

Sabine Girg

## **Das Spektakel des Fremden. *La Primera Exposición Gitana (1948)***

— ※ —

**Abstract** This article discusses the *Primera Exposición Gitana* (1948) as paradigmatic of the instrumentalization of the Gitano in the conception of Spanishness in early Francoism. By way of an introductory close reading of the folkloristic publications *Gitanos de la Bética* (1951) and *Gitanos de Granada* (1949), I will carve out the special significance of the Andalusian Gitano within the Francoist creation of a new Spanish identity. The *Exposición Gitana* presented members of this ethnic minority in reconstructed cave dwellings as found on Granada's Sacromonte and thus evidences striking parallels to the human zoos during the colonial era. My aim is to demonstrate that this representation of *Otherness* is deeply embedded in imperial power relations and the logic of the colonial gaze. Moreover, by comparing the imagery of the exhibition with contemporaneous pictures taken by the local photographer Manuel Torres Molina, I conclude that the *Exposición Gitana* reflected the visual expectations of the visitors and therefore contributed to the consolidation of existing stereotypes of the Spanish Gitano.

**Zusammenfassung** Mit der *Primera Exposición Gitana* (1948) untersucht dieser Artikel ein Ausstellungsprojekt, das als Kulminationspunkt der Instrumentalisierung des Gitanos für spanische Selbstkonstruktionen im Frühfranquismus bezeichnet werden kann. Wie anhand einer einleitenden Analyse der folkloristisch-ethnologischen Publikationen *Gitanos de la Bética* (1951) und *Gitanos de Granada* (1949) herausgearbeitet werden wird, kommt der Figur des andalusischen Gitanos dabei eine Sonderrolle im Projekt franquistischer Identitäts- und Geschichtskonstruktionen zu. Nach Art kolonialer Völker-ausstellungen wurden Vertreter der Minderheit im Zuge der in Granda gezeigten *Exposición Gitana* in nachgebauten Höhlenwohnungen, wie sie zugleich auf dem Sacromonte zu finden waren, zur Schau gestellt. Die Gitanos wurden folglich in Blick- und Machtbeziehungen eingebunden, die unter dem Begriff

des *colonial gaze* gefasst werden können. Durch einen Vergleich mit zeitgenössischen Fotografien des in Granada ansässigen Manuel Torres Molinas kann zudem verdeutlicht werden, dass die Ausstellung an bereits bestehende Seherwartungen der Besucherinnen und Besucher anknüpfte und somit zur weiteren Konsolidierung exotisierender Heterostereotype beitrug.

Als Gegenbild der bürgerlichen Mehrheitsgesellschaft ist die Figur des „Zigeuners“ seit seiner ersten schriftlich belegten Erscheinung in Europa des 15. Jahrhunderts faszinosum und tremendum zugleich und durchwandert in dieser Rolle Literatur, Musiktheater und bildende Kunst. In Abgrenzung zu einem Wir der europäischen Mehrheitsbevölkerungen wurde der „Zigeuner“ als interner Fremder seit der Frühen Neuzeit intensiv für kollektive Selbstentwürfe in den Dienst genommen.<sup>1</sup> Meist durch Exklusion, eine „symbolische wie reale Grenzziehung“ gegenüber den als „Zigeuner“ bezeichneten Personen,<sup>2</sup> fungierte Europas größte ethnische Minderheit insbesondere als Projektionsfigur innerhalb der Nationsbildungsprozesse des 19. Jahrhunderts. Produktiv für die „Erfindung der Nation“<sup>3</sup> wurde der „Zigeuner“ – wie es im Folgenden exemplarisch anhand spanischer Selbstkonstruktionen herausgearbeitet werden soll – jedoch auch durch phantasmatische Funktionalisierungen des Gitanos als Verkörperung eines urspanischen Wesens und Figuration der spanischen Historie.<sup>4</sup>

Die Musikkultur der Gitanos, in der Regel unter dem Begriff des *Flamenco* subsumiert, erlangte als mündlich überlieferte Volkskultur Andalusiens ab Beginn des 19. Jahrhunderts unter einem „nationalistisch-romantischen“ Flamenco-Konzept gesteigerte Aufmerksamkeit vonseiten der spanischen Mehrheitsgesellschaft,<sup>5</sup> die um 1900 zu einer nationalen Flamenco-Begeisterung anwachsen sollte. Insbesondere der *cante jondo*,

1 Vgl. Uerlings/Patrut: „Zigeuner“, Europa und Nation, S. 14f.

2 Ebd., S. 12.

3 Anderson: Die Erfindung der Nation, S. 88f.

4 Der Begriff *Gitano* ist analog zur Bezeichnung „Zigeuner“ als gesellschaftliches Konstrukt und historisch erzeugtes Fremdbild zu verstehen. Im spanischen Sprachgebrauch noch immer mit negativen Konnotationen verbunden, wird der Ausdruck *Gitano* seit den 1970er-Jahren vonseiten der spanischen Bürgerrechtsbewegung der Minderheit jedoch auch gezielt als Selbstbezeichnung und aus der Hoffnung heraus verwendet, dass sich die Zuschreibung zu dem konstituierenden Element einer kollektiven Identität der Minderheit wandeln wird, weshalb er hier nicht in Anführungszeichen gesetzt erscheint.

5 Krüger: Die Musikkultur Flamenco, S. 112; vgl. hierzu auch Mitchell: Flamenco, S. 111.

der sogenannte tief-innere Gesang, der als ursprünglichstes Liedgenre der Gitanos und als jahrtausendealte Stimme Andalusiens galt, wurde zum Mittelpunkt dieser Faszination und zum zentralen Element der kulturellen Vereinnahmung des Gitanos.<sup>6</sup> Einen Höhepunkt sollte diese Instrumentalisierung innerhalb der spanischen Nationaldiskurse der Franco-Ära erfahren.<sup>7</sup> In dem nach den traumatischen Erfahrungen des Bürgerkriegs in Sieger und Besiegte, Spanien und Anti-Spanien aufgespaltenen Land, das sich seit jeher durch ausgeprägte Unterschiede der regionalen Volkskulturen auszeichnete, fehlte es nach der Zäsur des Bruderkrieges mehr denn je an Elementen einer kollektiven nationalen Identität.<sup>8</sup> Im Ringen um das Ideal einer durch den Katholizismus verbürgten „spirituellen, sozialen und historischen Einheit“<sup>9</sup> des Vaterlandes sollte die franquistische Ideologie dieses identitäre Vakuum durch Rückgriff auf glorreiche Phasen der spanischen Historie auffüllen, in deren Tradition man sich stellte. Zur Legitimation des bestehenden Regimes wurden Erinnerungen an die Herrschaft der *Reyes Católicos*, die imperiale Glanzzeit Spaniens und die kulturelle Blütezeit des *Siglo de Oro* reanimiert, die versatzstückartig mit Elementen der traditionellen Volkskultur zu neuen Symbolen der nationalen Einheit amalgamiert wurden.<sup>10</sup> In einer systemkonformen und „volkstümlicheren“ Neuschöpfung propagierte die franquistische Ideologie den Flamenco,<sup>11</sup> als reinste Ausformung der spanischen Volkskultur, vor allem über das Medium Film in den *españoladas* der Nachkriegszeit. Zur Essenz der *Hispanidad* erklärt, wurde die Flamenco-Folklore Andalusiens insbesondere durch die Gitanos als vermeintliche Schöpfer und letztlich einzig legitime Interpreten dieser Musik verkörpert. Diese kulturelle Vereinnahmung war notwendigerweise mit einer Aufwertung des spanischen Gitanos verbunden, die diesen zivilisatorisch über den anderen Rom-Gruppen einordnete und nicht nur Literatur, bildende Kunst und Populärkultur, sondern auch geisteswissenschaftliche und empirische Studien der Zeit ideologisch färbte. In wissenschaftlich zweifelhaften Debatten erschufen die Gitano-ologen der Ära Franco den Typus eines reinen, aristokratischen Gitanos,

