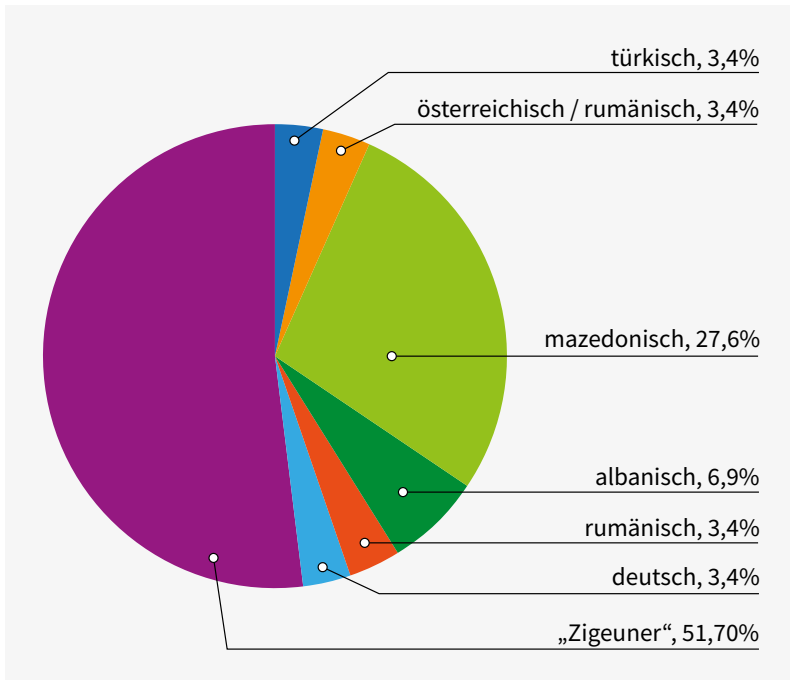
Die meisten gezeigten Männer gehören, wie erwähnt, einem niederen „Sozialtyp“ an, lediglich der Geistliche erscheint sozial höhergestellt, markiert aber auch wieder eine besondere, abweichende Lebensform. Einen mazedonischen Bürger höheren Standes und mittleren Alters sucht man in den pittoresken Fotografien vergebens. Bei den Frauen ist es ähnlich und in beiden Teilsereien wird deutlich, dass es in keiner Weise um eine soziale Streuung geht, sondern eher die ethnische Diversität veranschaulicht werden soll.

Über die Gesamtserie hinweg erscheint eine große Anzahl an „Volks-typen“, vermutlich um die Diversität des Balkans zu repräsentieren. Bezeichnenderweise sind die „Zigeuner“ unter den „Volkstypen“ der am meisten dargestellte (**Abb. 9**).

Diese ethnische Schwerpunktsetzung ist der demografischen Situation und dem Diskurs über den Balkan geschuldet, hier muss nur die explizite Überrepräsentation der „Zigeuner“ unterstrichen werden. Die soziale Gewichtung muss genauer geklärt werden, denn durch die motivische Auswahl wird der Balkan als besonders arm und rückständig gezeigt.

### „Russische Typen“ und „Balkan-Typen“

Dies tritt noch deutlicher hervor, wenn die „Balkan-Typen“ mit der ebenso umfangreichen Serie der „Russischen Typen“ verglichen werden. Auch hier finden sich Teilsereien zu Männern und Frauen, aber auch eine Serie zum Militär, während spätere Folgen nur noch nummeriert sind. Eine leichte Verschiebung zeigt sich also bereits in der veränderten Reihenfolge und dem Thema Militär, durch das die Russen als feindliche



**Abb. 9.** Diagramm zu den Bevölkerungsanteilen der dargestellten „Volkstypen“ in der Reihe der „Balkan-Typen“ von Oscar Mielhmann.

Macht herausgestellt werden. Ein Blick auf die Karten belegt aber, dass die „Russischen Typen“ ein wesentlich breiteres Bild der Gesellschaft zeigen und vor allem auf unterschiedliche Gewerke abheben, auch im Sinne der „Sozialtypen“. Entsprechend oft als Hochformat fotografiert, ähneln die „Russischen Typen“, wie bereits erwähnt, wesentlich mehr August Sanders Unternehmen der „Menschen des 20. Jahrhunderts“, ein gesellschaftliches Kaleidoskop zu zeigen. Auch hier werden viele Kleinstgewerbetreibende, Hilfsarbeiter und Kleinhandwerker, aber auch wohlhabendere Bauern und Bojaren gezeigt. Format und Auswahl sind nicht nur diverser, sondern konzentrieren sich mehr auf die Typen als auf ihr Milieu. In vorsichtiger Verwendung der Begriffe, könnten die „Russischen Typen“ eher als dokumentarisch, die „Balkan-Typen“ eher als pittoresk charakterisiert werden. Eine Beobachtung, die sich wiederum mit dem Unterschied zwischen partikularem Sehnsuchtsort und weltpolitischer Großmacht erklären lässt. Gemeinsam ist ihnen aber, dass etwa im Gegensatz zu August Sanders fotografischem Großprojekt

