



VISUELLE DIMENSIONEN DES ANTIZIGANISMUS

Herausgegeben von
Frank Reuter,
Daniela Gress,
Radmila Mladenova

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Visuelle Dimensionen des Antiziganismus

Antiziganismusforschung interdisziplinär

Schriftenreihe der Forschungsstelle Antiziganismus

Herausgegeben von Edgar Wolfrum, Frank Reuter und Daniela Gress

Band 2

Interdisciplinary Studies in Antigypsyism

Book Series of the Research Centre on Antigypsyism

Series Editors: Edgar Wolfrum, Frank Reuter and Daniela Gress

Volume 2

VISUELLE DIMENSIONEN DES ANTIZIGANISMUS

**Herausgegeben von
Frank Reuter,
Daniela Gress,
Radmila Mladenova**

HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

Gefördert vom
Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF)
und dem
Wissenschaftsministerium Baden-Württemberg
im Rahmen der Exzellenzstrategie von Bund und Ländern



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Publiziert bei Heidelberg University Publishing (heiUP), Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-973-5

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.973>

Text © 2021. Das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Umschlagabbildung: Bildpostkarte, Gitana, aufgenommen von Manuel Torres Molina, Museo Casa de los Tiros, Inv.-Nr. CE09678, um 1930.

ISSN 2629-4990

eISSN 2629-5008

ISBN 978-3-96822-055-0 (Softcover)

ISBN 978-3-96822-072-7 (Hardcover)

ISBN 978-3-96822-054-3 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

— * —

Einleitung

<i>Daniela Gress, Frank Reuter und Radmila Mladenova</i> Visuelle Prototypen? Tiefenschichten des antiziganistischen Blicks	3
---	---

Motivdynamik und Transmedialität

<i>Frank Reuter</i> Mediale Metamorphosen	37
--	----

<i>Radmila Mladenova</i> Muster symbolischer Gewalt. Das Kinderraubmotiv in visuellen Medien	59
--	----

<i>Hans Richard Brittnacher</i> Die „schöne Zigeunerin“. Ästhetische Strategien der Verklärung und Denunziation	83
---	----

<i>Matthias Bauer</i> Das „andere Wissen“ und die Macht der „Zigeunerin“ im Spielfilm. Arkanum und Ambivalenz einer Projektionsfigur	99
---	----

(Un-)Sichtbarmachen: theoretische Reflexionen

<i>Iulia-Karin Patrut</i> (In-)Visibilisierung der „Zigeuner“-Eigenschaft	131
--	-----

<i>Klaus-Michael Bogdal</i> Vor-Bilder. Zum Nicht-Sehen-Wollen von Roma	151
--	-----

Mediale Formate: von *Michel Strogoff* bis *Ragnarök Online*

<i>Kirsten von Hagen</i> Auge und Ohr. Zur Ästhetik und Funktion der Féerie im Kontext der Alteritätsinszenierungen in Vernes Roman <i>Michel Strogoff</i> (1876)	177
--	-----

Inhaltsverzeichnis

<i>Dorothea Redepenning</i> Aleksandr Puškins Poem <i>Cygany</i> und Sergej Rachmaninovs Oper <i>Aleko</i>	191
<i>Peter Bell</i> „Balkan-Typen“. Bildpostkarten als inszenierte Momentaufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts	203
<i>Sabine Girg</i> Das Spektakel des Fremden. <i>La Primera Exposición Gitana</i> (1948)	237
<i>Johannes Valentin Korff</i> Manga – Anime – Videospiel. Erscheinungsformen der „Zigeuner“-Motivik im ostasiatischen Videospiel und Anime-Stil	261
Zwischenruf: eine Intervention	
<i>André Raatzsch</i> Gibt es eine Ethik des Sehens? Plädoyer für eine verantwortungsbewusste Bilderpolitik	295
Perspektivwechsel	
<i>Gerhard Baumgartner</i> Prolegomena zur Geschichte der filmischen Darstellung der Roma und Sinti	311
<i>Daniela Gress</i> Visualisierte Emanzipation. Strategien medialer (Selbst-)Darstellung von Sinti und Roma in dokumentarischen Filmen	339
<i>Éva Kovács und Anna Lujza Szász</i> Ich höre nicht, was ich nicht weiß. Der Dokumentarfilm <i>Die Zigeuner</i> und sein Nachleben	387
Zu den Autorinnen und Autoren	413

Einleitung

Daniela Gress, Frank Reuter und Radmila Mladenova

Visuelle Prototypen? Tiefenschichten des antiziganistischen Blicks

— ※ —

Ende Januar 2021, zwei Tage nach dem international begangenen Holocaust-Gedenktag, sorgte die wiederholte Ausstrahlung der WDR-Talkshow *Die letzte Instanz* für großes Aufsehen und setzte in zahlreichen Medien eine kritische Debatte über Alltagsrassismus in Gang.¹ Anlass waren die spöttischen Kommentare von vier prominenten Gästen – alle ohne eigene Rassismuserfahrungen – auf die Frage, ob die Umbenennung einer mit der Fremdbezeichnung „Zigeuner“ versehenen Grillsoße ein notwendiger Schritt sei.² Nach einem einvernehmlichen Schlagabtausch, in dem das Problem Rassismus weitgehend relativiert wurde, waren sich Gäste und Studiopublikum, mit nur einer Ausnahme, einig: Das wird man ja wohl noch sagen dürfen. Dass der öffentlich-rechtliche Sender hier seinem Programmauftrag, kulturelle „Vielfalt in konstruktiver Form“³ abzubilden, sowie dem Grundsatz, „ein diskriminierungsfreies Miteinander“⁴ fördern zu wollen, unzureichend nachkam, demonstrierte nicht zuletzt der nachfolgende Protest von Betroffenen und rassismuskritischen Menschen in den sozialen Medien. Dieser löste eine über Wochen anhaltende Diskussion und Berichterstattung in Online-Formaten, Zeitungen, Fernsehsendungen und Podcasts aus, die ein nie zuvor dagewesenes Interesse an den

- 1 Siehe WDR: *Die letzte Instanz*. Die Erstausstrahlung der Sendung erfolgte bereits im November 2020, jedoch wurde erst die Wiederholung von einem größeren Kreis von Betroffenen, Kritikerinnen und Kritikern wahrgenommen.
- 2 In Reaktion auf die Proteste der Black-Lives-Matter-Bewegung im Jahr 2020 entschieden sich mehrere Konzerne für den Austausch von mit Stereotypen behafteten Produktnamen und -bildern. Vgl. SWR: Heilbronn; Cords/Mund: Nach Rassismus-Vorwürfen.
- 3 Gesetz über den „Westdeutschen Rundfunk Köln“, § 4, Abs. 2, S. 7.
- 4 Ebd., § 5, Abs. 4, S. 8.

Perspektiven, Alltagserfahrungen und Identitätswürfen vor allem junger Sinti und Roma zeigten.⁵ Zwar stand in erster Linie die Notwendigkeit eines minderheitensensiblen Sprachgebrauchs im Vordergrund der Diskussion, am Rande wurden aber auch Fragen hinsichtlich der Repräsentationsmacht von Betroffenen in der deutschen Medienlandschaft aufgeworfen – ein Thema, dem sich sowohl Aktivistinnen und Aktivisten als auch Fachkreise schon länger widmen. So führte *Die letzte Instanz* nicht nur die fehlende Einbeziehung rassismuskritischer Sichtweisen vor der Kamera, sondern bereits deren Ausschluss aus dem Produktionsprozess in aller Deutlichkeit vor Augen. Sowohl die Fragen des Moderators als auch ein die Diskussion einleitender Einspieler würdigten die Standpunkte von Sinti und Roma herab und reproduzierten rassistische Klischees. Der einzige Fotobeitrag in der Sendung, der den Eindruck vermittelte, eine Angehörige der Minderheit abzubilden, knüpfte an traditionelle, antiziganistische Stereotype an. Die Fotografie zeigt eine aus der Nähe aufgenommene alte Frau mit buntem Kopftuch, die aus einer großen Bierflasche trinkt. Sie steht auf freiem Feld, im Hintergrund sind ein in einem ländlichen Gebiet gelegenes, unfertiges Haus, eine Wäscheleine sowie ein alter Strommast zu sehen (**Abb. 1**). Auch wenn die Fotografie nicht als klassische Ikone der visuellen „Zigeuner“-Darstellung gelten kann, weckt sie Assoziationen mit antiziganistischen Semantiken wie antibürgerliches Verhalten, Primitivität, Zivilisationsferne, Armut, Arbeitsscheu und Fremdheit. Dass auch eine Talkshow, deren Fokus auf verbaler Kommunikation liegt, nicht ohne Visualisierung auskam, demonstriert die Bedeutung und Macht von Bildern in der medialen Thematisierung von Sinti und Roma. Die Fotografie nahm den abschätzigen Blick auf die Minderheit, der auch die anschließende Diskussion zwischen den Gästen leitete, bereits vorweg und suggerierte dem Zuschauer gleich zu Beginn ein Gefühl der Überlegenheit.

5 Exemplarisch seien hier einige der Formate genannt, die sich in Reaktion auf die WDR-Sendung *Die letzte Instanz* kritisch mit Alltagsrassismus in Deutschland auseinandersetzen und Angehörige der Sinti und Roma zu Wort kommen ließen: Koopmann: Diese Schnitzelsauce; Amani: Die beste Instanz; Schaefer: Neigen Sinti und Roma; WDR-Thementag.



Abb. 1. Screenshot aus der Sendung *Die letzte Instanz*, WDR, 29.1.2021.

Mechanismen visueller Repräsentation von Antiziganismus

Viele Medien weisen besonders in ihrer Bildsprache ein mangelndes Bewusstsein für die Reproduktion von antiziganistischen Stereotypen auf. Diese können jedoch auch gezielt politisch instrumentalisiert werden. Ein drastisches Beispiel dafür ist die am 4. April 2012 veröffentlichte Titelseite des rechtskonservativen Schweizer Wochenmagazins *Die Weltwoche*. Eine bereits in sich hochproblematische Schlagzeile, „Die Roma kommen: Raubzüge in die Schweiz“, wurde mit einem Bild illustriert, das einen Jungen mit einer Pistole zeigt, die direkt auf die Betrachtenden zielt – dass es sich um eine Spielzeugpistole handelt, ist nicht zu erkennen (**Abb. 2**). Der Schweizer Presserat verurteilte die umstrittene Publikation wegen der Verletzung grundlegender journalistischer Pflichten.⁶ Die Kombination von Bild und Überschrift stellte die gesamte Minderheit unter Kriminalitätsverdacht, der Beitrag selbst kündigte eine drohende Masseninvasion an. Die visuelle Gestaltung des Titelblatts spielt Selbst- und Fremdbild der Schweizer Bevölkerung gezielt gegeneinander aus: Der Mehrheitsgesellschaft wird ein Vertreter einer „anderen“, scheinbar fremden und bedrohlichen Gruppe, ein „Feind“, gegenübergestellt. Die gesamte Titelseite wirkt wie eine

6 Vgl. Stellungnahme des Schweizer Presserats Nr. 59/2012.

Warnung vor einer großen Gefahr.⁷ Erst nachträglich deckten Journalisten der Schweizer *WOZ* den Entstehungskontext des Bildes auf. Die Fotografie war bereits 2008 in einer Armutssiedlung am Rande der im Westen des Kosovo gelegenen Stadt Gjakova entstanden. Der abgebildete Junge und dessen Familie hatten keinen Bezug zur Schweiz.⁸ Die Agentur des verantwortlichen italienischen Fotografen Livio Mancini erklärte, dass *Die Weltwoche* das Bild „sinntstellend und wahrheitsverändernd“ verwendet hätte.⁹ Die Zeitungsredaktion missbrauchte hier ein wehrloses Kind, um rechtspopulistischen Botschaften Aufmerksamkeit, Dramatik und den Anschein von Authentizität zu verleihen. Diese Form der Manipulation war jedoch nur möglich, weil die Aufnahme an tief verwurzelte, antiziganistische Bildtradierungen und damit einhergehende Deutungsmuster anknüpft.



Abb. 2. Screenshot des Titelblatts *Die Weltwoche*, 4. 4. 2012.

Der Blick auf zahlreiche weitere Zeitungsartikel und Medienbeiträge zum Thema „Sinti“ oder „Roma“ offenbart, dass die darin verwendeten Abbildungen wiederholt dazu dienen, die Minderheit im Sinne eines vermeintlich homogenen Kollektivs zu markieren. Durch den Rückgriff auf vertraute visuelle Codes ist ein reflexhaftes Wiedererkennen auf Seiten des Betrachters gewährleistet. Die Bilder zeichnen eine vereinfachte,

7 Eine tiefergehende Bild-, Motiv- und Textanalyse unternimmt Bell: *Fataler Blickkontakt*, S. 152–155.

8 Vgl. Hanimann/Biasio: *Das Leben*.

9 Zit. n. Ulm: *Verfahren*, S. 25.

oft stigmatisierende Imagination von der Minderheit und ethnisieren zugleich soziale Phänomene wie Armut oder Kriminalität. Meist stehen diese visuellen Darstellungen in keinem direkten Zusammenhang mit den Inhalten der Berichterstattung und sind oft an anderen Orten aufgenommen worden. Die Abgebildeten wurden nicht über die konkrete Verwendung informiert, ihre Individualität spielt keine Rolle, sie dienen einzig und allein der Visualisierung eines Prototyps. Die Datenbanken und Archive von Bildagenturen und Medienredaktionen sind voll von strukturell ähnlich inszenierten Aufnahmen. Diese werden bei weitem nicht immer nur – wie im Falle der Schweizer *Weltwoche* – eingesetzt, um populistische Meinungsmache zu betreiben. Die visuellen Dimensionen von Antiziganismus wirken auch im Subtilen. Ein unter dem Titel „Eine Reportage vom Rand der Gesellschaft“ im *Cicero* erschienener Artikel über rumänische Roma in Berlin, der durchaus auf die Wirkmacht antiziganistischer Vorurteile verweist, den NS-Völkermord an den europäischen Sinti und Roma erwähnt und dazu den Mitherausgeber dieses Bandes zitiert, wird mit einem Bild illustriert, das im mazedonischen Skopje aufgenommen wurde. Die Bildunterschrift bringt die homogenisierte Wahrnehmung der Minderheit auf den Punkt: „Roma finden sich in ganz Europa – hier im mazedonischen Skopje.“¹⁰ Auch in diesem Fall ist der Wiedererkennungseffekt garantiert, reproduziert die ausgewählte Aufnahme – eine Mutter mit ihren drei Kindern, fotografiert beim Essen auf einer Parkbank – doch gleich mehrere Leitmotive der „Zigeuner“-Ikonografie. Der prekäre soziale Status der Abgebildeten ist für die Betrachtenden evident und schafft Bezüge zur Debatte um „Armutsmigration“. Die Verwendung von aus Ost- und Südosteuropa stammenden Motiven im deutschen „Zigeuner“-Diskurs reicht historisch weit zurück. Aus Westeuropa stammende „Tsiganologen“ prägten den theoretischen Überbau und verorteten ihr vermeintlich empirisches Anschauungsmaterial in der Peripherie.¹¹ Bis heute stammt ein großer Teil des in westlichen Medien überlieferten Bildkorpus aus den ländlichen, als „rückständig“ geltenden Regionen Ost- und Südosteuropas. Gewiss leben dort zahlenmäßig weitaus mehr Roma als in Westeuropa, jedoch folgen diese Bilder einem bestimmten marginalisierenden Blick auf die Minderheit: Im Vordergrund stehen stets Armut und Alterität.¹² Wie ein Paradebeispiel für die Aktualität dieser Tradition wirkt da die

10 O. A.: Roma.

11 Vgl. Uerlings/Patrut: „Zigeuner“, S. 40.

12 Vgl. Reuter: Bann, S. 17.

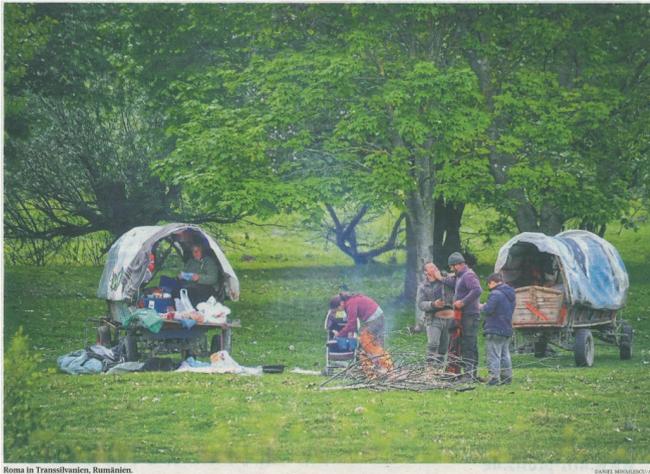


Abb. 3. Screenshot aus der *Frankfurter Rundschau*, 12. 2. 2021.