6 Vgl. Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner, S. 365 f.

7 Vgl. Bachmann: Flamenco(tanz), S. 63 f.

8 Vgl. Richards: A time of silence, S. 7.

9 Francisco Franco in seiner Rede am 24. 6. 1938, zit. nach Richards: A time of silence, S. 17.

10 Vgl. Richards: A time of silence, S. 9; vgl. auch Bachmann: Flamenco(tanz), S. 64.

11 Ebd., S. 80, vgl. auch S. 93 f.

dessen kulturelle Wiege in Andalusien verortet wurde, und schöpften dafür ausgiebig aus dem seit der Romantik etablierten Reservoir exotisierender spanischer „Zigeuner“-Figuren.<sup>12</sup> Einleitend soll der Prozess dieser phantasmatischen Funktionalisierung des Gitanos anhand zwei zentraler ethnologisch-folkloristischer Publikationen der frühen Franco-Zeit nachgezeichnet werden: José Carlos de Lunas *Gitanos de la Bética* (1951) und Cándido Ortiz de Villajos' *Gitanos de Granada* (1949). Hierauf aufbauend wird mit der sogenannten *Exposición Gitana* aus dem Jahr 1948 einer der Kulminationspunkte der franquistischen Konstruktion des andalusischen Gitanos in den Blick genommen.

### *Unsere Gitanos: Die Gitanologen des Franquismus*

Die Sonderstellung des spanischen Gitanos wurde vonseiten spanischer Autoren seit dem 19. Jahrhundert zunehmend biologisiert und auf eine historisch wie geografisch gesonderte Herkunft zurückgeführt. Der Schriftsteller Francisco de Sales Mayo vertrat in seinem 1870 publizierten Werk *El gitanismo. Historia, costumbres, y dialecto de los gitanos* die These, dass die Vorfahren der Gitanos aus Gebieten des heutigen Ägyptens nach Spanien eingereist seien, und zwar gut hundert Jahre, bevor die später in Mittel- und Osteuropa ansässigen Roma von Indien nach Europa emigriert waren.<sup>13</sup> Der Mythos einer ägyptischen Genealogie der Gitanos wurde durch Ethnologen der Franco-Zeit intensiv rezipiert und auf ihren Höhepunkt gebracht. In dem 1950 publizierten Werk *Gitanos de la Bética* versuchte der Schriftsteller José Carlos de Luna auf Basis einer wissenschaftlich zweifelhaften Methodik nachzuweisen, dass die spanischen – wie de Luna sie nennt: *betischen* – Gitanos Nachfahren sumerischer Nomaden-Stämme seien, die von Ramses III. besiegt, aus Ägypten vertrieben worden und noch vor der Invasion der Mauren über Nordafrika auf die Iberische Halbinsel gelangt waren.<sup>14</sup> Um seine fragwürdige Genealogie visuell zu belegen, griff de Luna auf fotografische Reproduktionen einer Reihe sumerischer Menschendarstellungen zurück, denen er vergleichend die Fotografie einer zeitgenössischen Gitana an die Seite stellte, um vermeintliche physiognomische und habituelle Parallelen herauszuarbeiten. Die Auswahl der archäologischen

12 Vgl. Charnon-Deutsch: *The Spanish Gypsy*, S. 208 f.

13 Vgl. Sales Mayo: *El gitanismo*. S. 7.

14 Vgl. Luna: *Gitanos de la Bética*, S. 15 f.

Funde aus der Sammlung des *British Museum* erfolgte dabei willkürlich und basierte auf zufälligen Ähnlichkeiten. Bildunterschriften wie „Den Säugling unter dem Arm – so wird man es später auch immer bei den Gitanos antreffen [...]“<sup>15</sup>, die de Luna unter die fotografische Abbildung einer Frauenfigur mit Kind anfügte (**Abb. 1**), sollten die Aufmerksamkeit des Betrachters gezielt auf angebliche Parallelen zwischen den archäologischen Funden aus dem 4. Jahrtausend v. Chr. und den Gitanos des 20. Jahrhunderts lenken.<sup>15</sup>

Eine unfreiwillig humoristische Steigerung erfährt de Lunas Argumentation in dem Vergleich einer sumerischen Steinfigur und der eigens für die Publikation angefertigten Umrisszeichnung einer Flamenco-Tänzerin (vgl. **Abb. 2**). Bei der Figurine handelt es sich laut Einordnung britischer Archäologen um eine traditionelle Grabbeigabe: die plastische Nachbildung einer Trauernden, die sich als Ausdruck ihrer Klage Asche über den Kopf streut.<sup>16</sup> Die erhobenen Arme der Figur veranlassten de Luna jedoch zu einer Assoziation mit den charakteristischen Bewegungen einer Flamenco-Tänzerin. Zur Veranschaulichung seiner These ließ de Luna die eigens für die Publikation entworfene Umrisszeichnung einer *bailaora* auf durchscheinendes Seidenpapier drucken und über die fotografische Abbildung der Steinfigur kleben, sodass die konstruierte Ähnlichkeit der Bewegung in den übereinstimmenden Umrisslinien deutlich wurde.<sup>17</sup> Neben den einleitenden Kapiteln zur Herkunft und Geschichte der Minderheit beschreibt de Luna in *Gitanos de la Bética* vor allem Brauchtum und Musikkultur der Gitanos. Besonders auffällig ist die demonstrative Verwendung des Possessivpronomens *unsere* in Verbindung mit der ethnischen Minderheit des Landes. Fast immer ist explizit von „nuestros gitanos“, also von „unseren Gitanos“, die Rede. An de Lunas pathetischen Beschreibungen wird dennoch klar, dass „unsere Gitanos“ immer außerhalb des Wir der spanischen Mehrheitsgesellschaft verortet bleiben. Trotz ihrer exponierten Sonderstellung unter den Rom-Völkern befinden sich die Gitanos laut de Luna nicht auf einer Zivilisationsstufe mit der spanischen Mehrheitsgesellschaft, was sich in der atavistischen Lebensweise der Minderheit offenbare: Der Gitano, für den de Luna häufig das Bild eines wilden Vogels verwendet, richte