eine starke Konzentration auf Kleingewerbe und Straßenleben besteht. Die künstlerischen Ambitionen, die sich bei der Betrachtung der „Balkan-Typen“ sowie bereits durch die Signatur zeigen, werfen die Frage auf, wer Oscar Miehlmann war, sodass die wenigen greifbare Angaben zu seiner Person kurz genannt werden sollen.

## Oscar Miehlmann

Oscar Miehlmann (1876–1944) war ein bekannter Bürger Hamburgs mit Fotogeschäften, zentral auf dem Plan 4–6 und der Bergstraße 26.<sup>49</sup> Als der Abenteurer und Fotograf Carl Georg Schillings 1908 seinen Lichtbildvortrag in Hamburg über seine bekannte Afrikaexpedition hielt, stellte Miehlmann die Technik bereit und kümmerte sich offenbar selbst um die Projektion der Diapositive.<sup>50</sup> War Schillings Pionier in Nachtaufnahmen, wurde von Miehlmann behauptet, die Farbfotografie in Hamburg eingeführt zu haben.<sup>51</sup> Aus dem Jahr 1925 ist ein Porträt von ihm überliefert, das die „Dichterkinder“ Erika und Klaus Mann sowie Pamela Wedekind zeigt, und für Otto Lilienthal soll er beauftragt worden sein, zahlreiche Aufnahmen vom Flugverhalten der Vögel zu machen.<sup>52</sup> Sein Geschäft schien sich in besonderer Weise an Amateure zu richten, indem er beispielsweise die Filmentwicklung übernahm.<sup>53</sup> Miehlmann starb mit seiner Frau im Juni 1944 durch eine Fliegerbombe auf seine Wohnung, und bisher ließ sich nur wenig über seine Biografie oder einen Nachlass herausfinden. Dadurch ist

49 Das geht aus Einträgen in Telefon- und Adressbücher und aus zahlreichen Werbeanzeigen hervor, vgl. Beiblatt der Fliegenden Blätter – 117.1902 (Nr. 2971–2996): <https://eu.4game.com/ro/#ro> [Zugriff: 8.5.2020]; später umbenannt zu Photohaus am Plan, siehe Bundesarchiv, R 8128/17282.

50 Photographische Mitteilungen 1906, Kleine Chronik, S. 36.

51 Vgl. Verhandlungen, S. LXX.

52 Wie die Porträts der Balkanbilder ist es ein Querformat und die Füße der Frauen sind angeschnitten. Siehe: „Klaus Mann, Erika Mann, Pamela Wedekind“, Internetseite von akg-images, <https://www.ahg-images.de/archive/-2UMDHUWK73Y4.html>; eine Erinnerung an Otto Lilienthal, incl. Brief Lilienthals an Oscar Miehlmann, Hamburger Anzeiger, 23.8.1932, S. 9, Internetseite des Otto-Lilienthal-Museums, <https://lilienthal-museum.museumnet.eu/nachlass-lilienthal/rezeption-20jh/15811> [Zugriff jeweils: 23.2.2020].

53 Diese Dienstleistung scheint so mit der Marke verbunden worden zu sein, dass sie sogar zu einem Scherz werden konnte: „Ein Amateur, der mit vielem Stolz seine Platten vorzeigte, wurde gefragt: ‚Entwickeln Sie mit Glyzin oder Rodinal?‘ ‚Mit Miehlmann‘, antwortete er selbstbewusst“ (Photographische Mitteilungen 1908, S. 515).

auch nicht bekannt, ob er persönlich Autor der Fotografien auf dem Balkan war oder diese Aufgabe an einen Mitarbeiter oder Geschäftspartner delegierte. Zum Zeitpunkt der Aufnahmen muss Miehlmann Anfang vierzig gewesen sein. Auffällig ist jedoch, dass sein Name überhaupt auf den Postkarten genannt wird, da die große Mehrheit der Bildpostkarten aus dem frühen 20. Jahrhundert auf die Nennung der Fotografen verzichtet. Die Nennung unterstreicht nochmals seine Popularität und gegebenenfalls Verhandlungsmacht gegenüber dem Verlag und kann schließlich auch ein Hinweis darauf sein, dass die Fotos von ihm selbst stammen.