Illustration eines Artikels von Südosteuropa-Kenner Norbert Mappes-Niedeck über kulturelle Unterschiede zwischen West- und Osteuropa in der *Frankfurter Rundschau*. Die Fotografie einer im Wald lagernden Gruppe von (mutmaßlichen) Roma im rumänischen Transsilvanien weist eine ganze Palette zentraler „Zigeuner“-Marker auf, darunter Planwagen, Naturraum, freier Himmel, Lagerfeuer, Primitivität, männliche Gewaltausübung, Frau mit Kind, Müll und Unordnung (**Abb. 3**). Damit verbunden ist die Vorstellung einer ort- und zeitlosen, von der übrigen Gesellschaft abgetrennten Existenz, die ganz auf den Binnenraum der eigenen Gruppe fokussiert ist und ansonsten keinerlei Loyalitäten kennt. Die Roma stehen hier sinnbildlich für den (süd-)östlichen, „anderen“, „zurückgebliebenen“ Teil Europas und dienen mithin in altbekannter Manier als Chiffre für ein zivilisatorisches Gefälle.¹³ Auch die gewählte Kameraperspektive ist auf eine bestimmte Wirkung hin ausgerichtet. Die verschwommenen Büsche bzw. Blätter am unteren Bildrand im Vordergrund suggerieren, die Aufnahme sei heimlich aus großer Entfernung, vielleicht sogar mit einem Teleobjektiv, aufgenommen worden: eine Bildsprache, die wir mit dem investigativen Journalismus

13 Vgl. Mappes-Niedeck: Eine Frage. Auf der Ebene der Bildsemantik finden sich auffällige Parallelen zu der Postkartenserie vom Anfang des 20. Jahrhunderts, die Peter Bell in seinem Beitrag in diesem Band analysiert.

assoziiieren.¹⁴ Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass keine der abgebildeten Personen in Richtung Kamera blickt, sie also augenscheinlich nicht bemerken, dass man sie fotografiert. Das ganze Setting verleiht ihrem Tun etwas Zwielfichtiges oder Verbotenes, so als würde der Fotograf eine verborgene Wahrheit ans Licht bringen, an der wir als Betrachtende gleichsam als Voyeure teilhaben.

Historische Dimensionen, Transmedialität, Gegenbilder

Ein selektives Blickregime auf Sinti und Roma mit einem Fokus auf wenige ausgewählte Motive, denen oftmals definitorische Funktion zukommt, lässt sich in allen visuellen Medien finden. Die Tradition antiziganistischer Zuschreibungsmechanismen reicht Jahrhunderte zurück, bis in die frühesten literarischen Quellen. Zunächst als Vorstellungen in den Köpfen der Produzierenden und Rezipierenden von Literatur, Chroniken oder wissenschaftlichen Abhandlungen entstanden, schrieben sich diese Bilder in jedes neue Medium ein und durchliefen zugleich vielfältige Transformationsprozesse. Seit der Frühen Neuzeit entwickelte sich eine komplexe, zumeist stigmatisierende „Zigeuner“-Ikonografie, die das europäische Bildgedächtnis entscheidend prägte und zugleich tiefe Spuren in der Kultur-, Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Kontinents hinterließ. Jedes neue Medium brachte eine veränderte Rezeption und neue Sehgewohnheiten mit sich, gleichwohl blieb das antiziganistische Stereotypen-Arsenal in seinem Kern und seiner kognitiven Struktur weitgehend konstant. Dessen ungeachtet ist Medialität ein nicht zu unterschätzender Faktor in der Genese des Antiziganismus. So erwecken Fotografien oder Filme auf Grund ihres sogenannten Realitätseffektes die Illusion von Authentizität, Objektivität und unmittelbarer Augenzeugenschaft, was ihren manipulativen Gebrauch erleichtert: Der Projektionscharakter ist schwerer zu erkennen als etwa bei einem Gemälde. Doch auch fotografische oder filmische Bilder sind nicht nur passive Abbildungen, sie sind weder neutral noch „unschuldig“, sondern können als Zuschreibungs- und Markierungsmedien Wirklichkeit durch sich selbst konstruieren und unser Weltbild entscheidend beeinflussen. So überlagern antiziganistische Imaginationen die öffentliche Wahrnehmung bis heute, formen politische wie gesellschaftliche Prozesse und wirken sich auf

14 Siehe dazu End: Antiziganismus in der deutschen Öffentlichkeit, S. 139 f.

die Positionierung von Sinti und Roma in der Gesellschaft aus. Selbst wenn Medienschaffende Angehörige der Minderheit in die Darstellung integrieren, „authentische“ Gesichter und Hintergründe zeigen wollen, wählen sie meist Darstellerinnen und Darsteller aus, die dem Prototyp des imaginierten „Zigeuners“ am nächsten kommen und Rezeptionserwartungen bedienen.¹⁵ Somit bestätigen sie – wenngleich oft ungewollt – Alterität und Exklusion immer wieder neu.

Doch gibt es überhaupt Bilder, die konträr zum internalisierten Blick auf die Minderheit stehen? Und wie lassen sich angesichts der Übermacht antiziganistischer Tradierungsmuster und Rezeptionsmechanismen Gegenbilder zur Geltung bringen? Fakt ist: Da jedes neu aufgenommene Bild von Sinti oder Roma in einen bereits bestehenden, stets abrufbaren Kontext von Vorurteilen und Ausgrenzung eingebettet ist, läuft es zwangsläufig Gefahr, Stellvertreterfunktion zu beanspruchen und Stereotype zu reproduzieren. Auch eine gewollt positive oder neutrale Einstellung gegenüber Sinti und Roma ist nicht vor Rückgriffen auf Typologien gefeit. Nur eine ihre eigenen Bedingungen reflektierende Bildsprache und alternative Inszenierungsformen haben das Potential, neue Räume des Sehens zu erschließen. Einer alternativen, emanzipativen Qualität von Bildern versucht etwa das *RomArchive – Digitales Archiv der Sinti und Roma* Sichtbarkeit zu verschaffen.¹⁶ 2020 hat das ambitionierte Projekt den Grimme Online Award gewonnen. Zahlreiche Kuratorinnen und Kuratoren des Online-Archivs sind Angehörige der Minderheit und verfolgen das Ziel, den stereotypisierenden fremden Blick mit selbstinszenierten Repräsentationsformen aufzubrechen. Dass es noch ein langer Weg ist, bis diese neue Bildsprache, als Gegengewicht zur etablierten, ihre Wirkung entfalten kann, zeigt ein Beispiel aus der Berichterstattung anlässlich der Eröffnung des *RomArchives*. Die Internetredaktion von *Deutschlandfunk Kultur* illustrierte ein Interview mit der Kuratorin und Musikwissenschaftlerin Petra Gelbart über die auf der Internetplattform präsentierte „Vielfalt der Roma-Musik“ mit einer Darstellung, die anschlussfähig ist an althergebrachte Klischeevorstellungen. Im Vordergrund sind drei Männer zu sehen, die im Freien gemeinsam mit Gitarre, Akkordeon und Kontrabass musizieren.¹⁷ Dabei entsteht der Eindruck, dass sich die Musikanten während ihres Spiels fortbewegen, ihr Auftritt wirkt alles andere als professionell (**Abb. 4**).

15 Vgl. Mladenova: Introduction, S. 3.

16 Siehe Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma: RomArchive.

17 Vgl. Drost: Die Vielfalt.



Abb. 4. Screenshot *Deutschlandfunk Kultur*, 23. 1. 2019.

Das Bild ruft das bekannte Vorurteil auf, dass Sinti und Roma von Geburt an besonders musikalisch seien und sich mit dieser Tätigkeit dem modernen Arbeitsethos der bürgerlichen Gesellschaft widersetzen. In der Romantik diente das Motiv des virtuosen, aus geheimnisvollen Tiefen schöpfenden „Zigeuner“-Musikers als Sehnsuchtsfigur, in Genre-Gemälden aus dem 19. Jahrhundert kam ihm eine moralisierende Funktion zu.¹⁸ Wer ein wenig im großen Fundus des *RomArchives* stöbert, stellt sich schnell die Frage, warum der Artikel nicht mit einem Bild aus dem dort integrierten Themenbereich „Musik“ illustriert wurde. Diese Archivektion informiert über den Einfluss von Künstlerinnen und Künstlern aus der Minderheit, die die europäische Kulturgeschichte entscheidend mitgeprägt haben. Zu finden sind hier mehrere Fotografien von Berufsmusikerinnen und -musikern, Komponistinnen und Komponisten, darunter etwa das Frankfurter Orchester der *Roma und Sinti Philharmoniker* unter Leitung des Dirigenten Riccardo M. Sahiti (Abb. 5).¹⁹ Während das Bild der Straßenmusikanten die Vorstellung bestätigt, dass Sinti und Roma zwar per se musikalisch sind, ihre Musik aber kaum der europäischen Hochkultur zuzurechnen sei, würden die allermeisten Betrachter die Aufnahme des Sinfonieorchesters in einem

18 Vgl. Reuter: Bann, S. 92, 110f.

19 Siehe dazu Gelbart: *Roma und Sinti Philharmoniker*; Dies.: „Requiem für Auschwitz“.



Abb. 5. Orchesterkonzert, *Roma und Sinti Philharmoniker*.

anderen Kontext kaum mit der Minderheit in Verbindung bringen. Das Beispiel zeigt zum einen die Fallstricke eingübter Sehkonventionen, zum anderen aber auch, dass das kreative Potenzial visueller Medien emanzipatorisch genutzt werden kann, um stereotype Wahrnehmungsschemata langfristig zu überwinden.

Konzeption und Transferrolle des vorliegenden Bandes

Fraglos war es nicht die Intention des Artikels, althergebrachte Klischees und Stereotype zu aktualisieren. Um dieser Tendenz entgegenzuarbeiten, müssen sich Medienschaffende darüber bewusst werden, dass sie Teil eines asymmetrischen Teilhabe- und Machtverhältnisses sind, das jene Wissens- und Wahrnehmungsstrukturen hervorbringt und stabilisiert, die Minderheiten wie Sinti und Roma ausgrenzen. Fernsehanstalten, Zeitungsredaktionen, Filmförderinstitutionen und weitere Akteurinnen und Akteure der Medienlandschaft sollten sich bei der Thematisierung von Minderheiten mit einer langen Diskriminierungsgeschichte wie den Sinti und Roma die Frage stellen, welche unterschwellig Botschaften die von ihnen ausgewählten Bilder vermitteln und wie sie dem besonderen ethischen Anspruch, den der im demokratischen Wertesystem verankerte

Schutz von Minderheiten erfordert, gerecht werden können. Dafür bedarf es einer besonderen Sensibilität für visuelle Markierungsstrategien und Stigmatisierungsmuster, die dem Konstrukt „Zigeuner“ zugrunde liegen. Aufgabe der Antiziganismusforschung und Ziel des vorliegenden Sammelbandes ist es, rassistische Bedeutungszusammenhänge und historische Tiefenschichten mehrheitsgesellschaftlicher Blicke auf Sinti und Roma freizulegen. Es geht um die zentrale Bedeutung visueller Repräsentationen in einem jahrhundertelangen Konstruktions- und Zuschreibungsprozess, dessen Mechanismen erst in Ansätzen erforscht sind und der weiterhin Exklusion erzeugt. Um den Transfer von Forschungsergebnissen in alle gesellschaftlichen Ebenen hinein zu ermöglichen und damit auch Medienschaffenden sowie -nutzenden neue Perspektiven zu eröffnen, versteht sich die vorliegende Publikation auch explizit als Dialogbereiter. Langfristig gilt es Austauschmöglichkeiten und Schnittstellen auszuloten, um Alternativen zu althergebrachten Blickregimen entwickeln zu können – nicht im Sinne einer Cancel Culture, sondern mittels eines gemeinsamen Lernprozesses, der von Antiziganismus Betroffene selbstverständlich einbezieht.²⁰

Der vorliegende Sammelband soll dazu beitragen, eine empirische Grundlage zu schaffen, um das Konstrukt „Zigeuner“ in seinen inhaltlichen, zeitlichen, geografischen und medienpezifischen Ausprägungen freizulegen. Insbesondere gilt es, die Verbindungslinien und komplexen Wechselbeziehungen zwischen unterschiedlichen medialen Repräsentationen in den Fokus zu nehmen. Während zum Antiziganismus in der Literaturgeschichte zahlreiche Einzeluntersuchungen und eine Reihe neuerer Monografien²¹ vorliegen, wurde die Frage nach der Rolle des „Zigeuners“ im europäischen Bildgedächtnis und nach dem Anteil visueller Vermittlungsformen bei der Konstruktion dieses Stereotyps in der Forschung bislang stark vernachlässigt. Somit fehlen breitere Studien, die die Kontinuitäten der „Zigeuner“-Ikonografie über lange Zeiträume hinweg offenlegen und Zäsuren explizit fassen. Im Gegensatz zum Antisemitismus spielt der Antiziganismus in der sich etablierenden historischen Bildforschung eine sehr untergeordnete Rolle. So findet sich etwa in dem Standardwerk *Das Jahrhundert der Bilder*,

20 Ein Beispiel für diesen Ansatz ist das an der Forschungsstelle Antiziganismus angesiedelte Explorer-Projekt „Artistic Alternatives to the Antigypsy Gaze“, das an die wissenschaftlichen Vorarbeiten zum vorliegenden Sammelband anschließt und das Medium Film fokussiert. Siehe Website der Forschungsstelle Antiziganismus; Mladenova/Reuter: Inszenierte Fremdheit.

21 Siehe exemplarisch Bogdal: Europa; Patrut: Phantasma Nation.

das über 1.600 Seiten umfasst und in dem Hunderte von Aufnahmen analysiert werden, kein einziges Bild mit Bezug zu dieser Thematik.²² Innovative Vorarbeiten, die visuelle „Zigeuner“-Repräsentationen in der Kunst erstmals in einem größeren Zusammenhang analysieren, liegen bereits vor und konnten aufzeigen, dass sich in der Renaissance Darstellungskonventionen herausbildeten, die „Zigeuner“ visuell markieren und bis heute wirksam sind.²³ Darüber hinaus gibt es Studien, die die medialen Transformationen von literarischen „Zigeuner“-Figuren und einzelnen Motiven in visuelle Medien untersuchen.²⁴ Vereinzelt berücksichtigen Untersuchungen zum gegenwärtigen Antiziganismus in öffentlichen Diskursen die Rolle des Visuellen.²⁵ Zudem bilden die ersten umfangreicheren Monografien und Sammelbände zur Genese des „Zigeuner“-Bildes in Fotografie und Film eine wichtige Grundlage für weiterführende Untersuchungen.²⁶

Der vorliegende Band ist die erweiterte Dokumentation einer internationalen Tagung, die die Forschungsstelle Antiziganismus am 15. und 16. November 2018 im Internationalen Wissenschaftsforum Heidelberg ausgerichtet hat.²⁷ Thema der Fachveranstaltung war die Schlüsselrolle des Visuellen bei der medialen Tradierung des Antiziganismus seit der Frühen Neuzeit. Wichtige Vorarbeiten fanden im Rahmen des für ein Jahr vom Research Council Field of Focus 3 der Universität Heidelberg finanzierten Forschungsprojekts „Stigma ‚Zigeuner‘. Visuelle Dimensionen des Antiziganismus“ an der Forschungsstelle Antiziganismus statt, das erste Schritte unternahm, um der medienübergreifenden Phänomenologie des „Zigeuner“-Bildes, seiner Motivik und seiner Semantiken näherzukommen.²⁸ Der Tagungsband ist multiperspektivisch angelegt und bringt Autorinnen und Autoren unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen zusammen, die mit vielfältigen Analysemethoden arbeiten. Neben Aufsätzen, die historisch wie auch theoretisch weiter ausgreifen und eine diachrone Perspektive einnehmen, stehen Fallstudien zu

22 Siehe Paul: Das Jahrhundert.

23 Stellvertretend sei genannt: Bell/Suckow: Lebenslinien.

24 Siehe Brittnacher: Leben; Hagen: Inszenierte Alterität; Mladenova: Patterns.

25 Siehe End: Antiziganismus in der deutschen Öffentlichkeit.

26 Siehe Peritore/Reuter (Hg.): Inszenierung; Reuter: Bann; Mladenova et al. (Hg.): Antigypsyism; dies.: ‚Gypsy‘ Mask.

27 Siehe dazu Hankeln: Tagungsbericht.

28 Siehe dazu Mladenova: Patterns sowie den Beitrag von Radmila Mladenova in diesem Band.

bestimmten Medien und Motiven. Andere Beiträge widmen sich speziellen Formaten, die in der Antiziganismusforschung bislang kaum (wie die Oper oder Bildpostkarten) oder überhaupt nicht (wie die *Féerie* oder das Videospiel) Gegenstand von Untersuchungen waren. Dass der Film einen besonderen inhaltlichen Schwerpunkt bildet, ist nicht zuletzt der Schlüsselrolle dieses Leitmediums für die Genese des Antiziganismus seit Anfang des 20. Jahrhunderts geschuldet. Ergänzend dazu beschäftigen sich einige Aufsätze mit der medialen Sichtbarkeit des NS-Völkermords und den visuellen Emanzipationsstrategien der Überlebenden sowie ihrer Nachkommen. Im letzten Teil fragt der Band nach neuen Perspektiven, selbstbestimmten Narrativen, Formen visueller Subjektivierung und Ethiken des Sehens.