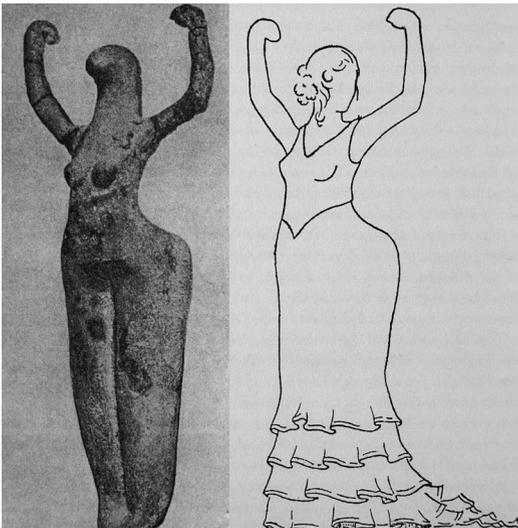
15 Ebd., S. 19; die folgenden Übersetzungen ins Deutsche stammen von der Autorin, im Original heißt es bei de Luna: „El mamoncillo bajo el brazo – así luego y siempre en los gitanos [...]“

16 Vgl. Charnon-Deutsch: *The Spanish Gypsy*, S. 213.

17 Vgl. ebd.



**Abb. 1.** Prädynastische Steinfigur, Ausgrabungsfund der antiken Stadt Ur, um 4000 v. Chr.



**Abb. 2.** Fotografie einer prädynastischen Grabbeigabe (links), Zeichnung einer *bailaora* aus José Carlos de Lunas *Gitanos de la Bética* (rechts), in der Originalpublikation von 1951 auf Seidenpapier gedruckt und über die Fotografie der Grabbeigabe geklebt.

sein Nest bereitwillig in jeder Art von verlassenem Unterschlupf ein, sei es eine Höhle oder eine verlassene Hütte.<sup>18</sup> Revisionen der Historie des betischen Gitanos, die an bewusste Geschichtsfälschung grenzen, finden sich indes auch bei einem anderen spanischen Autor der Zeit: Der Historiker Cándido Ortiz de Villajos konstruierte in seinem 1949 publizierten Werk *Gitanos de Granada. La zambra* – von dem an späterer Stelle noch ausführlich die Rede sein wird – den Geschichtsmythos, dass die Gitanos in Spanien nie verfolgt worden seien.<sup>19</sup> Zu keiner Zeit hätten laut de Villajos Gesetze existiert, die die Minderheit aufgrund ihrer ethnischen Herkunft aus der spanischen Gesellschaft ausschlossen oder diskriminierten. Jegliche Gesetzgebung, die sich für die Gitanos als restriktiv erwiesen habe, sei als Reaktion auf ihr lasterhaftes Verhalten und Heidentum erfolgt, hätte aber in keinem Zusammenhang mit ihrer ethnischen Zugehörigkeit gestanden.<sup>20</sup> Beide Publikationen zeugen in Summe von dem Versuch, einen Gitano zu erschaffen, der die „Destillation“ all dessen darstellt,<sup>21</sup> was als schön, anziehend und exotisch an Andalusien und Spanien im Allgemeinen vermarktet werden konnte.

#### Die Gitanos von Granada und die *Exposición Gitana* (1948)

Einen Höhepunkt der Inszenierung des andalusischen Gitanos während der Ära Franco stellte die 1948 in Granada veranstaltete *Exposición Gitana* dar, die auf Initiative einiger spanischer Intellektueller ins Leben gerufen wurde. Federführend waren der Kunsthistoriker Antonio Gallego y Burín – damals amtierender Bürgermeister Granadas – und der bereits erwähnte Cándido Ortiz de Villajos.<sup>22</sup> Die Ausstellung, die sich jedoch vielmehr als eine auf Stereotypen und Mythen beruhende Zurschaustellung entpuppen sollte, fand im Frühsommer des Jahres 1948 statt, eingebettet in die Feierlichkeiten des Fronleichnamfestes.<sup>23</sup> Traditionell wurde die *Feria del Corpus Christi* seit der Rückerobung der Stadt im Jahr 1492 mit einer ausschweifenden Festwoche bedacht, die jährlich Besucher aus allen Landesteilen nach Granada

18 Vgl. Luna: *Gitanos de la Bética*, S. 5.

19 Vgl. Ortiz de Villajos: *Gitanos de Granada*, S. 30.

20 Vgl. ebd., S. 31.

21 Charnon-Deutsch: *The Spanish Gypsy*, S. 208.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. Ortiz de Villajos: *Gitanos de Granada*, S. 99.

lockte. Dementsprechend hohe Besuchszahlen konnte auch die *Exposición Gitana* verzeichnen. Laut einer zeitgenössischen Rezension in der Tageszeitung *ABC* vom 9. Juni 1948 wurde die Schau von mehreren Tausend Personen frequentiert.<sup>24</sup> Als Ausstellungsort diente der *Corral del Carbón*, ein geschichtsträchtiger Gebäudekomplex, der im 14. Jahrhundert von den Nasriden als Großhandelsmarkt, eine sogenannte *alhóndiga*, errichtet worden war (**Abb. 3**).<sup>25</sup>

Wie historische Aufnahmen zeigen, wurde die maurische Formensprache des Gebäudes auch über umfassende Restaurationsarbeiten im Jahr 1931 hinaus erhalten (vgl. **Abb. 4**).<sup>26</sup> Die Wahl des Ausstellungsortes und die visuelle Präsenz des maurischen Erbes erscheinen an dieser Stelle deswegen nicht unerheblich, weil eine Reihe von Untersuchungen nachweist, dass der Figur des Gitanos im kulturellen Gedächtnis Spaniens zum ausgehenden 19. Jahrhundert hin zunehmend der imaginäre Raum zugeschrieben wurde, der zuvor von der Figur des Mauren besetzt worden war. Im Zuge des *flamenquismo* – dem gesteigerten nationalen Interesse am Flamenco sowie jeglicher *gitanesquer* Inszenierung im Allgemeinen – sollten beide Konstrukte zunehmend miteinander verschmelzen.<sup>27</sup> Alterisierende Charakterisierungen und Fremdbilder des Mauren gingen sukzessive auf die Figur des Gitanos über.<sup>28</sup>