Dies korrespondiert auch mit der Qualität der Fotografien, die, wie angedeutet, einen künstlerischen Anspruch haben und „das Malerische“ der Region repräsentieren möchten. Dazu arbeitet er immer wieder mit unscharfen Hintergründen und raffinierten Kompositionen, die sich von der Bildsprache anderer Serien unterscheiden. Vielleicht auch nach Eindrücken von Fotokampagnen wie der von Schillings gestaltet Miehlmann die „Balkan-Typen“ weniger als Typologie und mehr als Bildreportage. Das passt mit seinem frühen Vertrieb von Kodak-Kleinbildkameras (1902) und Reisekameras (1903) zusammen. Die Bilder erscheinen weniger inszeniert und mehr aus dem Leben gegriffen, manche wie Schnappschüsse. Nie wird eine Gruppe ganz durchkomponiert, sondern lediglich als kurz in ihren Verrichtungen aufgehalten gezeigt. Inwieweit diese Spontaneität gegeben war oder subtil erzeugt wurde, ist schwer zu rekonstruieren, doch der Unterschied zum starren Setting der „Russischen Typen“ ist augenfällig.

Für Miehlmann geht es um Land und Leute, um Landschaften, Städte und Behausungen. Er schöpft aus der Vielfalt, obgleich die Reiseroute der Fotokampagne durch den Kriegskontext und wahrscheinlich auch durch das Auftragsvolumen begrenzt ist. Die behauptete – überspitzt formuliert – fraktale Struktur des Balkans, wonach jede Teilregion wieder ein Abbild des Ganzen ist, sowie seine oft fehlenden oder ungenauen Angaben des Kontexts erzeugen die Illusion einer repräsentativen Schau der Region. Doch bereits der dreimal erscheinende Schusterjunge deutet an, dass die Fotografien nur an wenigen Orten, während eines relativ kurzen Aufenthalts, entstanden sind. Durch die Karten benennbar sind Skopje und Mitrovica als Stationen der Reise und hauptsächliche Motive der Straßen- und Stadtansichten. Seit Herbst 1915 waren beide Städte den Mittelmächten zugefallen, und die Landschaftsaufnahmen werden auf der gut 300 Kilometer langen Reise zwischen den beiden Städten entstanden sein.

## Zusammenfassung

Die wenigen verfügbaren Informationen über die Serie und das Gesamtprojekt „Kleines Kriegsalbum“ erlauben es nicht, zwischen dem Anteil des Fotografen und Vor- oder Zugaben des Verlages und der Herausgeber zu unterscheiden. Das betrifft besonders die Rahmung in Form von Bildunterschriften und Seriengestaltung. Für die Erforschung des Massenmediums Bildpostkarte ist diese Frage zwar interessant und ihre Beantwortung für Miehlmanns „Balkan-Typen“ und andere weitverbreitete Serien bestimmt auch verdienstvoll. Entscheidender ist jedoch die zusammengesetzte Botschaft der Bildpostkarte selbst, als Text-Bild-Kombination, als Teil einer thematischen Sektion, Serie und enzyklopädischen Gesamtkonzeption der „Kleinen Kriegsalbum“.

Der Balkan wird als pittoreske Gegend mit vielfältigen Volkstypen und anhand von meist niedrigstehenden „Sozialtypen“ gelegentlich augenzwinkernd erzählt. Der Blick ist in vielen Fällen perspektivisch wortwörtlich sowie zivilisatorisch taxierend von oben herab. Etwa die Hälfte der Karten zeigt auf dem Boden sitzende oder kauernde Menschen sowie Armut in Kleidung und Behausung. Für dieses Balkanbild sind die „Zigeuner“ die idealtypischen Repräsentanten und erscheinen entsprechend häufig. Dabei wird eine Diskursverschiebung zu den Illustrationen des 19. Jahrhunderts und auch zu vielen zeitgleichen Bildpostkarten deutlich.