Zu den einzelnen Beiträgen

Der erste Themenkomplex „Motivdynamik und Transmedialität“ legt den Fokus auf dominante „Zigeuner“-Motive und deren transmediale Tradierung seit der Frühen Neuzeit bis ins 21. Jahrhundert. Im einleitenden Beitrag widmet sich *Frank Reuter* am Beispiel des Leitmotivs der verführerischen „Zigeunerin“ und ihres erotisch konnotierten Tanzes der Rolle medialer Transformationsprozesse für die antiziganistische Vorurteilsbildung. Mit der Anpassung dieses Motivs an neue Formen der Repräsentation wie Fotografie oder Film kommen veränderte Wirkmechanismen und spezielle ästhetische Prinzipien zum Tragen. Diese medialen Eigenlogiken bestimmen die Sichtbarkeit und die Inhalte der Bilder – damit aber auch ihre Bewertung und kulturelle Bedeutung – mit. Gleichzeitig kommt es zu Resonanzeffekten, da die unterschiedlichen medialen Formate auf vielschichtige Weise interagieren. Der Autor sieht einen engen Zusammenhang zwischen der Genese des Antiziganismus und der Entwicklung der Moderne samt ihren technischen Innovationen. Nur mittels medialer Vervielfältigung konnten antiziganistische Stereotype gesellschaftlich wirksam werden. Am Beispiel der tanzenden „Zigeunerin“ wird deutlich, wie Motive oder Figuren aus der Literatur Eingang in visuelle Massenmedien finden und so Teil einer sich ausdifferenzierenden Bilder- und Unterhaltungsindustrie werden, einhergehend mit einem Prozess der Popularisierung oder Trivialisierung. Einen besonderen Fokus richtet der Beitrag auf den Film *Großstadt-Zigeuner* (1932) des Bauhaus-Künstlers László Moholy-Nagy. Reuter erkennt eine Diskrepanz zwischen innovativer ästhetischer Form

und dem Rückgriff auf stereotype Muster auf der Inhaltsebene. Zugleich verschwimmen in *Großstadt-Zigeuner* die scheinbar klar abgegrenzten Kategorien Realität und Fiktionalität bis zur Unkenntlichkeit und die Dichotomie Dokumentarfilm – Spielfilm löst sich auf.

In ihrem Beitrag über die medialen Ausprägungen des „Zigeunern“ zugeschriebenen Kinderraubs schlägt *Radmila Mladenova* einen Bogen von den literarischen Ursprüngen des Motivs bei Cervantes über die holländische Historienmalerei des 17. Jahrhunderts und die populäre Druckgrafik des 19. Jahrhunderts bis zum Massenmedium Film. Im Zentrum ihrer Analyse steht die Farbkodierung von Körpern als Basis für rassifizierte Darstellungen. Mladenova sieht darin ein flexibles Werkzeug für die Identitätskonstruktion europäischer Dominanzgesellschaften, und zwar sowohl auf einer sozialen als auch auf einer „ethno-rassischen“ Ebene. Die Persistenz des Kinderraubmotivs liege demnach in seinem integrativen Potential, den divergierenden sozialen Schichten – vom Adel bis zur Arbeiterschaft – als kleinsten gemeinsamen Nenner das Prädikat „Weißsein“ (als Gegenpol zu den schwarz beziehungsweise dunkel markierten „Zigeunern“) zu verleihen und damit die Konflikte der Klassengesellschaft zu kompensieren. Diese konsolidierende Funktion erfülle das Motiv nicht nur innerhalb der Gesellschaften, sondern auch mit Blick auf die miteinander konkurrierenden Nationen in Europa. Die Autorin begreift das Kinderraubmotiv als eines der wichtigen Werkzeuge im ästhetischen Prozess der Nation-Building-Projekte im Europa des 19. Jahrhunderts. Seine Popularität blieb auch im 20. Jahrhundert ungebrochen. Vor allem in der Zeit des Stummfilms wurde die Erzählung von Kindern, die zunächst von „Zigeunern“ gestohlen wurden und dann wieder in ihre Familien zurückfanden, zu einem der beliebtesten Plots, wie eine Filmografie am Ende des Beitrags eindrucksvoll belegt.

Zu Beginn seines Beitrags plädiert *Hans Richard Brittnacher* entschieden für eine offensive Auseinandersetzung mit Texten und anderen Artefakten der kulturellen Überlieferung, um die Tiefenstruktur der Vorurteile und die Strategien des *othering* freizulegen. Beispielhaft führt er dies an der Figur der „Zigeunerin“ vor. Zentrale Darstellungsmerkmale der „schönen Zigeunerin“, die insbesondere im 19. Jahrhundert zum literarischen und bildkünstlerischen Topos avanciert, sind der erotische (Einzel-)Tanz, Androgynie und Frühreife. Die Figur der *Carmen* steht paradigmatisch für den Mythos dämonischer „Zigeuner“-Schönheit. Ihr Gegenüber ist die Figur der alten Hexe. Die beiden komplementär angelegten Weiblichkeitskonstrukte bilden laut Brittnacher die Endpunkte der

anthropologischen Skala eines von Leidenschaft und Animismus getriebenen Volkes. Das Sehnsuchtsbild eines jugendlich-intensiven, bürgerlichen Zwängen enthobenen Lebens wird kontrastiert mit abschreckenden Bildern eines gleichfalls intensiveren Alterungsprozesses: Vor dem bösen Blick von Literatur und Kunst bleibe kaum eines der Sehnsuchtsbilder über die Schönheit der „Zigeuner“ und ihres Lebens in freier Natur intakt. Brittnacher erkennt in den literarischen Entwürfen der „Zigeunerin“ eine Poetik grotesker Übertreibung, die sich als besonders anschlussfähig für Diskurse der Dehumanisierung erweist. Zu den krassesten dieser Strategien zählt die explizite Animalisierung, für die Brittnacher zahlreiche Belege namhafter Autoren anführt. Die „Zigeunerin“, so seine zentrale These, besetze im Rahmen der Weiblichkeitskonstruktionen des 19. Jahrhunderts das antike Vorbild der Amazone.

Matthias Bauer befasst sich mit einem weiteren wichtigen Darstellungsmerkmal der „Zigeunerin“: der ihr zugeschriebenen Fähigkeit, die Zukunft vorauszusagen. Ausgehend von Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas*, die als Vergleichsfolie dient, untersucht er die Behandlung des Motivs in ausgewählten filmischen Werken unterschiedlicher Genres. Aus Kleists Text leitet er Kriterien ab, um zwischen einem Kino der dämonischen Leinwand und einem der Aufklärung verpflichteten Kino zu unterscheiden. Als besonderes Gattungsmerkmal hebt Bauer hervor, dass Filme in einer zuweilen drastischen Form ad oculos demonstrieren, was sie im Zuge der Handlung einer Kritik unterziehen; dies gilt auch für Stereotype. Eine adäquate Analyse und Bewertung müsse unterschiedliche Faktoren – wie das Blickregime von Einstellung und Schnitt, die historische Situation der Filmrezeption oder das zeitgenössische Wissen – einbeziehen. Bauers Gang durch die Filmgeschichte beginnt mit der Slapstick-Komödie *The Vagabond* (1916) und endet mit dem Drama *Papusza* (2013). Ausführlicher widmet er sich dem romantischen Spionagefilm *Golden Earrings* aus dem Jahr 1947, der vor dem Hintergrund der NS-Diktatur spielt. Der Autor sieht in dieser Hollywoodproduktion ein Beispiel dafür, wie Filmkunst althergebrachte Klischees in einem emanzipatorischen Sinn ironisch brechen kann. Mit subversivem Witz wird der Mythos von den übersinnlichen Fähigkeiten der wahrsagenden „Zigeunerin“ dekonstruiert und zugleich kritisch gegen die Rassenideologie der Nationalsozialisten gewendet, indem der Film die Vorstellung einer substantiellen Alterität aller „Zigeuner“ ad absurdum führt. Demgegenüber verfolgt Charles Chaplin in *The Vagabond* eine Strategie der Entdämonisierung mittels Komik. Stereotype „Zigeuner“-Figuren wie die alte „Zigeunerin“ werden karikativ

überzeichnet und gehen in ihrer Funktion als Verlach-Figuren auf. Der burleske Zuschnitt der Inszenierung, so Bauer, verhindere die Gleichsetzung der diegetischen Welt mit der außerfilmischen Realität.

Im zweiten Themenkomplex „(Un-)Sichtbarmachen“ stehen theoretische Reflexionen über Wissensbestände, daraus resultierende Blickregime und Repräsentationsfragen im Vordergrund. Dabei wird vor allem der zentrale Zusammenhang zwischen Fremd- und Selbstbildern und dessen Bedeutung für visuelle Wiedererkennungsmechanismen in den Blick genommen. *Iulia-Karin Patrut* fragt nach den tieferen Ursachen für den besonderen Stellenwert, den der „Zigeuner“ in den Wissensdiskursen seit der Frühen Neuzeit einnimmt. Die Unsicherheit hinsichtlich der „Zigeuner“-Eigenschaft mit Blick auf Religion, Sprache oder Volkszugehörigkeit wird in expositorischen und künstlerischen Texten geradezu obsessiv thematisiert. Das Stigma „Zigeuner“ lebt von seiner Vagheit, von einem Oszillieren zwischen Visibilisierung und Invisibilisierung von Differenz. Patrut formuliert als These, ob nicht gerade diese den „Zigeunern“ zugeschriebene Ambiguität dazu diene, die Grenzen des „Eigenen“ auszuhandeln: als Ressource für die Transformation kollektiver Identität jener, die sich in Abgrenzung zu den „Zigeunern“ entwarfen. Das diskursive Spiel der (In-)Visibilisierung der „Zigeuner“-Eigenschaft, so Patruts Befund, sei auch jenes der (Un-)Sichtbarmachung dessen, was das eigene Selbst ausmacht. In dieser Instrumentalisierung sieht die Autorin einen der Hauptgründe für den Antiziganismus, denn der beschriebene Mechanismus zieht für die als „Zigeuner“ Visibilisierten unweigerlich Exklusionseffekte nach sich. Der Kampf um die Wahrheit des Selbst wurde (und wird) auf Kosten der „Zigeuner“ ausgetragen. Dabei sei besonders fatal, dass der Modus dieser Funktionalisierung über die Jahrhunderte erhalten blieb und sich mit den jeweils diskutierten Identitätsentwürfen wandelte, wobei immer neue Exklusionsgründe generiert wurden. Dieser Dynamik entkommen nach Patruts Auffassung am ehesten jene künstlerischen Bilder und Texte, die die Abgründigkeit des Spiels mit den Grenzen des „Eigenen“ erkennen und greifbar machen oder aber von einer Subjektposition als Rom/Romni oder Sinto/Sintiza auf dieses „Eigene“ zurückblicken und es kritisch infrage stellen.

Im ersten Teil seines Beitrags unterzieht *Klaus-Michael Bogdal* den Terminus Antiziganismus einer kritischen Reflexion, wobei er diese Intervention ausdrücklich auch an seine eigenen Forschungen adressiert. Indem dieser Begriff das Anderssein hervorhebt, so seine Befürchtung, arbeite die Antiziganismusforschung unbewusst einer

wissenschaftlichen Ungleichbehandlung der Sinti und Roma zu. Eine sich selbst reflektierende Kulturwissenschaft, wie Bogdal sie unter Bezug auf Albrecht Koschorke einfordert, benötige eine Theoriesprache, die nicht in schematischen Gegensätzen, sondern in Skalierungen denkt. Der Autor plädiert für eine Lektüre künstlerischer Repräsentationen, die die sich wandelnden Blickregime ins Visier nimmt und das Interesse auf die historischen und ästhetischen Dispositive und Wissensformationen richtet, die diese Werke ermöglicht haben. Nicht die uns begegnende Darstellung stellt demnach das Trugbild dar, sondern dasjenige, was in ihr gesehen beziehungsweise wiedererkannt wird. Dem lediglich „wiedererkennenden Sehen“ stellt Bogdal mit dem Kunsthistoriker Max Imdahl das „sehende Sehen“ gegenüber, das das Augenmerk auf die Bildmittel und -strukturen lenkt. Diesen Ansatz sieht Bogdal in einer Bilderserie der Fotografin Irena Ruppert paradigmatisch verwirklicht. Die Aufnahmen würden auf produktive Weise den Zirkel des Wiedererkennens durchbrechen, indem sie den Porträtierten die Deutungshoheit über die bildliche Repräsentation zurückzugeben versuchten und die doppelte Sichtbarkeit der Dargestellten und der Darstellung ins Gleichgewicht brächten. Als Medien des Verstehens ebneten die Fotografien dem Betrachter so visuell einen Weg zu den Dargestellten.

Das dritte Oberkapitel „Mediale Formate“ analysiert und vergleicht Erscheinungsweisen, Inszenierungsmechanismen und Funktionen von „Zigeuner“-Bildern in verschiedenen audiovisuellen Medien. Dabei stehen von der Antiziganismusforschung bislang wenig oder gar nicht beachtete Vermittlungs- und Unterhaltungsformen im Vordergrund. So befasst sich *Kirsten von Hagen* in ihrem Beitrag mit der *Féerie*: ein französisches Theatergenre, das besonders häufig die Bewohner fremder Welten inszeniert und dabei stark auf den Exotismus des 19. Jahrhunderts mit seinen stereotypen Darstellungsmustern rekurriert. Hierdurch ergeben sich enge Verbindungslinien zu den Vorstellungsräumen des Antiziganismus. Deutlich wird dies in Jules Vernes 1876 erschienenem Abenteuerroman *Michel Strogoff*. Zentral für den Plot ist die Opposition von Okzident und Orient, Russen und Tataren, Kulturvolk und Barbaren, wobei eine alte „Zigeunerin“ namens Sangarre als Helferin des verräterischen Gegenspielers der Titelfigur eine wichtige Rolle spielt. Die Schlüsselszene des Romans – die Schilderung eines Tatarenfests als exotisches Spektakel mit der Blendung des Helden als dramaturgischem Höhepunkt – ist eng an die *Féerie* angelehnt. Die Welt als phantastisches Schauspiel, als Projektionsraum romantisch geprägter Vorstellungen und technokratischer Elemente lasse Jules

Verne, so Kirsten von Hagen, zum Autor der Moderne avancieren. In der Bühnenbearbeitung (an der Verne selbst beteiligt war) wie auch in späteren Verfilmungen tritt der instruktive, gelehrsame Teil des Romans ganz hinter die Schaulust und das exotisierende Element zurück. Die Stereotypisierung des Anderen, die im Roman mittels performativer Rahmungen – etwa durch kommentierende Zuschauer – ironisch gebrochen und teils unterlaufen wird, erfährt in den Adaptationen für Theater und Film eine Verstärkung im Sinne einer leichteren visuellen Dekodierbarkeit. Besonders deutlich wird dies in der in Deutschland überaus erfolgreichen mehrteiligen TV-Adaptation *Michel Strogoff* (*Der Kurier des Zaren*, 1976), in der vor allem die „Zigeunerin“ Sangarre als fremd markiert und damit entsprechend tradierter Inklusions- und Exklusionsmechanismen festgeschrieben wird.