Begleitend zur Ausstellung wurde die bereits erwähnte Abhandlung *Gitanos de Granada. La zambra* publiziert, in welcher Ortiz de Villajos das Bild eines friedvollen Nebeneinanders der Gitanos und der Mehrheitsgesellschaft zeichnete und vor allem auf die traditionelle Musik- und Festkultur der Gitanos einging. Der sprachliche Duktus der Publikation ist von der nostalgischen Klage um den Verfall der authentischen Kultur des Gitanos geprägt, der in seiner reinen Ausprägung nur noch in Andalusien anzutreffen sei.<sup>29</sup> Ein schmales Kapitel der Studie ist zudem der *Exposición Gitana* gewidmet und zählt damit zu den zentralen Quellen einer Rekonstruktion dieses Ereignisses. Wie der Titel des knapp hundert Seiten umfassenden Werkes offenlegt, steht insbesondere die Zambra, eine Untergattung des Flamenco, im Vordergrund

24 Calvo: *Exposición Gitana*, S. 3.

25 Vgl. Torres Balbás: *Las alhóndigas*, S. 447.

26 Vgl. ebd., S. 463.

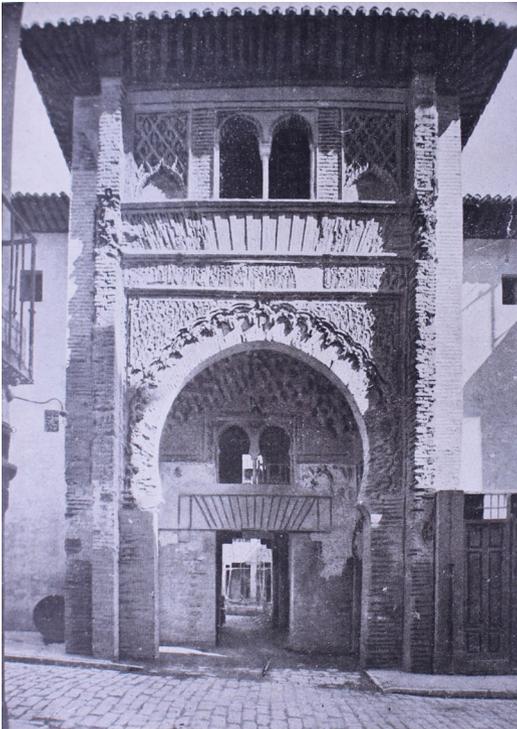
27 Vgl. Charnon-Deutsch: *The Spanish Gypsy*, S. 181.

28 Vgl. Baltanás: *La gitanofilia como sustituto de la maurofilia*, S. 210.

29 Vgl. Ortiz de Villajos: *Gitanos de Granada*, S. 40.



3



4

**Abb. 3.** Der Innenhof des *Corral del Carbón* nach umfassenden Restaurierungsarbeiten, aufgenommen von Manuel Torres Molina, nach 1931.

**Abb. 4.** Der restaurierte Haupteingang des *Corral del Carbón*, aufgenommen von Manuel Torres Molina, nach 1931.

der Publikation, der zur Veranschaulichung nicht nur drei einstimmig notierte Notenbeispiele volkstümlichen Liedguts, sondern auch knapp dreißig Fotografien Manuel Torres Molinas beigelegt sind. Der in Granada ansässige Torres Molina hatte sich ab den 1910er-Jahren vor allem mit seinen erfolgreichen fotografischen Bildserien der Alhambra einen Namen gemacht. Neben den Aufnahmen der architektonischen Relikte der maurischen Präsenz produzierte er für eine überwiegend touristisch geprägte Käuferschaft zahlreiche Fotografien der granadinischen Gitanos, die unter anderem als Bildpostkarten vertrieben wurden, aber auch Eingang in folkloristische Publikationen, Zeitschriften und Zeitungen wie *ABC* fanden, für die Torres Molina als Berichterstatter arbeitete.<sup>30</sup> Bevorzugtes Motiv waren dabei der Albaicín, das traditionelle Gitano-Viertel Granadas, sowie die Höhlenwohnungen der Gitanos auf dem Sacromonte, vor die Torres Molina häufig tanzende und musizierende Vertreter der Minderheit arrangierte, wie es anhand der um 1930 entstandenen Aufnahme einer Gruppe von neun Gitanas exemplarisch aufgezeigt werden kann (vgl. **Abb. 5**).

Vor dem Hintergrund einer in den Fels des Sacromonte gehauenen Wohnung sind die fast durchweg jungen, mit Haarschmuck und festlichen Kleidern herausgeputzten Frauen statuenartig vor dem Blick des Betrachters aufgereiht. Abgesehen von der aus zwei sitzenden und einer stehenden Frau bestehenden Dreiergruppe im Zentrum des Bildes treten die Dargestellten in keine Interaktion miteinander. Mehr oder weniger zusammenhangslos und isoliert voneinander scheinen sie stattdessen für einen implizierten Betrachter zu posieren. Ins Auge springt zunächst die prominent im rechten Vordergrund platzierte junge Gitana, die mit ausladender Armgestik in einem Flamenco-Schritt verharrt. Ebenfalls exponiert erscheint die auf einem Stuhl sitzende junge Frau am linken Bildrand. Mit ihrem rechten Oberarm auf der Stuhllehne abgestützt dreht die frontal zum Betrachter Sitzende ihren Kopf kokett nach links, als wäre sie sich der Aufmerksamkeit des Betrachters bewusst. Neben genreartigen Motiven produzierte Torres Molina zudem in unzähligen Variationen Einzel- oder Doppelporträts schöner bis hin zu betont verführerisch lächelnder Gitanas. Die dargestellten Frauen platzierte der Fotograf dabei mit Vorliebe jenseits des modernen Stadtzentrums, entweder im lokal nicht näher verortbaren Nirgendwo des Sacromonte oder – wie es bei der um 1930 entstandenen Aufnahme einer jungen Gitana der Fall ist (vgl. **Abb. 6**) – vor der im Hintergrund aufragenden

30 Vgl. Charnon-Deutsch: *The Spanish Gypsy*, S. 180.



**Abb. 5.** Fotografische Bildpostkarte, Gitanas auf dem Sacromonte in Granada, aufgenommen von Manuel Torres Molina, um 1930.

Alhambra, sodass die Abgebildeten visuell mit dem maurischen Erbe der Stadt in Beziehung gesetzt wurden.