Bemerkenswert ist, dass die gezeigten „Zigeuner“ nur in den wenigsten Fällen als mobil gekennzeichnet sind. Zelte, Wagen, Zug- und Tragtiere fehlen gänzlich und das Motiv des Bärentanzes kommt ohne eine Verbindung zu „Zigeunern“ aus.<sup>54</sup> Weitere bekannte Sujets wie Handlesen, „rassige Zigeunerschönheiten“ oder „typische“ Berufe werden ebenfalls kaum thematisiert. Hier lässt sich also von einer Verschiebung der Motive zu Illustrationen und Kunst des 19. Jahrhunderts, aber auch vielen zeitgenössischen Bildpostkarten sprechen. Ob Miehlmann diese veränderte Schwerpunktsetzung bewusst ist, kann nicht belegt werden. Konstatieren lässt sich aber, dass die Bilder wenig inszeniert werden, sich als Alltagsschilderungen geben.

Trotz der veränderten Motive gleichen das Geschlechterverhältnis und die Altersverteilung anderen Darstellungen: Vorwiegend Kinder, junge und alte Frauen werden repräsentiert, während mittelalte Männer kaum gezeigt werden. Diese Tendenz zeigt sich für die Serie im Ganzen

54 Möglicherweise aber auch, weil diese Verbindung nicht gezogen werden musste.

bezogen auf alle Volksgruppen. Überhaupt sollte das Augenmerk hier nicht auf dem Einzelmotiv liegen, sondern auf der Serie.

Bildpostkarten suggerieren Bilder und Eindrücke, die deren Absender so nicht gemacht haben müssen, aber von ihnen für typisch und passend gehalten werden. Damit sind sie wichtige Repräsentationen des jeweiligen Diskurses, der gelegentlich auch in den Botschaften der Absender aufgegriffen wird.

Am Beispiel der „Balkan-Typen“ konnte exemplarisch gezeigt werden, wie eng „Zigeuner“ in der Wahrnehmung mit dem Balkan verknüpft sind, was sich auch empirisch an der Postkartensammlung des *Rom e. V. Köln* insgesamt zeigen lässt. Für sich genommen ist die Serie aber auch ein Beispiel, wie künstlerische Entscheidungen eine Rahmung bilden, die nicht im Ästhetischen verbleibt, sondern auf die soziale Sinnenebene einwirkt. Bereits die Wahl des Querformats und die Titel der sechs Sektionen bestimmen Komposition und Rezeption gleichermaßen. Die Inszenierung des Fremden bezieht sich nicht nur auf das Einzelbild, sondern ganz besonders auf Motivwahl, Bildtitel, Gruppierung und Sequenzen.

## Abbildungen

- Abb. 1 Sammlung und Foto: Robert Fürhacker.  
Abb. 2, 5 Archiv Dirk Suckow.  
Abb. 3 Rekonstruktion der Serie und Foto: Peter Bell.  
Abb. 4 Sammlung Forschungsstelle Antiziganismus.  
Abb. 6–8 *Rom e. V. Köln*.

## Literaturverzeichnis

- Angelow, Jürgen: Einleitung, in: ders. (Hg.): *Der Erste Weltkrieg auf dem Balkan*, Berlin 2011, S. 7–12.  
Axster, Felix: *Koloniales Spektakel in 9 × 14. Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich*, Bielefeld 2014.  
Backhaus, Fritz: *Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Auf der Grundlage der Sammlung Wolfgang Haney. Eine Publikation der Museumsstiftung Post und Telekommunikation und des Jüdischen Museums Frankfurt am Main. Anlässlich der Ausstellung „Abgestempelt – Judenfeindliche Postkarten“ im*