Im Mittelpunkt des Beitrags von *Dorothea Redepenning* steht Sergej Rachmaninovs Oper *Aleko*, die auf dem Poem *Cyngany* von Aleksandr Puškin basiert. Wie Redepenning ausführt, geht die mediale Transformation vom literarischen Werk in eine Oper bzw. ein Libretto nicht nur mit Schwerpunktverschiebungen auf der Ebene der Figuren, sondern auch mit inhaltlichen Umdeutungen einher. Während Puškins Poem mit der jungen „Zigeunerin“ Zemfira im Zentrum grundlegende humanistische Werte – auch Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern – verhandelt, legt die Oper den Schwerpunkt auf die titelgebende Figur des Aleko, der im Poem nur eine Nebenrolle spielt. Aleko wird aus Eifersucht zum Doppelmörder; die Oper deutet ihn als tragische Figur und bedient sich einer teils pathetischen Musiksprache. Puškins eigenständige Zemfira, so Dorothea Redepenning in ihrer Analyse, wird in der Oper über die Männer bestimmt: Sie werde damit zur untergeordneten Person, geformt nach bürgerlich-männlichen Wertmaßstäben, die die Frau als Eigentum des Mannes begreifen. Dagegen verzichtet Rachmaninov in *Aleko* auf das mit „Zigeunern“ assoziierte musikalische Idiom, das zu diesem Zeitpunkt durch Werke von Liszt, Schumann, Brahms oder Strauss bereits europaweit etabliert war. Visualität kommt in der Oper durch die Art der Inszenierung – Bühnenbild und Kostümierung – zum Tragen und ist für das Verständnis dieser Gattung konstitutiv. In zwei sowjetischen Verfilmungen von *Aleko* aus den Jahren 1953 und 1986 knüpfen die Filmemacher an die lange Tradition des exotisch-pittoresken „Zigeuner“-Bildes an und reproduzieren damit altbekannte antiziganistische Stereotype.

Peter Bell demonstriert am Beispiel der während des Ersten Weltkriegs entstandenen Postkartenserie „Balkan-Typen“ des Hamburger

Fotografen Oscar Miehlmann, wie eng „Zigeuner“ und „Balkan“ diskursiv miteinander verflochten sind. Die exotischen und sozialvoyeuristischen „Zigeuner“-Motive stehen innerhalb der Serie paradigmatisch für zivilisatorische Überlegenheit und Fremdheit, was durch die Kameraperspektive unterstrichen wird. Etwa die Hälfte der Postkarten zeigt auf dem Boden sitzende Menschen, ihre Kleidung und Behausungen repräsentieren Armut. Durch diesen Blick von oben bringen sich diejenigen, die mittels Postkarten korrespondieren, in eine überlegene Position; der militärische Standort wandelt sich zur touristischen Attraktion. Zugleich konstatiert Bell eine Motivverschiebung zu Illustrationen und Kunstwerken des 19. Jahrhunderts, aber auch vielen zeitgleich entstandenen Bildpostkarten. So sind nur wenige der dargestellten „Zigeuner“ als mobil gekennzeichnet; Wagen und Zelte fehlen völlig. Dominierende Sujets der „Zigeuner“-Ikonografie, wie das Handlesen, die „schöne Zigeunerin“ oder bestimmte Berufe, werden innerhalb der Serie kaum thematisiert. Die Aufnahmen auf den Postkarten wirken wenig inszeniert, sie geben sich als Alltagsschilderungen. Gleichwohl sind hegemoniale und rassistische Diskurse unübersehbar, etwa bei der Darstellung eines uniformierten bulgarischen Soldaten, der sich von zwei „Zigeunerjungen“ den rechten Stiefel putzen lässt. In solchen fotografischen Inszenierungen sind abwertende Blicke auf eine marginalisierte Minderheit und eigene Überlegenheitsfantasien gleichermaßen evident.

In ihrem Beitrag setzt sich *Sabine Girg* am Beispiel Spaniens der Franco-Zeit mit der Instrumentalisierung des „Zigeuners“ für die „Erfindung der Nation“ auseinander. Exemplarisch für die phantasmatische Funktionalisierung des Gitanos als vorgebliche Verkörperung eines uralten Wesens und Figuration der spanischen Historie ist die 1948 in Granada veranstaltete *Exposición Gitana*, die die Autorin mit Völker- und Kolonialausstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Beziehung setzt. Girg sieht in dieser Freilandausstellung den Kulminationspunkt der franquistischen Konstruktion eines reinen aristokratischen Gitanos, dessen kulturelle Wiege in Andalusien verortet wurde, und der zivilisatorisch über den anderen Roma-Gruppen in Europa stehen sollte. Die dem Franco-Regime zuarbeitenden Intellektuellen schöpften dabei aus den seit der Romantik etablierten Reservoiren exotisierender spanischer „Zigeuner“-Figuren. Die Ausstellung in Granada bewertet die Autorin als eine auf Stereotypen und Mythen beruhende Zurschaustellung. Die Präsentation der Gitanos innerhalb dieses lebenden Museums war ideologisch motiviert und wurde durch Personen konzipiert, die

selbst nicht der Minderheit angehörten. Die Inszenierung der Minderheit war gänzlich einem Blick von außen verpflichtet; sie knüpfte an gesellschaftlich etablierte Fremdzuschreibungen und die Seherwartungen der Ausstellungsbesucher an. Durch das Zusammenspiel fiktionaler Gitano-Figuren und realer Menschen wurden etablierte Wahrnehmungsschemata konsolidiert und für spanische Selbstkonstruktionen des Früh-Franquismus funktionalisiert. Dieses Eingebundensein der Gitanos in Blick- und Machtbeziehungen könne unter dem Begriff des *colonial gaze* gefasst werden.

Mit seinem Beitrag über das „Zigeuner“-Motiv in exemplarischen Videospielen, die ästhetisch und narrativ vom ostasiatischen Comic und Zeichentrickfilm geprägt sind, betritt *Johannes Korff* Neuland in der Antiziganismusforschung. Dabei betont er insbesondere die globale Dimension der „Zigeuner“-Konstruktion: wird doch ein Motiv aus der „westlichen“ (Populär-)Kultur in den ostasiatischen Raum importiert, von der dortigen Unterhaltungsindustrie neu verarbeitet und vom Westen reimportiert. Im Zuge dieses Transformationsprozesses finden spezifische Anpassungen statt. Der Autor zeigt am Beispiel der Videospiele *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1998) und *Ragnarök Online* (2002), dass die Tendenz zur Hybridisierung – die Verschmelzung von Elementen ganz unterschiedlicher kultureller Herkunft – als ein Spezifikum der ostasiatischen Populärkultur großen Einfluss auf die Ausgestaltung der „Zigeuner“-Figuren hat, insbesondere der exotisch-erotischen „Zigeunerin“. Daneben spielen mediale Eigenlogiken eine zentrale Rolle. Wie Korff ausführt, sind Videospiele im Gegensatz zu nicht-simulativen Medien maßgeblich durch Aspekte der Spielmechanik und der Interaktion der Mediennutzenden bestimmt. Dies gilt nicht zuletzt für die Kreierung von „Zigeuner“-Figuren durch die Spielenden selbst. Zwar wirke der global orientierte Hybridstil einer phänotypischen Kontrastierung sowie Rassisierung von Figuren tendenziell entgegen, doch sei die spezifische Funktionsweise des jeweiligen Videospieles mitbestimmend dafür, inwieweit sich die Potentiale dieses Stils entfalten. In älteren Spielen mit nicht modifizierbaren Figuren dienen „Zigeuner“ in bekannter Manier als Repräsentanten von Alterität. In Spielen, die online genutzt werden und über Rollenspiel-Elemente verfügen, können die Nutzenden die Figuren ihren Vorstellungen anpassen. Diese Individualisierung sowie die Interaktion der Spielenden untereinander erzeugt ein hohes Maß an Heterogenität in der virtuellen motivischen Landschaft, was wiederum Auswirkungen auf die Konstruktion der „Zigeuner“-Figuren hat.

Das als „Zwischenruf“ konzipierte vierte Kapitel versteht sich als bildpolitische „Intervention“ und beschäftigt sich mit der Frage, wie dominante Blickregime durch emanzipative Repräsentationsstrategien abgelöst werden können. Der Beitrag von *André Raatzsch* ist ein engagiertes Plädoyer eines Angehörigen der Minderheit der Sinti und Roma, der sich seit langem sowohl künstlerisch als auch wissenschaftlich oder als Kurator mit der Verwendungspraxis von Bildern auseinandersetzt. Er fordert eine Abkehr von gewaltvollen und rassifizierenden Bild Darstellungen, wie sie die visuelle Repräsentation von Sinti und Roma seit Jahrhunderten dominieren. Ihnen stellt er einen demokratischen Blick und eine journalistische Praxis gegenüber, die die vermeintlich „Anderen“ in ihrer Heterogenität und Individualität wahrnimmt. Ein solch grundlegender Paradigmenwechsel muss nach Überzeugung des Autors auf einer kritischen Selbstreflexion von Mediengestalterinnen und -gestaltern aufbauen – gehe es doch darum, den Blick von den rassifizierten Objekten auf die rassifizierenden Subjekte zu wenden. Ein Modell dafür ist das *RomArchive – Digitales Archiv der Sinti und Roma*, welches für einen selbstbestimmten Blick steht und für das ethische Richtlinien erarbeitet wurden, an denen sich Medienschaffende orientieren können. Dringend erforderlich sind laut Raatzsch „Gegenbilder“, die die tradierten Stereotype in unseren Köpfen korrigieren und überschreiben. Paradigmatisch für einen solchen alternativen Blick ist das *RomaRising Archiv* des US-amerikanischen Fotografen Chad Even Wyatt, der Sinti und Roma aus ganz Europa porträtiert hat und die Vielfalt der individuellen Lebensentwürfe sichtbar macht. Raatzsch entwirft die Vision einer ethisch fundierten Bilderpolitik, die bewusst mit den vertrauten Schemata der Wahrnehmung bricht und die Voraussetzung für ein neues, differenziertes Sehen von Sinti und Roma schafft.

Der abschließende Themenkomplex setzt sich ausschließlich mit Filmen auseinander und unternimmt einen „Perspektivwechsel“: Die Beiträge fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen des Mediums zur integrativen Darstellung von Sinti und Roma und legen ihr Augenmerk insbesondere auf die Thematisierung des NS-Völkermords und seiner Nachgeschichte sowie die damit verbundenen Auswirkungen auf filmische Narrative und Ästhetiken. *Gerhard Baumgartner* betont zunächst die Rolle des Stummfilms bei der kinematografischen Popularisierung antiziganistischer Stereotype. Frühe Filmproduzenten griffen auf etablierte Topoi vor allem aus dem Bereich des Musiktheaters zurück. Dabei lassen sich allerdings große nationale Unterschiede ausmachen, wie

Baumgartner am Beispiel Ungarns demonstriert. Dort identifizierten sich Adel und Großbürgertum mit der sogenannten „Zigeunermusik“ als Ausdruck ungarischer Nationalkultur und Identität, was sich auch in der filmischen Repräsentation der Roma niederschlägt. Paradigmatisch dafür ist die oft verfilmte Oper *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauss aus dem Jahre 1885, in der Roma als integraler Bestandteil der ungarischen Gesellschaft dargestellt werden – ein Rollenverständnis, das von westeuropäischen Vorlagen wie Bizets *Carmen* oder Verdis *Il Trovatore* stark abweicht. Auch in erhalten gebliebenen Aufnahmen der ungarischen Kinowochenschau nach dem Ersten Weltkrieg finden berühmte Roma-Kapellen positive Erwähnung. Hingegen reproduzieren Dokumentaraufnahmen, die der frühe österreichische Werbefilmer Karl Köfinger in burgenländischen Roma-Siedlungen machte, die exotisierenden und stereotypen „Zigeuner“-Darstellungen aus Malerei und Fotografie. Stellvertretend für filmische Zeugnisse jenseits antiziganistischer Konstruktionen ist Peter Nestlers Dokumentation *Zigeuner sein* aus dem Jahr 1970. Nach Einschätzung von Gerhard Baumgartner markiert der Film einen bedeutenden Wendepunkt in der Geschichte der Sinti und Roma im 20. Jahrhundert. Indem Nestler den Erzählungen der Holocaust-Überlebenden breiten Raum gibt, lässt er die Zeugen für sich selbst sprechen.

In ihrem Beitrag untersucht *Daniela Gress* drei dokumentarische Filme, die sich kritisch mit dem gesellschaftlich verankerten Antiziganismus nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs auseinandersetzen. Die ausgewählten Fallbeispiele zeichnen sich insbesondere dadurch aus, dass sie Sinti und Roma, die den nationalsozialistischen Völkermord überlebt haben, eine öffentliche Stimme verleihen und als Gegenerzählungen zur staatlichen Verdrängung der Verbrechen gelesen werden können. Darüber hinaus spiegeln die Filmbeiträge Entwicklungsprozesse der Selbstorganisation von Sinti und Roma in der Bundesrepublik Deutschland wider. Während die Reportage *Der Fall Dr. Eva Justin* (1963) die personelle Kontinuität einer NS-Täterin im bundesrepublikanischen Verwaltungsapparat thematisiert, setzt sich die Dokumentation *Söhne des Windes* (1973) kritisch mit der sozialen Segregation und Benachteiligung von Sinti und Roma in Notwohngebieten mehrerer deutscher Städte auseinander. Unter Minderheitsangehörigen, die in den Beiträgen zu Wort kommen, befinden sich auch Pioniere der frühen Bürgerrechtsarbeit, über deren Wirken bislang nur wenig bekannt ist. Im Dokumentarfilm *Das falsche Wort* (1987) steht schließlich eine Sinteza und Bürgerrechtsaktivistin hinter der Kamera und vollzieht

einen vollständigen narrativen Bruch mit dominanzgesellschaftlichen Inszenierungen. Unter Heranziehung zusätzlichen Quellenmaterials verflucht die Autorin ihre Analyse des Visuellen mit der frühen Emanzipationsgeschichte deutscher Sinti und Roma. Anhand der Kontroverse zwischen Melanie Spitta und dem *Zentralrat Deutscher Sinti und Roma* macht Gress die Diversität der Identitätswürfe und Selbstdarstellungen innerhalb der Minderheit deutlich.

Schließlich analysieren *Éva Kovács* und *Anna Szász* zwei Filme, die als frühe Zeugnisse der Völkermord-Erinnerung der Roma im sozialistischen Ungarn gelten. *Sándor Sárás* breit rezipierte Dokumentation *Die Zigeuner* aus dem Jahr 1963 entstand durch das erwachende politische Interesse an der sozialen Situation der Minderheit in Ungarn. Mit der Darstellung der Roma als Opfer von Armut und gesellschaftlicher Marginalisierung unterlief der Film die gängigen Muster der staatskommunistischen Propaganda. Ein Klagegedicht in Romanes als Hintergrundmelodie einer Sequenz zu Beginn des Films, die eine Roma-Siedlung zeigt, erinnert auf subtile Weise an den bis zu diesem Zeitpunkt tabuisierten Genozid an den Roma. Doch weder der Regisseur noch das damalige Publikum erkannten trotz ungarischer Untertitel die eigentliche Bedeutung des Liedtextes. Erst mit dem Film *Vergessene Tote* (1976) von *József Lojkó Lakatos*, eine der zentralen Figuren der Roma-Bewegung im Ungarn der 1970er Jahre, begann die Binnerinnerung der Minderheit an den an ihnen verübten Völkermord in das kollektive Gedächtnis der ungarischen Gesellschaft überzugehen. Beide Filmemacher verwendeten Collagen sozialdokumentarischer Fotografien, die ein Gegennarrativ über die soziale Lage der Roma im sozialistischen Ungarn repräsentieren. Diese ästhetische Strategie sei, so die beiden Autorinnen, als künstlerischer Widerspruch zur offiziellen Propaganda zu deuten. Auch im Zuge von Interviews, die ungarische Soziologen in den 1970er-Jahren mit Roma führten, kamen die Verfolgungserfahrungen während des Zweiten Weltkriegs zur Sprache. Doch den Interviewern fehlte das Wissen und die Sensibilität für die Einordnung des Erzählten.