Erwähnenswert scheint in diesem Zusammenhang der extreme Kontrast zwischen dem staatlich propagierten christlich-konservativen *ideal femenino* der Franco-Zeit und dem selbstbewussten Auftreten der Gitanas.<sup>31</sup> Die spanische Gitana, die in der romantischen Literatur durch ihre vermeintlich eigensinnige Freiheitsliebe und enthemmte Sexualität das Kippbild der bürgerlichen Moral und Wertvorstellungen verkörpert, erscheint als provozierende Gegenfigur zum franquistischen Frauenideal, das der Frau restriktiv die Lebensbereiche *casa, cocina, calceta* zuordnete.<sup>32</sup> In *Gitanos de Granada* finden sich neben den beschriebenen Genreaufnahmen und Porträtfotografien junger Gitanas auch Motive aus dem religiösen Leben der Minderheit, darunter fotografische Aufnahmen der traditionellen Prozession des *Cristo del Consuelo* auf dem Sacromonte oder einer Hochzeit.

31 Vgl. Prieto Borrego: *Mujer, moral y franquismo*, S. 21, 44.

32 Vgl. ebd., S. 44; *casa, cocina, calceta* (dt. Haus, Küche, Strumpf) entspricht der deutschen Wendung *Kinder, Küche, Kirche*.



**Abb. 6.** Fotografische Bildpostkarte, Gitana, aufgenommen von Manuel Torres Molina, um 1930.

Insgesamt zeichnen die aufgeführten Fotografien das Bild einer von Kindesbeinen bis ins hohe Alter immerzu feiernden oder zumindest unbeschwert musizierenden Gitano-Gemeinschaft (vgl. **Abb. 7**). Durch seine intensive Beschäftigung mit dem Motiv des Gitanos schien es naheliegend, Torres Molina mit der fotografischen Berichterstattung über die *Exposición Gitana* zu betrauen. Drei Aufnahmen, die ebenfalls in *Gitanos de Granada* abgedruckt wurden, zeugen von der Ausstellung und werden im Folgenden näher analysiert.

Wie Gallego y Burín im Vorwort von *Gitanos de Granada* formulierte, verfolgte sowohl die Publikation als auch die *Exposición Gitana* ein Hauptinteresse: Durch Erkundung des verborgenen Wesens der Gitanos, in deren Blick der „Schatten unergründlicher Vorzeiten“ und „Widerschein weit entfernter Erdteile“ aufschimmere,<sup>33</sup> sollte die reine Essenz des spanischen Geistes freigelegt werden. Der Schlüssel zur Natur und Seele der Gitanos sei dabei insbesondere in ihren Tänzen

33 Ortiz de Villajos: *Gitanos de Granada*, S. 7; im Original: „esta raza que en su mirada guarda la sombra de pasados inciertos y el reflejo de paisajes lejanos.“



**Abb. 7.** Fotografische Bildpostkarte, Gitanos von Granada, aufgenommen von Manuel Torres Molina, um 1930.

und Gesängen – dem „Echo der Stimmen ganzer Jahrtausende“ – zu finden.<sup>34</sup> Buríns pathosreiche Formulierungen zeichnen das Bild einer ahistorischen Kultur, die beständig in ihrer exotischen Andersheit verharret, und spiegeln damit die Thesen der zeitgenössischen ethnologischen Theorien über den andalusischen Gitano wider. Gleichzeitig lassen seine Ausführungen erkennen, welchen Bedürfnissen die *Exposición Gitana* vorrangig entgegenkam. Als „cristalización del espíritu de España“ sieht Gallego y Burín in den andalusischen Gitanos zentrale Schlüsselfiguren,<sup>35</sup> um zu einem genuin spanischen Wesen und zur Seele der *Hispanidad* vorzustoßen. Letzten Endes könne über die Erkundungen des Gitanotums auch ein Mosaikstück der eigenen, facettenreichen spanischen Geschichte ergänzt werden. An Gallego y Buríns einleitenden Ausführungen, die nicht an Begeisterung für die Gitano-Kultur sparen, wird jedoch evident, dass der Gitano – auch wenn er vermeintlich eine Manifestation des spanischen Wesens darstellt – letztlich

34 Ebd., S. 6; im Original: „el eco de voces de mil siglos“.

35 Ebd., S. 8; deutsche Übersetzung: „Kristallisation des spanischen Geistes“.

immer ein interner Fremder innerhalb der Gesellschaft bleibt.<sup>36</sup> Die Konstruktion und Neudefinition der eigenen nationalen Identität funktioniert scheinbar nur in der Abgrenzung, nur wenn die trennenden Demarkationslinien zwischen der Mehrheitsgesellschaft und dem Gitano als dem anderen Ich Spaniens aufrechterhalten bleiben.<sup>37</sup> Diese alterisierende Trennung sollte, wie im Folgenden skizziert werden wird, auch in der Art der Präsentation des Gitanos innerhalb der *Exposición Gitana* ihren Ausdruck finden.

Die Vernissage der Ausstellung wurde in der Nacht des 31. Mai 1948 im Beisein der politischen und kulturellen Prominenz Granadas im vollbesetzten Innenhof des *Corral del Carbón* gefeiert. Eröffnet wurde der Festakt durch einen Vortrag José Carlos de Lunas, der seine zweifelhaften Thesen zum Ursprung der betischen Gitanos vorstellte.<sup>38</sup> Im Anschluss an die pseudo-wissenschaftliche Rahmung der Ausstellungseröffnung verwandelte sich das Podium zu einer Bühne für Gitano-Musiker und Tänzerinnen, die Zambras zum Besten gaben. Die Zambra war aufgrund ihres ausschweifenden Charakters ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem beliebten Element für touristische Flamenco-Darbietungen geworden. Es lässt sich annehmen, dass diese sinnensfreudige Untergattung des Flamenco gezielt ausgewählt worden war, um die Faszination des präsentierten Gitanotums zu erhöhen. Wie einer der Fotografien Torres Molinas entnommen werden kann (vgl. **Abb. 8**), wurde das Geschehen auf der Bühne durch die Gruppe der knapp zwanzig Tänzerinnen in ausladenden Flamenco-Kostümen dominiert, während die Musiker in den Hintergrund der Darbietung traten.

Die *Exposición* setzte sich aus zwei Präsentationsebenen zusammen: Im Erdgeschoss des *Corral del Carbón* konnten die Ausstellungsbesucher sechs nachgebaute Höhlenwohnungen besichtigen, die den Originalen auf dem knapp zwanzig Gehminuten entfernten Sacromonte nachempfunden waren. Gewissermaßen als lebendige Ausstellungsstücke hatte man eine Reihe Gitanos engagiert, die in den inszenierten Kulissen – ausgestattet mit passendem Hausrat, traditioneller Kleidung und Werkzeugen – einen vermeintlich authentischen Einblick in die noch nicht von der Moderne kontaminierte Lebensweise der Minderheit geben sollten.