- Jüdischen Museum Frankfurt am Main und im Museum für Post und Kommunikation Frankfurt am Main (14. 4. 1999–1. 8. 1999), Heidelberg 1999.
- Baleva, Martina: Bulgarien im Bild. Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien 2012.
- Baumgartner, Gerhard/Belgin, Tayfun (Hg.): Roma & Sinti. „Zigeuner-Darstellungen“ der Moderne. Katalog zur Ausstellung „Roma & Sinti ...“, 17. Juni bis 2. September 2007, Kunsthalle Krems, Krems 2007.
- Bell, Peter/Suckow, Dirk: Reigen der Devianz. „Zigeunerfiguren“ in niederländischen Kirmesdarstellungen des 16. Jahrhunderts, in: Frühneuzeit-Info 30 (2019), S. 22–36.
- Bell, Peter: „Zigeuner Otto Mueller“. Ein Rollenspiel, in: Maler. Mentor. Magier. Otto Mueller und sein Netzwerk in Breslau. Eine Ausstellung in der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 12. 10. 2018–03. 03. 2019 und im Muzeum Narodowe Wroclawiu, 08. 04. 2019–30. 06. 2019, in Zusammenarbeit mit der Alexander und Renata Camaro Stiftung, Heidelberg 2018, S. 106–113.
- Bell, Peter: Fataler Blickkontakt. Wie in „Zigeunerbildern“ Vorurteile inszeniert werden, in: Baumann, Thomas (Hg.): Antiziganismus. Soziale und historische Dimensionen von „Zigeuner“-Stereotypen, Heidelberg 2015, S. 150–167.
- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000.
- Block, Martin: Zigeuner. Ihr Leben und ihre Seele, Leipzig 1936.
- Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso. Paris, Grand Palais, 26 septembre 2012 – 14 janvier 2013. Madrid, Fundación Mapfre, 6 février 2013 – 5 mai 2013, Paris 2012.
- Borodziej, Włodzimierz/Górny, Maciej: Der vergessene Weltkrieg: Europas Osten 1912–1923. Übersetzt von Bernhard Hartmann, Darmstadt 2018.
- Božidar, Jezernik: Das wilde Europa. Der Balkan in den Augen westlicher Reisender, Köln 2016.
- Doflein, Franz: Mazedonien. Erlebnisse und Beobachtungen eines Naturforschers im Gefolge des deutschen Heeres, Jena 1921.
- Golczewski, Mechthild: Der Balkan in deutschen und österreichischen Reise- und Erlebnisberichten. 1912–1918 (=Quellen und Studien zur Geschichte des Östlichen Europa, Nr. 16), Wiesbaden 1981.

- Holl, Kurt (Hg.): Die vergessenen Europäer. Kunst der Roma – Roma in der Kunst. Ausstellung im Kölnischen Stadtmuseum vom 5. Dezember 2008 bis 1. März 2009, Köln 2009.
- Holzheid, Anett: Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie, Würzburg 2008.
- Korte, Helmut: Die Mobilmachung des Bildes. Medienkultur im Ersten Weltkrieg, in: Karmasin, Matthias (Hg.): Krieg – Medien – Kultur. Neue Forschungsansätze, München 2007, S. 35–66.
- May, Otto: Deutsch sein heißt treu sein. Ansichtskarten als Spiegel von Mentalität und Untertanenerziehung in der Wilhelminischen Ära (1888–1918), Hildesheim 1998.
- Methken, Sigrid: „Ich hab’ diese Karte im Schützengraben geschrieben ...“. Bildpostkarten im Ersten Weltkrieg, in: Rother, Rainer (Hg.): Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Berlin, der Barbican Art Gallery, London, und der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz in Verbindung mit dem Imperial War Museum, London. 10. Juni bis 28. August, Altes Museum Berlin, Berlin 1994, S. 137–148.
- Patrut, Iulia-Katrin: Binneneuropäischer orientalistischer Diskurs und seine Verschiebung. „Zigeuner“, Juden und Deutsche im 19. Jahrhundert, in: Babka, Anna/Dunker, Axel (Hg.): Postkoloniale Lektüre. Perspektivierungen deutschsprachiger Literatur, Bielefeld 2013, S. 131–157.
- Photographische Mitteilungen. Halbmonatsschrift für die Photographie unserer Zeit, 43. (1906), Kleine Chronik.
- Reuter, Frank: Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“, Göttingen 2014.
- Schögl, Uwe: Otto Mueller. Gegenwelten. Sinti und Roma in der historischen Fotografie, Heidelberg 2014.
- Schwidetzky, Ilse: Grundzüge der Völkerbiologie, Stuttgart 1950.
- Seim, Andreas: „Szena balkansa“ 1915 – Krieg als volkskundliche Reise, in: Ziehe, Irene/Hägele, Ulrich (Hg.): Eine Fotografie. Über die transdisziplinären Möglichkeiten der Bildforschung, Münster 2017, S. 153–166.
- Stein, Oliver: „Wer das nicht mitgemacht hat, glaubt es nicht.“ Erfahrungen deutscher Offiziere mit den bulgarischen Verbündeten 1915–1918, in: Angelow, Jürgen (Hg.): Der Erste Weltkrieg auf dem Balkan, Berlin 2011, S. 271–287.



„Balkan-Typen“. Bildpostkarten als inszenierte Momentaufnahmen

Todorova, Maria N.: Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes  
Vorurteil, Darmstadt 1999.

Verhandlungen des Naturwissenschaftlichen Vereins in Hamburg,  
3. Folge XVI (1908).