Resümee

Trotz der multiperspektivischen Ausrichtung dieses Sammelbandes lassen sich aus den unterschiedlichen Beiträgen übergeordnete Leitthemen identifizieren. So wird die zentrale Rolle von Transmedialität

für die vielschichtigen Ausprägungen des Antiziganismus immer wieder deutlich. Gleiches gilt für die komplexe Beziehung zwischen Repräsentationsgeschichte einerseits und Realgeschichte beziehungsweise politisch-sozialer Praxis andererseits; dies betrifft vor allem die Fotografie und den Film. Maßgebend ist zudem der funktionelle Aspekt: die Instrumentalisierung des „Zigeuner“-Konstrukts sowohl für (inner-)ästhetische Fragen als auch für gesellschaftliche Aushandlungs- und Selbstfindungsprozesse, etwa die Stiftung nationaler oder kultureller Identitäten. In aller Schärfe treten „blinde Flecken“ der Repräsentation, oder treffender, der Missrepräsentation zutage, wie sie nicht nur im Bereich des Bildjournalismus evident sind. Nicht zuletzt weisen viele Beiträge auf Forschungsdesiderata oder – wie im Falle des Amateurfilms – bislang kaum erschlossene Reservoirs potenzieller Untersuchungsgegenstände hin. Vor allem jedoch demonstrieren die hier versammelten Aufsätze nachdrücklich die Notwendigkeit einer konsequenten Kontextualisierung, wenn es um die Analyse einzelner Werke und insbesondere deren Bewertung hinsichtlich ihres antiziganistischen Gehalts geht. Dabei sind politisch-ideologische Entstehungszusammenhänge und mediale Eigenlogiken beziehungsweise kunstimmanente Aspekte gleichermaßen zu berücksichtigen. Eine Konsequenz der interdisziplinären Konzeption dieser Publikation und der facettenreichen Perspektiven der Autorinnen und Autoren ist, dass sich in einigen Beiträgen – in Abhängigkeit von Fragestellung, methodischer Ausrichtung und Erkenntnisziel – durchaus unterschiedliche Einordnungen und Bewertungen einzelner Werke finden. Wir als Herausgeberinnen und Herausgeber sehen darin ein Potenzial für weiterführende Diskussionen und Untersuchungen, soll doch der vorliegende Sammelband die Auseinandersetzung mit den visuellen Dimensionen des Antiziganismus nicht abschließen, sondern zur vertiefenden Auseinandersetzung einladen.

Letztlich zeigt auch die Diskussion hinsichtlich zentraler Begrifflichkeiten in dieser Publikation die Notwendigkeit, sich über unterschiedliche Positionen, die nicht genuin gegenläufig sein müssen, sowohl innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses als auch auf politischer und öffentlicher Ebene auszutauschen. Hier schließt sich der Kreis zur eingangs skizzierten Rassismus-Debatte um die WDR-Talkshow, in der zahlreiche Vertreterinnen und Vertreter von Sinti und Roma die Verbannung der diskriminierenden Fremdbezeichnung „Zigeuner“ aus dem öffentlichen Diskurs forderten und gleichzeitig die Umbenennung kommerziell vermarkteter Produkte begrüßten. Ein Großteil der aus

der Bürgerrechtsbewegung deutscher Sinti und Roma hervorgegangenen Selbstorganisationen sowie weitere Vereine und Initiativen lehnen die Bezeichnung wegen ihres beleidigenden und diskursiv Gewalt reproduzierenden Charakters ab und fordern seit Jahrzehnten eine breitere Anerkennung ihrer Selbstbezeichnungen. Gleichzeitig setzen sich Minderheitenvertretungen wie der *Zentralrat Deutscher Sinti und Roma* seit den 1980er-Jahren vehement für die wissenschaftliche Aufarbeitung des NS-Völkermordes und die Beseitigung ihrer gesellschaftlichen Diskriminierung ein. Dabei stehen Forscherinnen und Forscher vor dem Problem, dass die Fremdbezeichnung in den von ihnen untersuchten Quellen als Begriff oder Diskursfigur allgegenwärtig ist. Auch eine rassismuskritische Wissenschaft kommt deshalb nicht umhin, den Begriff zu wiederholen, wenn sie dessen Funktionen, die damit verbundenen Bilder und Semantiken – die im historischen Prozess komplexen Anpassungen und Wandlungen unterlagen – untersuchen will. Es ist ein weit verbreiteter Irrtum, gerade unter Medienschaffenden, anzunehmen, dass man die Fremdbezeichnung lediglich gegen die Eigenbezeichnung austauschen müsse. Tatsächlich geht es um eine kategoriale Unterscheidung: Während die Objektkategorie „Zigeuner“ ein Konstrukt bezeichnet und Inbegriff von Fremdbestimmung ist, stehen Eigenbezeichnungen wie *Sinti* oder *Roma* für Autonomie und Emanzipation. Eine *Carmen*-Figur in einem Film lässt sich nicht per sprachlich-formaler Anpassung in eine Romni verwandeln, sondern ist und bleibt eine dominanzgesellschaftliche Imagination. Ein bloßes Umbenennen bedeutet noch nicht, die eigenen und gleichzeitig gesellschaftlichen Wahrnehmungs- und Denkmuster zu hinterfragen. Die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Bandes verwenden die Fremdbezeichnung in distanzierenden Anführungszeichen, um die projektive Sichtweise sowie den diskriminierenden Charakter hinter der gesellschaftlich-ideologischen Konstruktionsfigur und Täterkategorie sichtbar zu machen – und verweisen zugleich auf deren prinzipielle Unterscheidung von den Identitätsvorstellungen der real existierenden Minderheitsangehörigen.

Darüber hinaus erneuerten einzelne Aktivistinnen und Aktivisten im Laufe der aktuellen Debatte ihre Kritik an der Bezeichnung „Antiziganismus“, da sie das Stigma mit dem Lexem „zigan“ begrifflich integriere und somit reproduziere. Demgegenüber verteidigten langjährige politische Repräsentanten der Minderheit den Terminus vehement, da er den Rassismus, von dem Sinti und Roma betroffen sind, als eigenständiges, historisch gewachsenes und auf mehrheitsgesellschaftlichen

Normvorstellungen basierendes Gewaltphänomen kennzeichnet.²⁹ Im politisch-institutionellen Diskurs hat sich der Antiziganismus-Begriff inzwischen weitgehend durchgesetzt; die Begriffsverwendung auf EU-Ebene, die 2020 vorgelegte Arbeitsdefinition der International Holocaust Remembrance Alliance sowie die 2019 von der Bundesregierung berufene Unabhängige Kommission Antiziganismus zeugen davon.³⁰ Auch die 2017 erfolgte Einrichtung der Forschungsstelle Antiziganismus geht auf politische Entwicklungen und das langjährige Engagement von Selbstvertretungen der Sinti und Roma zurück. In einem 2013 geschlossenen Staatsvertrag einigten sich das Land Baden-Württemberg und der *Verband Deutscher Sinti und Roma, Landesverband Baden-Württemberg e. V.* unter anderem darauf, „die Errichtung einer Forschungsstelle [...] zum Antiziganismus“ anzustreben.³¹ Damit gilt die politische Kategorisierung des Phänomens Antiziganismus – nicht zuletzt auch in Analogie zum Antisemitismus – als eine wichtige Voraussetzung für die Einforderung von Anerkennung, Gegenstrategien und Schutzmaßnahmen seitens der Betroffenen. Aus wissenschaftlicher Perspektive heraus wurde der Terminus theoretisch wie methodisch diskutiert und fundiert.³² Der vorliegende Band verweist dennoch darauf, dass dessen kritische Reflexion weiter anhält, obgleich sich bislang keine begrifflichen Alternativen etablieren konnten.³³ Die Herausgeberinnen und der Herausgeber plädieren mit der Wahl des Titels dieser Publikation und der dazugehörigen Reihe für den Antiziganismus-Begriff. Mit Blick auf die historische Dimension der rassistischen Konstruktion ist aus unserer Sicht ein interdisziplinär ausgerichtetes Analysekonzept vonnöten, das die dominanten Traditionen von Bildern, die unterschiedlichen begrifflich-semanticen Bedeutungsgehalte der Projektion und die daraus abgeleiteten Handlungspraktiken zu vermessen in der Lage ist. Die

29 Siehe dazu die Positionen von Romani Rose, Vorsitzender des *Zentralrats Deutscher Sinti und Roma*, in: Zentralrat Deutscher Sinti und Roma: Romani Rose, sowie vom Vorsitzenden des *Verbandes Deutscher Sinti und Roma, Landesverband Baden-Württemberg e. V.*, Daniel Strauß, und dem EU-Parlamentsabgeordneten der Grünen, Romeo Franz, in: Bundeszentrale für politische Bildung: Antiziganismus.

30 Vgl. EU-Parlament: Resolution; European Commission: EU Roma strategic framework; International Holocaust Remembrance Alliance: Arbeitsdefinition; Deutscher Bundestag: Bericht.

31 Art. 1, Abs. 2, Vertrag des Landes Baden-Württemberg.

32 Vgl. End: Zur Verteidigung.

33 Vgl. dazu den Beitrag von Klaus-Michael Bogdal in diesem Band. Exemplarisch für eine kritische Position gegenüber diesem Begriff siehe auch Randjelović: Rassismus.

inhaltliche Gestaltung dieses Bandes zeigt zudem, dass hier ein breites Verständnis des Forschungskonzepts Antiziganismuskritik Anwendung findet, das auch die Versuche der Betroffenen, ihrer Diskriminierung mittels widerständiger, aktivistischer oder emanzipatorischer Strategien zu begegnen, miteinbezieht – nicht zuletzt, um zu verdeutlichen, welche komplexe Resilienz dem strukturellen Rassismus gegen Sinti und Roma innewohnt. Eine wissenschaftlich umfassende Perspektive auf das Phänomen Antiziganismus muss das in wissenschaftlichen wie politischen Debatten immer wieder zutage tretende Spannungsfeld zwischen der funktionsanalytischen Fokussierung auf dominanzgesellschaftliche Vorurteilsstrukturen und Konstruktionsprozesse auf der einen Seite und der Auseinandersetzung mit den Diskriminierungserfahrungen der davon Betroffenen auf der anderen Seite berücksichtigen und versuchen, beide Ansätze zu verbinden. Dem Vorschlag, die Antiziganismusforschung zugunsten einer Kultur-, Gesellschafts- und Ereignisgeschichte der Sinti und Roma zu öffnen und zu erweitern, ist wiederum zu entgegnen, dass diese antiziganismuskritisch reflektiert werden muss, um homogenisierende Blickregime oder ethnisierte Darstellungen zu vermeiden.³⁴ Integraler Bestandteil einer solchen Geschichte sind die komplexen Beziehungen zwischen den Minderheiten der Sinti und Roma und den Mehrheitsgesellschaften, in und mit denen jene gelebt haben und leben. Wie die empirische Geschichtsforschung zeigen konnte, gehören dazu auch kooperative Alltagsbeziehungen.³⁵ Die Einbeziehung dieser Aspekte trägt dazu bei, den isolierenden Blick auf Sinti und Roma – ihr Herauslösen aus gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen und Prozessen – zu überwinden.

Die vorliegende Publikation und die durch sie dokumentierte Tagung konnten nur mit der Förderung des Research Councils Field of Focus 3 der Universität Heidelberg sowie der institutionellen Finanzierung der Forschungsstelle Antiziganismus durch das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg realisiert werden. Diesen Förderinstitutionen sei abschließend ganz herzlich für ihre großzügige Unterstützung gedankt.

34 Vgl. den Beitrag von Klaus-Michael Bogdal in diesem Band.

35 Für die Frühe Neuzeit siehe Opfermann: „Seyd kein...“. Eine methodologische Reflexion zur lokalen Minderheitengeschichte der Sinti und Roma nach 1945 findet sich bei Robel: Sinti und Roma. Vgl. dazu auch Lotto-Kusche: Minderheitengeschichte; Gress: Impulse.

Internetquellen

- Amani, Anissa: Die beste Instanz, Talkshow auf Youtube, 9. 2. 2021, abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=r45_9wvbDoA&t=4193s [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Bundeszentrale für politische Bildung: Antiziganismus, Gadge-Rassismus oder schlicht Rassismus? Die Diskussion um die Benennung der Diskriminierung und Ausgrenzung von Sinti und Roma, Podcast, abrufbar unter: https://m.bpb.de/mediathek/326875/antiziganismus-gadge-rassismus-oder-schlicht-rassismus?fbclid=IwAR0vV-f_edXpBL5alkf0niV4T2ybTV5llN9mBZe8fj_c6bDwBnlDtLwQ_iY [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Cords, Suzanne / Mund, Heike: Nach Rassismus-Vorwürfen: „Uncle Ben’s“ ändert Logo, Deutsche Welle, 19. 6. 2020, abrufbar unter: <https://p.dw.com/p/3e1j4> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Deutscher Bundestag: Bericht der Unabhängigen Kommission Antiziganismus, Perspektivwechsel – Nachholende Gerechtigkeit – Partizipation, Drucksache 19/30310, 21.5.2021, abrufbar unter: <https://dserver.bundestag.de/btd/19/303/1930310.pdf> [Zugriff: 12.10.2021].
- Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma: RomArchive, abrufbar unter: <https://www.romarchive.eu/> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Drost, Mascha: Die Vielfalt der Roma-Musik präsentieren. Zum Launch des RomArchive, Gespräch mit Petra Gelbart, Deutschlandfunk Kultur, 23. 1. 2019, abrufbar unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/zum-launch-des-romarchive-die-vielfalt-der-roma-musik.2177.de.html?dram:article_id=439075 [Zugriff: 23. 3. 2021].
- EU-Parlament: Resolution „24. Internationaler Roma-Tag – Antiziganismus in Europa und Anerkennung des Völkermords an den Roma im Zweiten Weltkrieg durch Begehen des Gedenktags in der EU“, abrufbar unter: https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-8-2015-0095_DE.html [Zugriff: 23. 3. 2021].
- European Commission: EU Roma strategic framework for equality, inclusion and participation for 2020–2030, 7. 10. 2020, abrufbar unter: https://zentralrat.sintiundroma.de/wp-content/uploads/2020/10/union_of_equality_eu_roma_strategic_framework_for_equality_inclusion_and_participatio.pdf [Zugriff: 23.3.2021].