36 Ähnliche Mechanismen arbeitet Iulia Patrut in ihrer Habilitationsschrift innerhalb des deutschen Diskursraums für die Figur des Juden und des „Zigeuners“ heraus; vgl. zusammenfassend Patrut: *Phantasma Nation*, S. 420f.

37 Vgl. Bachmann: *Flamenco(tanz)*, S. 101.

38 Vgl. Ortiz de Villajos: *Gitanos de Granada*, S. 101f.



**Abb. 8.** Musikalisches Rahmenprogramm bei der Eröffnung der *Exposición Gitana*, aufgenommen von Manuel Torres Molina am 31.5.1948.

Gezeigt wurden allerdings ausschließlich vorindustrielle Handwerksformen, die den Gitano als Vertreter einer archaischen Kultur präsentierten. Von der aufwendigen Inszenierung des granadinischen Gitanos im Rahmen der Ausstellung zeugen zwei weitere Fotografien Torres Molinas.

Die erste der Aufnahmen (vgl. **Abb. 9**) gibt den Blick in eine nachgebaute Höhlenwohnung wieder, in der eine Gruppe Gitanos – zwei Frauen, zwei Mädchen, ein Mann mittleren Alters sowie ein kleiner Junge – mit dem Flechten von Strohkörben beschäftigt ist. Hinzuweisen ist hier vor allem auf die Tatsache, dass eine der Frauen und die zwei Mädchen zum Verrichten der Handarbeit auf dem unbefestigten Steinboden der Höhle Platz genommen haben. Ein Motiv, das an Darstellungskonventionen erinnert, wie sie im Bereich der ethnologischen Fotografie des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts für die Wiedergabe sogenannter *primitiver* Völker Anwendung fanden. Zum anderen knüpft die Darstellungsweise motivisch nahtlos an die bestehende „Zigeuner“-Ikonografie aus Malerei, Grafik und Fotografie an, in der das Sitzen auf dem Erdboden als Marker einer vermeintlichen Primitivität und Naturnähe der Minderheit fungiert.<sup>39</sup> Die Fotografie gibt einen

39 Vgl. Reuter: Der Bann des Fremden, S. 102.



**Abb. 9.** Der Blick in eine nachgebaute Höhlenwohnung, Korbflechterei, aufgenommen von Manuel Torres Molina, 1948.

ersten Eindruck davon, wie die Art der Präsentation zur Konstruktion einer Differenz zwischen Ausstellungsbesuchern und ausgestellten Gitanos beitrug, und perpetuiert diese hierarchische Trennung über die Dauer der Ausstellung hinaus für den Betrachter der Aufnahmen. Die bestehende Blick- und Machthierarchie manifestiert sich vor allem in der Körperhaltung der Gitanos und in der Blickbeziehung: Als Betrachter blicken wir direkt und in leichter Aufsicht auf die abgebildeten Personen, während diese den Kopf gesenkt halten, den Blick nicht erwidern und mit einer Mischung aus Scheu, Konzentration und Ergebenheit auf ihre Handarbeiten herabsehen. Neben der Korbflechterei konnten die Ausstellungsbesucher eine traditionelle Eisenschmiede und eine Schneiderei besuchen sowie den Gitanos in der sogenannten *Quel de los cobres* bei der Herstellung von Kupferkesseln zusehen. Ausgestellt war zudem eine einfache Wohnhöhle. In das Spektrum der nachgebauten Höhlen hatte man zu guter Letzt auch eine Taverne integriert, die den vieldeutigen Namen *Er Chusqul* – zu Deutsch *Die Laus* – trug.<sup>40</sup> Die sicherlich bewusst spöttisch-abwertende Namenswahl, die Assoziationen mit

40 Vgl. Ortiz de Villajos: *Gitanos de Granada*, S. 100. Der Begriff ist dem *caló* entlehnt, der Sprache der Gitanos.

Schmutz, Verwahrlosung und einer parasitären Lebensform anstößt, griff gängige antiziganistische Stereotype auf. Deutlich wird hier, dass ungeachtet des vordergründig positiven Bilds des spanischen Gitanos negative Zuschreibungen jederzeit aktiviert werden können.

Es muss ausdrücklich betont werden, dass die Präsentation der Gitanos innerhalb dieses *lebenden* Museums ausschließlich durch Personen erdacht und konzipiert worden war, die selbst nicht der Minderheit angehörten. Die Inszenierung der Gitanos war gänzlich einem Blick von außen verpflichtet und knüpfte an gesellschaftlich etablierte Fremdbilder und stereotype Fremdzuschreibungen sowie die Seherwartungen der Ausstellungsbesucher an. Besonders evident wird dieses Aufgreifen diskursbestimmender visueller Stereotype des Gitanos im Vergleich mit den bereits exemplarisch vorgestellten Fotografien der Zeit. Wir sind im Kontext der *Exposición Gitana* folglich mit einer Blick- und damit einhergehenden Machthierarchie zwischen aktiven Ausstellungsbesuchern und passiven, der Betrachtung ausgesetzten Gitanos konfrontiert, die zu einem Vergleich mit der Praxis der Völker- und Kolonialausstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts berechtigen. Latente Fremdbilder und auch solche, die den mehrheitsgesellschaftlichen Diskurs um den Gitano als internen Fremden ganz offen dominierten, wurden im Laufe des Rundgangs bestätigt und regten in den Ausstellungsbesuchern – ähnlich wie die Menschenzoos der Kolonialzeit – in einem Stereotypenkreislauf die Bildung beziehungsweise Verankerung neuer oder bereits bestehender Fremdbilder an. Die Gitanos waren im Kontext der *Exposición Gitana* folglich in Blick- und Machtbeziehungen eingebunden, die unter dem Begriff des *colonial gaze* gefasst werden können.<sup>41</sup> Eine vergleichbare Art der Zurschaustellung begegnet uns auch in der Fotografie Torres Molinas, die den Blick in die nachgebaute Schneiderei wiedergibt, in der Flamenco-Gewänder hergestellt werden (vgl. **Abb. 10**).

Wie links in der Aufnahme zu erkennen ist, befand sich vor jeder Höhle eine handgeschriebene Schrifttafel, der die Ausstellungsbesucher die Bezeichnung beziehungsweise Funktion des nachgebauten Höhlenraums auf *caló* entnehmen konnten, in diesem Fall *El quel de las calés sibararis*. Herausgearbeitet werden muss die Tatsache, dass alle sechs in der Höhle sitzenden jungen Frauen beziehungsweise Mädchen und auch die rechts am Eingang lehrende ältere Frau sichtlich zurechtgemacht sind. Gekleidet sind die Frauen – wie ein Vergleich mit zeitgenössischen

41 Vgl. Kaplan: *Looking for the Other*, S. 4f.



**Abb. 10.** Fotografie einer weiteren Höhlenwerkstatt, Schneiderei, angefertigt von Manuel Torres Molina, 1948.

Fotografien offenlegt – nicht in der Alltagsgewandung der Zeit, sondern in der traditionellen Tanz- und Festkleidung der Gitanos. Einige der Frauen tragen zusätzlich Blumen in ihrem Haar und entsprechen damit dem Bild der Flamenco tanzenden Gitana-Schönheit, wie es durch Fotografien der Zeit rege im Umlauf war. Die jungen Frauen haben den Blick auf ihre Näharbeiten gerichtet, eine von ihnen erwidert – wenn auch scheu – den Blick des Fotografen. Auch sie verharrt allerdings in der passiven Rolle einer Person, die für den Blick eines Ausstellungsbesuchers beziehungsweise Betrachters verfügbar ist. Als Zwischenresümee kann für diesen ersten Teil der *Exposición* festgehalten werden, dass er den Gitano durch die Art der Inszenierung und durch einen von Stereotypen kanalisiertem Blick zur Verkörperung einer konsumierbaren und unterhaltenden Exotik verwandelt, die jedoch mehr über die Sehnerwartungen, Werte und Sehnsüchte der Ausstellungsbesucher als über die ausgestellte Kultur aussagt.

In der Galerie im Zwischengeschoss trafen die Ausstellungsbesucher auf literarische und bildkünstlerische Umsetzungen des Gitano-Motivs (vgl. **Abb. 11**).

Die Auswahl der literarischen Ausstellungsstücke beschränkte sich dabei weitestgehend auf fiktionale Werke spanischer Autoren des 17. bis



**Abb. 11.** Fotografie der zweiten Ausstellungsebene der *Exposición Gitana* mit Kunstwerken und literarischen Ausstellungsstücken zur Gitano-Thematik, angefertigt von Manuel Torres Molina am 12.6.1948.

19. Jahrhunderts. Mit Miguel de Cervantes' 1613 publizierter Novella *La gitanilla* und Antonio Solís' Adaption desselben Stoffes, 1671 unter dem Titel *La gitanilla de Madrid* publiziert, war eine Reihe literarischer Texte vertreten, die sich tief in das kulturelle Gedächtnis der europäischen Gesellschaft eingeschrieben und einen entscheidenden Beitrag zur Konstruktion und Verbreitung exotisierender spanischer „Zigeuner“-Figuren geleistet hatten.<sup>42</sup> Die bildkünstlerischen Ausstellungsstücke standen ebenfalls größtenteils in der Tradition einer romantisierenden Darstellung des Gitanos. Gezeigt wurden beispielsweise einige Blätter der viel rezipierten Stichserie Gustave Dorés, die von einer Spanienreise des Künstlers im Jahr 1862 angestoßen worden war. Die mehr als 300 Einzelblätter umfassende Werkreihe entstand in enger Zusammenarbeit mit dem illustrierten Pariser Reisejournal *Le Tour du Monde*, das Dorés Stiche zusammen mit Reiseberichten des Schriftstellers Jean

42 Zur Wirkungsgeschichte der Novelle von Cervantes siehe den Beitrag von Radmila Mladenova in diesem Band.

Charles Davillier unter dem Titel *L'Espagne* zwischen 1862 und 1873 veröffentlichte.<sup>43</sup>

Wie an dem Stich *Guitarrero et danseuse ambulante* ersichtlich (vgl. **Abb. 12**), greifen die Arbeiten, die mit Marilyn Browns Worten als „picturesque hispanicism“ bezeichnet werden können,<sup>44</sup> etablierte Motive der „Zigeuner“-Ikonografie auf: in diesem Fall das Kind als typisches „attributives Anhängsel [...] der Zigeunerin“<sup>45</sup> sowie das Tamburin im Bildvordergrund, das als Zitat der literarischen „Zigeuner“-Figur Esmeralda, in Verbindung mit dem Kind aber auch als Verweis auf eine vermeintlich angeborene Musikalität der Gitanos gedeutet werden kann.<sup>46</sup> In den akribisch durchdachten Genreszenen, die Dorés Zeitgenossen als authentische Beispiele des spanischen Gitanotums rezipierten, die zum Großteil jedoch vor Pariser Modellen entstanden, werden Armut und Obdachlosigkeit der Abgebildeten ästhetisiert und zum Unterhaltungsgegenstand.<sup>47</sup> Unter den präsentierten Aquarellen und Ölgemälden der vorrangig südspanischen Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts – darunter Namen wie die Brüder Valeriano und Joaquín Domínguez Bécquer oder José López Mezquita – dominierten Flamenco-Darstellungen sowie genrehafte Alltagsszenen aus Brauchtum und Festkultur der andalusischen Gitanos, die unter dem Schlagwort *Costumbrismo* gefasst werden können.<sup>48</sup> Mit den Steinskulpturen des damals 28-jährigen Luis Heredia Maya waren auch Arbeiten eines lokalen Gitano-Künstlers vertreten. Die Porträtbüsten bekannter Flamenco-Tänzerinnen und Musiker mit Gitano-Hintergrund waren die einzigen Exponate, welche die einseitige Perspektive, den ausschließlich von außen auf die Gitano-Kultur gerichteten Blick, aufbrachen. Heredia Mayas Zugehörigkeit zur Minderheit wurde im Rahmen der Ausstellung allerdings nicht explizit erwähnt, weshalb angenommen werden kann, dass seine Werke ausschließlich aufgrund der thematisch zum Ausstellungskonzept passenden Motive ausgewählt worden waren. Hinter der Entscheidung stand indes wohl nicht die Intention, Gitano-Künstlern

43 Malan: Gustave Doré, S. 129; vgl. auch Charnon-Deutsch: *The Spanish Gypsy*, S. 78.

44 Brown: *Gypsies and Other Bohemians*, S. 89.

45 Bell/Suckow: *Geordnete Unordnung und Familie in Serie*, S. 84.

46 Vgl. Reuter: *Der Bann des Fremden*, S. 113.

47 Vgl. Brown: *Gypsies and Other Bohemians*, S. 90.

48 Der *Costumbrismo* (span. *la costumbre* = Sitte, Brauch) bezeichnet eine im Spanien des 19. Jahrhunderts vorherrschende künstlerische Strömung, die in literarischen wie bildkünstlerischen Werken Landessitten, regionale Gebräuche sowie volkstümliche und regionale Charaktere in Szene setzt.