- Gelbart, Petra: „Requiem für Auschwitz“, in: RomArchive, abrufbar unter: <https://www.romarchive.eu/de/music/classical-music/requiem-auschwitz-roger-moreno-rathgeb/> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Gelbart, Petra: Roma und Sinti Philharmoniker, in: RomArchive, abrufbar unter: <https://www.romarchive.eu/de/collection/p/roma-und-sinti-philharmoniker/> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Gesetz über den „Westdeutschen Rundfunk Köln“, 3. 4. 2020 [in Kraft getreten am 17. 4. 2020], abrufbar unter: <https://www1.wdr.de/unternehmen/der-wdr/profil/wdr-gesetz-102.pdf> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Hanimann, Carlos / Biasio, Fabian: Das Leben des Jungen Mentor, WOZ, 19. 4. 2012, abrufbar unter: <https://www.woz.ch/1216/ben-den-roma-in-ali-ibra/das-leben-des-jungen-mentor> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Hankeln, Laura: Tagungsbericht: Visuelle Dimensionen des Antiziganismus, 15. 11. 2018 – 16. 11. 2018 Heidelberg, in: H-Soz-Kult, 15. 04. 2019, abrufbar unter: <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-8224> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- International Holocaust Remembrance Alliance: Arbeitsdefinition Antiziganismus, 9. 10. 2020, abrufbar unter: <https://ihra2020.diplo.de/ihra-de/-/2403766> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Koopmann, Christoph: Diese Schnitzelsauce mit Z, Süddeutsche Zeitung, 5. 2. 2021, abrufbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/leben/gianni-jovanovic-roma-diskriminierung-die-letzte-instanz-1.5194945> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Lotto-Kusche, Sebastian: Minderheitengeschichte als historische Subdisziplin in Deutschland. Herausforderungen für die Forschung am Beispiel der Minderheit der Sinti und Roma, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 38–39 (2018), S. 25–30, abrufbar unter: <https://www.bpb.de/apuz/275886/minderheitengeschichte-am-beispiel-der-sinti-und-roma?p=all> [Zugriff: 13. 4. 2021].
- O. A.: Roma und Sinti. Eine Reportage vom Rand der Gesellschaft, in: Cicero. Magazin für politische Kultur, o.D., abrufbar unter: <https://www.cicero.de/aussenpolitik/eine-reportage-vom-rand-der-gesellschaft/42358> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Randjelović, Isidora: Rassismus gegen Rom*nja und Sinti*zze, in: Informations- und Dokumentationszentrum für Antirassismusbearbeitung e. V. (Hg.): Vielfalt Mediathek, Düsseldorf

- 2019, abrufbar unter: https://www.vielfalt-mediathek.de/wp-content/uploads/2020/12/expertise_randjelovic_rassismus_gegen_rom_nja_vielfalt_mediathek_1.pdf [Zugriff: 30. 3. 2021].
- Robel, Yvonne: Sinti und Roma in Hamburg. Zum Potenzial lokalgeschichtlicher Perspektiven auf Minderheiten, in: *Zeitgeschichte in Hamburg. Nachrichten aus der Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg* 2018 (2019), S. 32–51, abrufbar unter: https://epub.sub.uni-hamburg.de/epub/volltexte/2019/93100/pdf/jahresbericht_2018.pdf [Zugriff: 13. 4. 2021].
- Schaefer, Fritz: Neigen Sinti und Roma zur Kriminalität?!, Podcast 1LIVE Dumm gefragt, 4. 3. 2021, abrufbar unter: <https://www1.wdr.de/mediathek/audio/1live/dumm-gefragt/audio-neigen-sinti-und-roma-zur-kriminalitaet-100.html> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Stellungnahme des Schweizer Presserats Nr. 59/2012, 13. 9. 2012, abrufbar unter: <https://presserat.ch/complaints/entstellung-von-informationen-archiv-und-symbolbilder-diskriminierung/> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- SWR: Heilbronn: Knorr benennt „Zigeunersauce“ um, SWR Aktuell, 17. 8. 2020, abrufbar unter: <https://www.swr.de/swraktuell/baden-wuerttemberg/heilbronn/knorr-heilbronn-zigeuner-sosse-102.html> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Ulm, Armin: Verfahren gegen Schweizer Wochenzeitschrift eingestellt, in: *Newess* 2 (2012), S. 24–26, abrufbar unter: https://dokuzentrum.sintiundroma.de/wp-content/uploads/2019/12/01202_Newess_online.pdf [Zugriff: 23. 3. 2021].
- Vertrag des Landes Baden-Württemberg mit dem Verband Deutscher Sinti und Roma Landesverband Baden-Württemberg, 28. 11. 2013, abrufbar unter: <https://zentralrat.sintiundroma.de/wp-content/uploads/2018/03/vertrag-des-landes-baden-wuerttemberg-mit-dem-verband-deutscher-sinti-und-romalandesverband-baden-wuerttemberg.pdf> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- WDR: *Die letzte Instanz – Der Meinungstalk mit Steffen Hallaschka*, Folge 8, 29. 1. 2021, abrufbar unter: <https://www1.wdr.de/unterhaltung/show-und-talk/die-letzte-instanz-mit-steffen-hallaschka-folge-acht-100.html> [Zugriff: 23. 3. 2021].
- WDR-Thementag: Freiheit, Gleichheit, Hautfarbe! – Warum hat Rassismus mit uns allen zu tun?, 18. 3. 2021, abrufbar unter:

<https://www1.wdr.de/dossiers/thementag-rassismus/index.html>
[Zugriff: 23. 3. 2021].

Website der Forschungsstelle Antiziganismus, abrufbar unter: https://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zegk/histsem/forschung/Forschungsstelle_Antiziganismus_Drittmittel.html
[Zugriff 13. 4. 2021].

Zentralrat Deutscher Sinti und Roma: Romani Rose zum Begriff „Antiziganismus“, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=5jYb0pWFoHU> [Zugriff: 23. 3. 2021].

Literaturverzeichnis

Bell, Peter: Fataler Blickkontakt. Wie in „Zigeunerbildern“ Vorurteile inszeniert werden, in: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma (Hg.): Antiziganismus. Soziale und historische Dimensionen von „Zigeuner“- Stereotypen, Heidelberg 2015, S. 150–167.

Bell, Peter / Suckow, Dirk: Lebenslinien – Das Handlesemotiv und die Repräsentation von ‚Zigeunern‘ in der Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, in: Uerlings, Herbert / Patrut, Iulia-Karin (Hg.): ‚Zigeuner‘ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion, Frankfurt am Main 2008, S. 493–549.

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

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

End, Markus: Antiziganismus. Zur Verteidigung eines wissenschaftlichen Begriffs in kritischer Absicht, in: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma (Hg.): Soziale und historische Dimensionen von „Zigeuner“-Stereotypen, Heidelberg 2015, S. 54–72.

End, Markus: Antiziganismus in der deutschen Öffentlichkeit. Strategien und Mechanismen medialer Kommunikation, Heidelberg 2014.

Gress, Daniela: Impulse für eine Minderheitengeschichte der Arbeit, in: Dies. (Hg.): Minderheiten und Arbeit im 19. und

20. Jahrhundert. Aspekte einer vielschichtigen Beziehungsgeschichte, Heidelberg 2019, S. 9–31.
- Hagen, Kirsten von: Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film, München 2009.
- Mappes-Niedeck, Norbert: Eine Frage der Toleranz, Frankfurter Rundschau, 12. 2. 2021.
- Mladenova, Radmila: The ‘White’ Mask and the ‘Gypsy’ Mask in Film, Heidelberg, erscheint 2022.
- Mladenova, Radmila: Introduction: On the Normalcy of Antigypsyism in Film, in: Mladenova, Radmila/Borcke, Tobias von/Brunssen, Pavel/End, Markus/Reuss, Anja (Hg.): Antigypsyism and Film, Heidelberg 2020, S. 1–13.
- Mladenova, Radmila/Borcke, Tobias von/Brunssen, Pavel/End, Markus/Reuss, Anja (Hg.): Antigypsyism and Film, Heidelberg 2020.
- Mladenova, Radmila: Patterns of Symbolic Violence. The Motif of ‘Gypsy’ Child-theft across Visual Media, Heidelberg 2019.
- Mladenova, Radmila/Reuter, Frank: Inszenierte Fremdheit. Antiziganismus in der Geschichte des Kinos, in: Ruperto Carola. Forschungsmagazin der Universität Heidelberg 18 (2021), S. 145–152.
- Opfermann, Ulrich Friedrich: „Seye kein Ziegeuner, sondern kayserlicher Cornet.“ Sinti im 17. und 18. Jahrhundert. Eine Untersuchung anhand archivalischer Quellen, Berlin 2007.
- Patrut, Iulia-Karin: Phantasma Nation. ‚Zigeuner‘ und Juden als Grenzfiguren des ‚Deutschen‘ (1770–1920), Würzburg 2014.
- Paul, Gerhard (Hg.): Das Jahrhundert der Bilder, 2 Bände, Göttingen 2008/2009.
- Peritore, Silvio/Reuter, Frank (Hg.): Inszenierung des Fremden. Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung, Heidelberg 2011.
- Reuter, Frank: Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“, Göttingen 2014.
- Uerlings, Herbert/Patrut, Iulia-Karin: „Zigeuner“, Europa und Nation. Einleitung, in: Dies. (Hg.): ‚Zigeuner‘ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion, Frankfurt am Main 2008, S. 9–63.

Motivdynamik und Transmedialität

Frank Reuter

Mediale Metamorphosen

— ※ —

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

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

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

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

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

Innere und äußere Bilder

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

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

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

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

Markierung

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

2 Belting: Bild-Anthropologie, S. 32.

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

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

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

Medialität

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

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

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

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

3 Boehm: Wiederkehr, S. 34.

1



2



3



4



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

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

Mediale Metamorphosen: Mignon

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

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

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

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

6 Brittnacher: Grenze, S. 126.

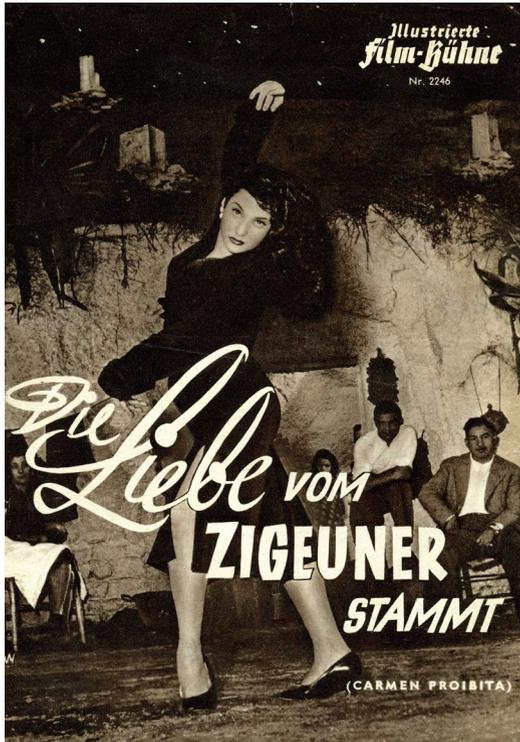


Abb. 5. Cover *Illustrierte Film-Bühne* Nr. 2246: *Die Liebe vom Zigeuner stammt*. Der Originaltitel der italienisch-spanischen Produktion aus dem Jahr 1953 lautet *Carmen Proibita*.

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

7 Ebd., S. 113–125.

8 Siehe: Davies/Powrie: *Carmen*.

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

Mediale Metamorphosen: Film *Tiefland*

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

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

9 Siehe dazu ausführlich Reuter: Konstruktionen.

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



6



7

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

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

Mediale Metamorphosen: Film *Großstadt-Zigeuner*

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

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

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

12 Sahli: Sinneserweiterung, S. 9.

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

8



9



10



11



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

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

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

https://www.filmportal.de/film/grossstadtzigeuner_da7399cf001a4ec7ae34726cd95f7fc [Zugriff: 9.5.2019].

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

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

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

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

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

16 Sahli: Sinneserweiterung, S. 171.

17 Heuwinkel: Dynamik, S. 201.

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



12



13

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

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

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

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

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

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

20 Sahli: Sinneserweiterung, S. 123.

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

22 Ebd., S. 247.



14



15

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

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

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

Schlussreflexion: Fiktionalität und Realität

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Frank Reuter

Abbildungen

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

Filme

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

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

Literaturverzeichnis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Radmila Mladenova

Muster symbolischer Gewalt. Das Kinderraubmotiv in visuellen Medien

— ※ —

Abstract Using a series of paradigmatic artworks, in this paper I examine the motif of “Gypsy” child robbery and its visualizations. The focus is on analysing the color coding of bodies and their racist or antiziganist use. I take stock of the adaptations of the motif in various visual media and elaborate its multi-layered meanings and functions. My analysis begins with a critical examination of Cervantes’ tale *La gitanilla*. Further content focuses on 17th century Dutch history paintings and the newly emerging printing technology in the 19th century. The essay concludes with an annotated filmography that includes 49 works.

Zusammenfassung Anhand einer Reihe paradigmatischer Kunstwerke untersuche ich in diesem Beitrag das Motiv des „Zigeuner“-Kinderraubs und dessen Visualisierungen. Im Vordergrund steht die Analyse der Farbkodierung von Körpern und deren rassistische bzw. antiziganistische Verwendung. Ich nehme eine Bestandsaufnahme der Anpassungen des Motivs in verschiedenen visuellen Medien vor und arbeite seine vielschichtigen Bedeutungen und Funktionen heraus. Meine Analyse beginnt mit einer kritischen Betrachtung von Cervantes’ Erzählung *La gitanilla*. Weitere inhaltliche Schwerpunkte sind die holländischen Historienmalereien des 17. Jahrhunderts und die neu aufkommende Drucktechnik im 19. Jahrhundert. Den Abschluss bildet eine annotierte Filmografie, die 49 Werke umfasst.

*I was stolen by the gypsies. My parents stole
me right back. Then the gypsies stole me again.
This went on for some time. One minute I was
in the caravan suckling the dark teat of my new
mother, the next I sat at the long dining room table
eating my breakfast with a silver spoon.
It was the first day of spring. One of my
fathers was singing in the bathtub; the other one
was painting a live sparrow the colors of a tropical
bird.*

Charles Simic, *The World Doesn't End*, 1989

Antiziganismusforschung ist ein neues Feld in der Vorurteilsforschung, und so ist es nicht verwunderlich, dass meine Recherche zum Motiv des „Zigeuner“-Kinderraubs in visuellen Medien im Rahmen des einjährigen Pilotprojekts *Das Stigma „Zigeuner“*. *Visuelle Dimensionen des Antiziganismus* der Forschungsstelle Antiziganismus sehr schnell hinreichend Material für eine eigenständige Publikation lieferte. Die vollständige Fallstudie ist auf Englisch unter dem Titel *Patterns of Symbolic Violence: The Motif of 'Gypsy' Child-theft across Visual Media* (heiUP, 2019) erschienen.¹ In vorliegendem Beitrag gebe ich eine zusammenfassende Darstellung der Ergebnisse in deutscher Sprache. Die Fallstudie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, mein Ziel war vielmehr, eine erste Bestandsaufnahme der Erscheinungsformen des Motivs in unterschiedlichen visuellen Medien durchzuführen und damit einen Teil des Forschungsfeldes Antiziganismus zu kartografieren. Gleichzeitig ist mir wichtig, die Fruchtbarkeit der interdisziplinären Anwendung analytischer Ansätze aufzuzeigen und weitere Forschungsvorhaben anzuregen.

Die Fallstudie im Überblick

Anhand einer Reihe paradigmatischer Kunstwerke untersuche ich das Motiv des „Zigeuner“-Kinderraubs und beleuchte dabei seine literarischen Ursprünge, seine archetypische Erzählstruktur und seine visuellen Formen. Ein Schwerpunkt meiner Studie besteht darin, die Farbkodierung von Körpern in Texten und Bildern zu analysieren und

1 Es handelt sich um Band 1 der neuen Schriftenreihe der Forschungsstelle Antiziganismus „Antiziganismusforschung interdisziplinär“ (Heidelberg University Publishing).

deren rassistische beziehungsweise antiziganistische und nationalistische Verwendung hervorzuheben. Soweit es möglich war, habe ich eine Bestandsaufnahme der Visualisierungen, (Re-)Interpretationen und Anpassungen des Motivs in verschiedenen visuellen Medien vorgenommen und seine vielschichtigen Bedeutungen und Funktionen herausgearbeitet.

Die Analyse von Artefakten beginnt mit einer kritischen Betrachtung von Cervantes' Erzählung *La gitanilla* (1613). Dann gehe ich über zu den holländischen Historienmalereien des 17. Jahrhunderts und blicke schließlich auf die mit der neu aufkommenden Drucktechnik produzierten Bilder des 19. Jahrhunderts, hauptsächlich aus England und Deutschland. Ich ende mit einer annotierten Filmografie von 49 Werken, die in Westeuropa produziert wurden.

Vor diesem Hintergrund ist leicht festzustellen, dass in der Zeitspanne zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert das Motiv des „Zigeuner“-Kinderraubs aus der Historienmalerei, die als höchste Kunstform galt, in die populäre Kultur bis hin zu Kinderreimen einfluss. Nach meiner Überzeugung – und das ist die zentrale These – wird die gleichermaßen zähllebig wie einflussreiche Geschichte des „Zigeuner“-Kinderraubs von den europäischen Gesellschaften seit einigen Jahrhunderten als flexibles Werkzeug für die eigene Identitätskonstruktion, -verhandlung und -konsolidierung verwendet, und zwar auf zwei verschiedenen, aber miteinander verflochtenen Ebenen: einer sozialen und einer „ethno-rassistischen“ Ebene. Die Beständigkeit dieses Motivs liegt in seinem initiatorischen und damit integrativen Potenzial, den divergierenden sozialen Schichten allen gleichermaßen das Prädikat „Weißsein“ zu verleihen – vom hohen Adel bis hin zur Arbeiterklasse. Diese integrative Funktion erfüllt das Motiv nicht nur innerhalb der Gesellschaften, sondern auch mit Blick auf die verschiedenen Nationen in Europa, die ebenfalls in kultureller Konkurrenz zueinander stehen.