Abb. 12. Gustave Doré, *Guitarrero et danseuse ambulante*, um 1862.

eine Plattform zur Selbstrepräsentation zu bieten. In *Gitanos de Granada* widmet Ortiz de Villajos dem Bildhauer als dem vermeintlich „ersten und einzigen [Skulpteur] seines Volkes“ jedoch einen Abschnitt im Kapitel *El gitano granadino, tipo y simbolo de la raza*.<sup>49</sup> Nach einem kurzen Abriss des künstlerischen Werdegangs Heredia Mayas schließt de Villajos seine Ausführungen mit dem Hinweis, der Leser möge diese Erfolgsgeschichte als Beweis der Vorherrschaft des granadinischen Gitanos über alle anderen Vertreter seiner Rasse in Erinnerung behalten. Damit instrumentalisiert er den jungen Künstler, um seine These des überlegenen, aristokratischen andalusischen Gitanos zu untermauern.

Glanzstück der *Exposición Gitana* waren zum Abschluss des Rundgangs zwei eigens für die Ausstellung angefertigte Dioramen, die den Sacromonte, die angebliche Wiege des Gitanotums, samt seiner Höhlenwohnungen naturgetreu reproduzierten.<sup>50</sup> Durch die Miniaturen wurde der Kreis von den nachgebauten Höhlenwohnungen im Untergeschoss des *Corral del Carbón* über die fiktionalen Gitano-Figuren auf der zweiten Ausstellungsebene wieder geschlossen. Durchaus problematisch erscheint im Gesamtkontext die scheinbar unreflektierte Kombination der realen Gitanos mit den literarischen wie bildkünstlerischen Figurationen, denn durch die gleichzeitige Präsentation wurde die Verwischung der ohnehin diffusen Grenzen zwischen den fiktionalen „Zigeuner“-Figuren und den real lebenden Menschen verstärkt. Zusammenfassend ergibt sich ein paradoxes Ergebnis: Im Zuge der *Exposición Gitana* wurden Menschen, die zur Minderheit der Gitanos gehörten, zur Schau gestellt und dem Blick von Ausstellungsbesuchern ausgesetzt, in ihrer Pluralität, individuellen Geschichte und Lebenswirklichkeit jedoch nicht sichtbar gemacht. Durch die Art der Inszenierung und das Zusammenspiel fiktionaler Gitano-Figuren und real lebender Menschen wurde die etablierte exotisierende und mythenumrankte Wahrnehmung der Minderheit stattdessen weiter konsolidiert und bewusst für spanische Selbstkonstruktionen des Früh-Franquismus instrumentalisiert.

49 Ortiz de Villajos: *Gitanos de Granada*, S. 44; im Original: „la gitanería granadina ha dado a su raza un escultor, el primero y único de este pueblo“.

50 Vgl. ebd., S. 101.

## Abbildungen

- Abb. 1 The Iraq Museum, retuschiert (Fotograf: Osama Shukir Muhammed Amin FRCP, Glasgow, CC BY-SA 4.0).
- Abb. 2 Luna: Gitanos de la Bética, 1989, S. 42, mit freundlicher Genehmigung des Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz. Der Urheber der Umrisszeichnung war leider auch nach intensiver Recherche nicht zu ermitteln.
- Abb. 3 Torres Balbás: Las alhóndigas hispanomusulmanas y el corral del carbón de Granada, S. 462, Abbildung 25.
- Abb. 4 Ebd., S. 454, Abbildung 20.
- Abb. 5 Ortiz de Villajos: Gitanos de Granada, S. 129.
- Abb. 6 Sammlung Museo Casa de los Tiros, Inv.-Nr. CE09678.
- Abb. 7 Ortiz de Villajos: Gitanos de Granada, S. 123.
- Abb. 8 Ebd., S. 135.
- Abb. 9 Ebd., S. 136.
- Abb. 10 Ebd., S. 137.
- Abb. 11 Sammlung Museo Casa de los Tiros, Inv.-Nr. CE03746.
- Abb. 12 Biblioteca Rector Machado y Núñez, Fondo Antiguo y Archivo Histórico, Universidad de Sevilla.

## Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts, Frankfurt a. M. 1996.
- Bachmann, Kirsten: Flamenco(tanz). Zur Instrumentalisierung eines Mythos in der Franco-Ära, Berlin 2009.
- Baltanás, Enrique: La gitanofilia como sustituto de la maurofilia. Del romancero morisco al Romancero gitano de Federico García Lorca, in: Steingress, Gerhard/Baltanás, Enrique (Hg.): Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco, Sevilla 1995, S. 207–222.
- Bell, Peter/Suckow, Dirk: Geordnete Unordnung und Familie in Serie, in: Arbeitskreis visuelle und sprachliche Repräsentationen von Fremdheit und Armut (Hg.): Die andere Familie. Repräsentationskritische Analysen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 2013, S. 79–114.
- Bogdal, Klaus-Michael: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung, Berlin 2011.

- Brown, Marilyn: Gypsies and Other Bohemians. The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France, Ann Arbor 1985.
- Calvo, Luis: Exposición Gitana, ABC (Madrid), 9.6.1948. S. 3.
- Charnon-Deutsch, Lou: The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession, Pennsylvania 2004.
- Kaplan, Elizabeth Ann: Looking for the Other. Feminism, film and the imperial gaze, London 1997.
- Krüger, Stefan: Die Musikkultur Flamenco. Darstellung, Analyse und Diskurs, Hamburg 2001.
- Luna, José-Carlos de: Gitanos de la Bética, Madrid 1951.
- Luna, José-Carlos de: Gitanos de la Bética, 2. Auflage, Cádiz 1989.
- Malan, Dan: Gustave Doré. Adrift on Dream and Splendor, Saint Louis 1995.
- Mitchel, Timothy: Flamenco. Deep Song, London 1994.
- Ortiz de Villajos, Cándido: Gitanos de Granada. La zambra, Granada 1949.
- Patrut, Iulia-Karin: Phantasma Nation. „Zigeuner“ und Juden als Grenzfiguren des „Deutschen“ (1770–1920), Würzburg 2014.
- Prieto Borrego, Lucía: Mujer, moral y franquismo. Del velo al bikini, Málaga 2018.
- Reuter, Frank: Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“, Göttingen 2014.
- Richards, Michael: A time of silence. Civil war and the culture of repression in Franco's Spain, Cambridge 1998.
- Sales Mayo, Francisco de: El gitanismo. Historia, costumbres, y dialecto de los gitanos, Madrid 1870.
- Torres Balbás, Leopoldo: Las alhóndigas hispanomusulmanas y el corral del carbón de Granada, Al-Andalus. Revista de las escuelas de estudios árabes de Madrid y Granada 11 (1946), S. 447–480.
- Uerlings, Herbert/Patrut, Iulia-Karin: „Zigeuner“, Europa und Nation, in: Uerlings, Herbert/Patrut, Iulia-Karin (Hg.): „Zigeuner“ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion, Frankfurt a.M. 2008, S. 9–66.