„Humanæ – work in progress“: Objektiv über die menschliche Hautfarbe

Doch zunächst möchte ich „Humanæ“, eine Arbeit der brasilianischen Fotografin Angélica Dass, vorstellen. Dieses künstlerische Projekt ist so konzipiert, dass jeder Betrachter die Vielfalt der menschlichen Hautfarbe mit der Präzision eines Naturwissenschaftlers erkunden und

nachvollziehen kann.² Das Projekt liefert greifbare visuelle Belege dafür, dass die Klassifizierung von Menschen in vier „Rassen“ in Verbindung mit weißer, schwarzer, gelber oder roter Farbe mehr als nur unzureichend ist. Die fotografischen Porträts in „Humanæ“ belegen, dass jeder einzelne Mensch eine Hautpigmentierung und einen daraus resultierenden Hautfarbton hat. Anders gesagt: kein Mensch ist farblos. Niemand hat eine Hautfarbe, die mit dem weißen Hintergrund identisch ist, wie weißes Papier, Malerleinwand oder Filmleinwand, die üblicherweise beim Zeichnen, Druck und Malen, in der Fotografie, in Laterna-Magica-Slideshows oder in Filmen verwendet werden. Niemand ist weiß. Der Begriff „Rasse“ wird in „Humanæ“ auch durch vielfältige Kombinationen von Gesichtszügen, Haartypen und Hautfarbtönen dekonstruiert. Im Folgenden konzentriere ich mich jedoch auf die Hautfarbe, weil diese – als visueller Marker – für das Verständnis der traditionellen rassifizierten Darstellungen von Roma zentral ist.

Meine erste Leitfrage ist: Wie kommt es, dass die heutigen Europäer (das heißt Vertreter der ethnischen Mehrheiten in den europäischen Nationalstaaten) unabhängig von ihrer sozialen Stellung überall als „weiß“ wahrgenommen werden und sich als „weiß“ wahrnehmen, wenn zu Zeiten des Feudalismus „weiße“ Haut, diese hochgeschätzte Eigenschaft, ein Monopol der Könige und Aristokraten war?

„Yo no soy trapacero“: Über die Vielfalt der Menschen bei den Roma

„Yo no soy trapacero“ [Ich bin kein Betrüger] ist ein kurzes Kampagnenvideo,³ ähnlich konzipiert wie das „Humanæ“-Projekt. Es ist einer der wenigen Dokumentarfilme, der die Vielfalt von Menschen innerhalb der Roma-Gemeinschaft demonstriert. Im Film stellen sich mehrere Roma-Kinder vor, mit ihren Namen, mit ihren persönlichen Interessen und Gedanken. Die Kinder werden in der gleichen Umgebung und mit der gleichen Beleuchtung gefilmt: Nacheinander sitzen sie in einem Sessel vor grauem Hintergrund. Die Kamera zeigt jedes Kind in Close-up und in Medium Shot. Ähnlich wie bei „Humanæ“ entsteht durch die Montage ein Gesamtporträt der Roma: eine Galerie von Individuen mit unterschiedlichen Kombinationen von Haartyp, Augenfarbe und

2 Vgl. www.angelicadass.com; Strohlic: An Artist; „True Colors“; Schulz: Fotoprojekt.

3 Vgl. Melchor: Yo no soy trapacero.

Hautfarbe. Es gibt dunklere und hellere Typen, es gibt auch ein hellblondes Mädchen mit hellblauen Augen.

Meine zweite Leitfrage ist deshalb: Wie kommt es, dass „Zigeuner“ fast überall als „nicht-weiß“ wahrgenommen werden? Hans Brittnacher beobachtet treffend, dass „der Hinweis auf die ‚Schwärze‘ der ‚Zigeunerhaut‘ sachlich so falsch ist, wie ästhetisch obligatorisch“.⁴ Wie kommt es also, dass eine Minderheit, deren Angehörige phänotypisch so unterschiedlich sind, ausschließlich als gebräunt, dunkelhäutig, „gelbbraun wie Havanna-Zigarren“⁵ als „dunkelbraun oder olivfarben“⁶ als schwarz und „des Teufels Leibfarb“⁷ wahrgenommen wird?

Der methodische Ansatz

In meiner Recherche zeige ich die Notwendigkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit antiziganistischen Texten und Bildern auf, die die Farbcodierung von Körpern berücksichtigt und artikuliert – unabhängig davon, wie banal oder selbstverständlich die Beschreibungen auch erscheinen mögen, einfach deshalb, weil die Farbcodierung die Basis für diese rassifizierten Darstellungen ist. „Rassifizierung“ ist eines der Schlüsselkonzepte, die ich in meiner Analyse verwende. Es beruht auf der Definition des britischen Soziologen Robert Miles. Er postuliert, dass „Rassifizierung“ „ein Prozess der Ziehung von Gruppengrenzen und der Zuweisung von Personen innerhalb dieser Grenzen durch primären Bezug auf (angeblich) inhärente und/oder biologische (gewöhnlich phänotypische) Merkmale ist. Es ist daher ein ideologischer Prozess.“⁸ Mit dieser Definition ist die Anwendung des Begriffs nicht auf Kontexte beschränkt, in denen die Idee der biologischen „Rasse“ bereits vorhanden ist. Wie Miles zeigt, wurde vom 15. Jahrhundert an die Hautfarbe zu einem signifikanten Mittel kollektiver Repräsentation.

4 Brittnacher: Grenze, S. 230.

5 Brown: Gypsies, S. 1.

6 Grellmann: Dissertation, S. 8.

7 Grimmelshausen: Trutz Simplex, S. 143.

8 Miles: Racism, S. 74–75 (Übersetzung RM).

La gitanilla (*Das Zigeunermädchen*) (1613) von Miguel de Cervantes:
Eine aus heutiger Sicht prorassistische Erzählung

Das literarische Motiv des „Zigeuner“-Kinderraubs geht auf Cervantes' Erzählung *La gitanilla* aus dem Jahre 1613 zurück. Cervantes war nicht der erste Schriftsteller, der dieses Motiv aufgriff, es war bereits zuvor in Umlauf. Aber es war Cervantes' exemplarische Geschichte, die sich zu einer Quelle von enormem Einfluss in ganz Europa entwickelte und die eine erstaunlich große Zahl europäischer Schriftsteller, Dramatiker, Dichter, Maler, Musiker und Filmemacher inspirierte.⁹

La gitanilla hat die Struktur eines Initiationsritus.¹⁰ In diesem Initiationsritus ist die Dimension der Zeit von entscheidender Bedeutung: Die Geschichte entfaltet sich über viele Jahre und enthält zwei Schlüsselergebnisse, die, da sie zeitlich signifikant auseinanderliegen, der Geschichte ihre Komplexität und ihren Höhepunkt verleihen. Cervantes' *novela* ist eine Geschichte von Verlust und Errettung. Die schöne grünäugige und goldhaarige Preciosa wird zuerst verloren und dann gefunden. Als Kind wurde sie von einer „Zigeunerin“ gestohlen und unter sonnengebräunten „Zigeunern“ aufgezogen; dann, Jahre später, als sie bereits eine heranwachsende Frau ist, wird sie gefunden, als Doña Constanza de Azevedo y de Meneses anerkannt und erhält ihren rechtmäßigen Platz in der Gesellschaft zurück. Ihre Bewegung in Raum und Zeit kann als Verschwinden und Wiederauftauchen, als Eintritt in die Schattenwelt der „Zigeuner“ und als Rückkehr in ihre eigene Welt, die Welt des „weißen“ Adels, dargestellt werden.

Beachtet werden muss, dass in der Geschichte zunächst wenig Interesse am Akt des Kinderraubs selbst gezeigt wird. Der Raub ist dramaturgisches Mittel, um die notwendige Spannung (Fallhöhe) zu erzeugen, die sich aus der adeligen Herkunft der Heldin gegenüber den außerhalb der Gesellschaft stehenden „Zigeunern“ ergibt. Der Raub bleibt aber selbst im Hintergrund, und erst rückblickend wird der Leser darauf

9 Über die von *La gitanilla* gegründete europäische literarische Tradition siehe Brittnacher: *Das Märchen*; ders.: *Grenze*; Bogdal: *Europa*; Solms: „Zwei Zigeuner“; ders.: *Motiv*; ders.: *Quellen*; Charnon-Deutsch: *The Spanish Gypsy*; Niemandt: *Zigeunerin*; Wurzbach: *Preziosa*; Schneider: *Spaniens Anteil*. Zu den Funktionen und/oder sozialen Auswirkungen des Motivs siehe Jago: *The gypsy's lot*; Patrut: *Phantasma Nation*; Kugler: *Zigeuner*; Saul: *Gypsies*; Nord: „Kidnapped“; Hille: *Identitätskonstruktionen*; Schäfer: *Vorwurf*; Maciejewski: *Kinderraub*; Brüggemann: *Leute*; Meyers: *Gypsy*.

10 Vgl. Brittnacher: *Das Märchen*, S. 65–78; Wiltrout: *Role Playing*, S. 388–399.

aufmerksam gemacht. Cervantes' *novela* stellt die Wiedererkennung in den Mittelpunkt, die Anagnorisis, die zu zwei verschiedenen Gelegenheiten stattfindet. Die erste Wiedererkennung geschieht unmittelbar, augenblicklich und fungiert als Bestätigung der wunderbaren Natur der Liebe: Geleitet von seinem Herzen erkennt Don Juan die wahre Identität von Preciosa – ihre unveränderliche, edle Natur (daher ihr Taufname Constanza) – und erliegt ihr vollständig. Der spanische Aristokrat braucht keinen Beweis für die edle Abstammung seiner Geliebten und er ist bereit, in ihrem Namen alles zu opfern.

Der zweite Moment der Wiedererkennung wird mit dem Zeremoniell einer Gerichtsverhandlung inszeniert. Preciosas Eltern stellen ihre wahre Identität anhand einer Reihe greifbarer Beweisstücke fest: ein Kästchen, in dem sich Preciosas Schmuck befand, als sie ein Baby war; ein Schriftstück mit dem Geständnis der alten „Zigeunerin“, in dem die vollständigen Namen und die Titel des gestohlenen Kindes und seiner Eltern sowie der genaue Zeitpunkt der Entführung angegeben sind: „morgens um acht am Tage Christi Himmelfahrt des Jahres eintausendfünfhundert und fünfundneunzig“; ein weißer Fleck unter der linken Brust des Mädchens und zwei Zehen an ihrem rechten Fuß („aus Schnee und Elfenbein“), die miteinander verwachsen sind.¹¹

Die Spannung in der Geschichte entsteht durch die starke Asymmetrie zwischen den beiden Welten, die Preciosa während ihres Übergangs ins Erwachsenenalter durchläuft. Der Welt der „weißen“ spanischen Aristokraten steht die Welt der sonnengebräunten „Zigeuner“ gegenüber, damit wird das Oben und Unten der sozialen Hierarchie umfasst; mehr noch, die „Zigeuner“-Welt wird als eine gespiegelte Inversion des spanischen Adels konstruiert. Die dramatische Spannung zwischen diesen beiden polaren Gegensätzen wird gleichzeitig entlang sozialer, proto-ethnischer und symbolischer Linien kodiert. Geschichten von Bettlern, die Könige sind, waren im goldenen Zeitalter der spanischen Literatur eine geläufige literarische Kost, in der vor allem die soziale Ungleichheit im Vordergrund stand. Das Neue an Cervantes' Text ist, dass er etwas hinzufügt, was wir heute als ethnischen Marker bezeichnen würden: „Zigeuner“ werden nicht nur als Personen mit niedrigerem sozialen Status, sondern auch als eine autonome Gruppe mit spezifischen Bräuchen und Lebensweisen eingeführt.

Noch eine Anmerkung zu Cervantes' Erzählung: Der Text ist hochkomplex, voller ironischer Brechungen, spielerisch instabil und

11 Cervantes: Novellen, S. 168.

entgegen älterer Deutungen definitiv nicht antiziganistisch,¹² was ich an dieser Stelle nicht im Einzelnen darlegen kann, aber in meiner Monografie in Anlehnung an Lubomír Doležels Semantik möglicher Welten aufzeige.¹³ Mir war es vor allem wichtig, den Aspekt der Farbcodierung herauszuarbeiten, um im Folgenden deren Einfluss auf die holländische Historienmalerei zu erläutern.

Das Motiv des „Zigeuner“-Kinderraubs in der niederländischen Historienmalerei: Der Fetisch des Weißseins und der niederländische Realismus

Nach der Veröffentlichung der *novela* verbreitete sich der Ruhm der außergewöhnlichen spanischen *gitanilla* mithilfe von Übersetzungen, Bühnenanpassungen oder verschiedenen Nachbearbeitungen schnell in Europa und hielt die Fantasie von Generationen niederländischer Künstler für fast ein Jahrhundert gefangen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit können wir sagen, dass zwischen 1630 und dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts das literarische Drama des von „Zigeunern“ gestohlenen und aufgezogenen adeligen Mädchens in der Malerei, in Zeichnungen oder in Stichen und Radierungen von mindestens zwanzig niederländischen Malern interpretiert wurde, darunter Jan Lievens, Jan van Noordt und Godfried Schalcken.¹⁴ Bei den Arbeiten dieser Künstler gibt es zwei wiederkehrende Muster, die auffallen und weitere Aufmerksamkeit erfordern. Erstens haben alle holländischen Maler als Hauptthema ihrer Historienmalereien einen der beiden genannten Momente des Wiedererkennens gewählt, die beiden Höhepunkte in Cervantes' Erzählung: entweder Don Juans erste Begegnung mit Preciosa und den Scharfsinn der wahren Liebe oder den Gouverneur und seine Frau, die von Preciosas wahrer Identität erfahren und ihre verlorene Tochter wiedererkennen (**Abb. 1**). In Übereinstimmung mit der ursprünglichen Geschichte ist der Moment des Kinderraubs wenig interessant und wird ausgeblendet. Zweitens wird in fast allen Gemälden der Moment der Anagnorisis, das heißt die Offenbarung und Feststellung von Preciosas Adelsstand, in

12 Vgl. Patrut: *Phantasma Nation*, S. 60–68; von Hagen: *Alterität*, S. 162–177.

13 Siehe insbesondere das Kapitel über die Authentifizierungskraft des fiktiven Textes und ihre Gegenkräfte, S. 145–168.

14 Vgl. Ševčík: *Schalcken*; Wheelock: *Lievens*; de Witt: *Noordt*; ders.: *Scene*; DeWitt: *Evolution*; Wurfbaun: *Soothsayer*; Gaskell: *Transformations*; Bloch: *Malerei*.



Abb. 1. Jacob Folkema, *De Spaanse heidin Preciosa*, 1702–1767, 162 × 108 mm.

starken Farb- und Lichtkontrasten dargestellt, die die Hautfarbe betonen, wobei das Weißsein von Preciosa die zentrale Botschaft des Werkes zu sein scheint und auch die malerische Hauptleistung des Künstlers ist.

Im Gegensatz zum statischen Handlesemotiv,¹⁵ einem allgemein bekannten „Zigeuner“-Motiv, ist die Geschichte des Kinderraubs dynamisch entlang einer Zeitachse angelegt und von emotionalem Drama geprägt, was sich auch in der Farbgebung niederschlägt. Dabei spielen

15 Zum Handlesemotiv siehe Bell: *Lebenslinien*, S. 493–550.

zwei archetypische Extreme zusammen: die von Tag und Nacht oder von Licht und Dunkelheit, hier jedoch verkörpert in menschlicher Form, inszeniert als eine Opposition von „weißen“ Aristokraten und „schwarzen“ „Zigeunern“. In der Geschichte wird ein adeliges Mädchen zuerst von der Unterwelt der „Zigeuner“ verschlungen und dann neu gefunden, dank des Funkens wahrer Liebe, der sich im Herzen eines vornehmen Adligen entzündet. Aus dem „zigeunerischen“ Schatten tritt eine heranwachsende Frau hervor, die, ohne sich ihrer edlen Herkunft bewusst zu sein, gleichwohl aufgrund dieser Herkunft die Reinheit ihres Geistes, die Jungfräulichkeit ihres Körpers und ihre weiße Haut bewahrte und so ihre edle Natur unter Beweis gestellt hat. Die Kraft ihres edlen Blutes demonstriert die angeborene Überlegenheit ihrer Art, der adligen Oberschicht.

Der wundersame Moment der Errettung und des Wiedererkennens Preciosas, die Wiederkehr ihres leuchtenden Daseins aus der „Zigeuner“-Finsternis, wird in zahlreichen Historiengemälden, in Radierungen und Stichen während des Goldenen Zeitalters der Niederlande zelebriert. Cervantes' Geschichte wurde so zu einem ästhetischen Werkzeug, zu einem von vielen, die die europäische Aristokratie instrumentalisiert hat, um sich gegenüber anderen sozialen Schichten abzusetzen und ihren Herrschaftsanspruch zu untermauern.

Das Bild des „weißen“ europäischen Aristokraten ist keine selbstverständliche Wahrheit, noch beruht es auf epidermalen Fakten. Dieses Bild ist vielmehr ein langfristiges ästhetisches Projekt, ein starkes symbolisches Werkzeug, eine hochentwickelte und kostspielige Form der Öffentlichkeitsarbeit und der Image-Produktion des 17. Jahrhunderts, für die die besten Künstler gesucht und erhebliche Gelder investiert wurden. Es ist interessant zu sehen, dass die Arbeiten der holländischen Meister oft das feine, leuchtende Edelräulein in scharfen Gegensatz zu ihrer alten, hässlichen, bräunlichen „Zigeuner“-Diebesmutter stellen: Aristokraten werden den Niedrigen gegenübergestellt, wobei Hautfarbe mit sozialem Status, Kriminalität und Armut verbunden wird. Die beiden Figuren, die jeweils ihre eigene soziale Schicht verkörpern, stehen auf beiden Seiten einer entscheidenden Farb-Codierung, mit der Grenzen gezogen werden: die edle Preciosa (und damit der hohe Adel) hat die Farbe des hellen Tages, während die alte „Zigeunerin“ in den Farben der herabfallenden Nacht dargestellt wird.

Jan Lievens und Jan van Noordt schließen in ihren Gemälden „schwarze“ afrikanische Figuren mit ein, die der schattenhaften „Zigeuner“-Hautfarbe eine weitere Signifikanzschicht hinzufügen: Sie

ist nicht mehr nur ein veränderlicher „sozialer“ Marker, sondern kann so auch als unveränderbarer geografischer Marker interpretiert werden; einer, der auf den außereuropäischen Ursprung der Figur verweist. Die Gegenüberstellung ist nicht mehr nur sozial, sondern sozio- und „ethno-rassisch“. So entsteht mittels Farbe ein unüberbrückbarer Graben zwischen sozialen Schichten, der später in die Repräsentation eingebildeter „ethno-rassischer“ Gruppen übernommen wird, zwischen denen, die privilegiert sind, ihr Bild in der Farbe des Tages erscheinen zu lassen, den Europäern aller Klassen, einschließlich der eigenen Unterschicht, und dem Rest, dessen Bild vom reinen „weiß“ abweicht.

Ein von „Zigeunern“ gestohlenen Kind muss ein „weißes“ Kind sein: Das Motiv des Kinderraubs in Massenmedien des 19. Jahrhunderts

Mit dem Aufkommen der urbanen Massenkultur im 19. Jahrhundert erlangte das Motiv des Kinderdiebstahls eine auffallende Popularität in breiten sozialen Schichten und wurde in verschiedenen kostengünstig gedruckten Formaten (re)produziert: dekorative Drucke, Bilderbogen, Bilderbücher für Kinder und Jugendliche, außerdem in Laterna-Magica-Slides, Filmen, usw. Die Erzählung löste sich von Cervantes' *novela*, gewann allgemeinere Konturen, und, was noch wichtiger ist, der Fokus verlagerte sich von dem Moment der Anagnorisis zu dem Moment der Entführung.

Im 18. und 19. Jahrhundert wurde das Kinderraub-Narrativ – bereits ein etabliertes Werkzeug zur Herstellung und Verleihung von Weißsein unter den Aristokraten – von anderen sozialen Gruppen übernommen, für die eine umgekehrte Argumentationslinie gelten konnte: Wenn ein Kind von „Zigeunern“ gestohlen wird, dann muss es ein „weißes“ Kind sein; es sind keine weiteren Beweise erforderlich (**Abb. 2**). Durch das Hervorheben des Moments der Entführung in der Erzählstruktur konnte (und kann noch immer) der allergrößte Teil der Gesellschaft – vom aufstrebenden Kleinadel über die Bourgeoisie bis hin zu den unteren sozialen Schichten – an einem symbolischen Einweihungsritus teilnehmen, dessen wichtigste Funktion ist, Weißsein qua Implikation zuzuschreiben. Wer sich von „schwarzen“ „Zigeunern“ abgrenzt, muss doch „weiß“ sein. Dieses Motiv muss als eines der wichtigen Werkzeuge im ästhetischen Prozess der *nation building*-Projekte im Europa des 19. Jahrhunderts verstanden werden. Die konsolidierende Wirkung und integrative Kraft des Weißseins als dem kleinsten gemeinsamen



Abb. 2. F.P. Stephanoff, W & E Hott (Kupferstecher),
Das gestohlene Kind, 1840, Kupferstich, 192 × 160 mm.

Nenner für die verschiedenen und ansonsten sich häufig antagonistisch gegenüberstehenden sozialen Klassen in den aufstrebenden europäischen Nationen ist meiner Ansicht nach der entscheidende Grund dafür, warum die Geschichte des „Zigeuner“-Kinderraubs eine derart wachsende Popularität über das gesamte 19. Jahrhundert in einer Fülle von visuellen Medien erlebte.

Im Fall der gedruckten Bilder konzentriere ich mich auf einige wichtige typologische Merkmale der Motivvisualisierungen. Bei der Betrachtung der dekorativen Drucke fällt als Erstes die Farbkodierung der porträtierten Personen auf: „Weißsein“ und „Zigeunersein“ sind in der Regel auf der Ebene von Kleidung und Haut- bzw. Haarfarbe markiert. Der häufigste Kontrast – wie in niederländischen Historien gemälden – ist

der zwischen einer Frau im weißen Kleid (die eine soziale Gruppe darstellt, mit der sich der Betrachter identifizieren soll) und einer „Zigeunerin“ (die eine soziale Gruppe darstellt, von der sich der Betrachter distanzieren soll). Letztere ist nie in Weiß gekleidet; sie trägt vielmehr einfache dunkle Kleider, kunstvolle bunte oder schwarze Gewänder, Zirkuskostüme, formlose dunkle Lumpen usw. Darüber hinaus ist es die zeitliche Dynamik des Kinderraubmotivs, die vielfältige Möglichkeiten der Inszenierung bietet (im Vergleich zu dem Handlese-Motiv, das sich auf ein einzelnes, statisches Ereignis beschränkt) und, wie bei den frühen Filmen, unzählige Modifikationen nach Geschlecht, Alter, Klasse oder Handlungssträngen ermöglicht. So kann das gestohlene Kind ein Mädchen oder ein Junge sein; ein Baby, ein Kleinkind oder ein Heranwachsender im heiratsfähigen Alter. In Bezug auf die soziale Klasse kann der gestohlene Mensch nicht nur der Aristokratie, sondern auch anderen sozialen Schichten der Mehrheitsgesellschaft angehören, und diese eine Variable stellt eine große Innovation in der Motivstruktur dar. Schließlich kann der Zeitraum zwischen dem Diebstahl und der Rettung beziehungsweise Wiedererkennung von einigen Stunden bis zu mehreren Jahren variieren, während die „Zigeuner“-Phase sich als unerschöpfliche Quelle weiterer Variationen erweist.

Das Kinderraubmotiv in der Stummfilmära und danach

In der Zeit des Stummfilms (1894–1927) wurde die Geschichte von Kindern, die von „Zigeunern“ gestohlen und dann wieder in ihre Familien gegeben wurden, zu einem der beliebtesten Plots (**Abb. 3**). Insgesamt konnte ich 49 Filme ausmachen, davon 39 Stummfilme, die das Motiv inszenieren. Die Filmtitel wurden unter Zuhilfenahme der *Filmografie des „Zigeunerfilms“: 1897–2007* identifiziert, die von der Kölner Organisation *Rom e. V.* (in der Verantwortung von Branka Pazin, Regina Schwarz und Kurt Holl) zusammengestellt wurde. Diese Filmografie umfasst insgesamt 2.500 Filmtitel und stellt einen repräsentativen Korpus filmischer Werke zum Thema „Zigeuner“ dar.

Die 49 Filme sind im Folgenden in chronologischer Reihenfolge nach dem Produktionsjahr angeordnet, sodass deutlich zu sehen ist, dass das Motiv mit der Einführung des Tonfilms sehr schnell von der Leinwand verschwindet. Auffallend ist dabei, dass keine deutschen Stummfilme mit dem Kinderraubmotiv vorkommen, auch wenn das Motiv im deutschen Kino durch Aufführungen ausländischer Produktionen



Abb. 3. *Zigeuneren Raphael* (1914, Reg. unbekannt).

durchaus verbreitet war, wie zum Beispiel Herbert Birrets *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme: Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920* bezeugt. Die Frage nach dem Grund erfordert in beiden Fällen weitere Recherchen.

1. *Rescued by Rover* (1905, UK)
2. *Two Little Waifs* (1905, UK)
3. *Ein Jugendabenteuer* (1905, UK)
4. *Rescued by Carlo* (1906, USA)
5. *The Horse That Ate the Baby* (1906, UK)
6. *The Gypsies; or, The Abduction* (1907, Frankreich/UK)
7. *The Adventures of Dollie* (1908, USA)
8. *Le Médaillon* (1908, Frankreich)
9. *A Gallant Scout* (1909, UK)
10. *Ein treuer Beschützer* (1909, Frankreich)
11. *Scouts to the Rescue* (1909, UK)
12. *Il trovatore* (1910, Italien/Frankreich)
13. *Billy's Bulldog* (1910, UK)
14. *The Little Blue Cap* (1910, UK)
15. *The Squire's Romance* (1910, UK)

16. *L'Enfant volé* (1910, Frankreich)
17. *L'Evasion d'un truand* (1910, Frankreich)
18. *L'Enfant des matelots* (1910, Frankreich)
19. *Le Serment d'un Prince* (1910, Frankreich)
20. *L'Oiseau s'envole* (1911, Frankreich)
21. *Children of the Forest* (1912, UK)
22. *Ildfluen* (1913, Dänemark)
23. *La gitanilla* (1914, Spanien)
24. *La Rançon de Rigadin* (1914, Frankreich)
25. *Zigeuneren Raphael* (1914, Dänemark)
26. *Hearts of Men* (1915, USA)
27. *Mignon* (1915, USA)
28. *A Vagabond's Revenge* (1915, UK)
29. *The Twin Triangle* (1916, USA)
30. *L'Héritage convoité* (1916, Frankreich)
31. *Sunshine and Gold* (1917, USA)
32. *Love's Law* (1917, USA)
33. *The Gypsy Trail* (1918, USA)
34. *La Contessa Miseria* (1919, Italien)
35. *It Happened in Paris* (1919, USA)
36. *Los arlequines de seda y oro* (1919, Spanien)
37. *Notti rosse* (1921, Italien)
38. *The Bohemian Girl* (1922, UK)
39. *La gitanilla* (1923, Frankreich) Letzter Stummfilm

40. *Revenge* (1928, USA)
41. *Stolen by Gypsies or Beer and Bicycles* (1933, USA)
42. *Melody Trail* (1935, USA)
43. *The Bohemian Girl* (1936, USA)
44. *Rascals* (1938, USA)
45. *Martingala* (1940, Spanien)
46. *La gitanilla* (1940, Spanien)
47. *The Gypsy and the Gentleman* (1958, UK)
48. *Kater Mikesch* (1964, Westdeutschland)
49. *Nellys Abenteuer* (2016, Deutschland)

Angesichts dieser Entwicklung stellt der deutsche Kinderspielfilm *Nellys Abenteuer* aus dem Jahr 2016 einen besonderen Fall dar und verdient Aufmerksamkeit. Der Film belebt nicht nur ein Erzählmuster, das im Tonkino längst veraltet war, sondern verbindet diese Geschichte auch mit sorgfältig inszenierter Authentizität, die als harter Realismus

gelesen werden kann.¹⁶ Produzent ist die deutsche Firma INDI Films; zwei der Koproduzenten sind die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender Südwestrundfunk (SWR) und Saarländischer Rundfunk (SR). Über 935.000 Euro aus öffentlichen Mitteln wurden für die Filmproduktion bereitgestellt. Laut der offiziellen Website des Films erhielt *Nellys Abenteuer* vier Festivalpreise und wurde auf acht weiteren Festivals nominiert. Dessen ungeachtet haben mehrere Organisationen der Minderheit gegen die aus ihrer Sicht diskriminierende Darstellung von Roma protestiert.¹⁷

In diesem Beitrag habe ich einen Bogen von Cervantes' Erzählung *La gitanilla* von 1613 bis zu dem jüngsten Film *Nellys Abenteuer* von 2016 gespannt, das sind genau 403 Jahre. Das Kinderraubmotiv, eines der zentralen antiziganistischen Narrative, ist offenkundig nach wie vor virulent. Damit bestätigt sich auch, dass die rassifizierenden Darstellungen aus Literatur und Malerei nahtlos vom neuen Medium Stummfilm aufgenommen wurden – und dass trotz der Nichtverwendung des Erzählmusters im Tonfilm das Kinderraubmotiv gleichwohl latent vorhanden bleibt und jederzeit aktualisiert und abgerufen werden kann. Eine ausführliche Darstellung antiziganistischer Muster und eine Analyse ihrer Funktionsweisen findet sich in meiner Dissertation *The 'White' Mask and the 'Gypsy' Mask in Film*, die 2021 erscheint.

Abbildungen

- Abb. 1 Rijksmuseum, Object No RP-P-1903-A-23927.
Abb. 2 Wellcome Collection, Wellcome Library no. 27364i,
 CC BY 4.0.
Abb. 3 Danish Film Institute.

16 Zur Debatte über die antiziganistischen Inhalte des Films siehe Becker: Statement; Brunßen: Gutachten; Götz/Holler: Rezeptionsstudie; Heftrich: Stellungnahme; INDI Film/Gielnik/Ratsch: Stellungnahme.

17 Am 14. September 2017 organisierte der Zentralrat Deutscher Sinti und Roma im Berliner Büro des Dokumentations- und Kulturzentrums Deutscher Sinti und Roma ein Fachgespräch zum Thema „Antiziganismus und staatliche Filmförderung“. Am Beispiel des Kinder- und Jugendfilms *Nellys Abenteuer* wurden beim Fachgespräch die Reproduktion antiziganistischer Vorurteile sowie die staatliche Verantwortung thematisiert: <https://zentralrat.sintiundroma.de/zentralrat-deutscher-sinti-und-roma-appelliert-an-kika-und-swr-antiziganistischen-kinderfilm-nicht-senden/> [Zugriff: 16. 7. 2018].

Filme

- The Adventures of Dollie*, Regie: D. W. Griffith, USA 1908.
Los arlequines de seda y oro, Regie: Ricardo de Baños, SP 1919.
Billy's Bulldog, Regie: A. E. Coleby, GB 1910.
The Bohemian Girl, Regie: Harley Knoles, GB 1922.
The Bohemian Girl, Regie: James W. Horne, Charley Rogers, USA 1936.
Children of the Forest, Regie: Lewin Fitzhamon, GB 1912.
La Contessa Miseria, Regie: Eleuterio Rodolfi, I 1919.
L'Enfant des matelots, Prod.: SCAGL, F 1910.
L'Evasion d'un truand, Regie: Michel Carré, F 1910.
L'Enfant volé, Prod.: Pathé Frères, F 1910.
A Gallant Scout, Prod.: Manufacturer's Film Agency, GB 1909.
La gitanilla, Regie: Adrià Gual, SP 1914.
La gitanilla, Regie: André Hugon, F 1923.
La gitanilla, Regie: Fernando Delgado, SP 1940.
The Gypsies; or, The Abduction, Regie: N.N., F/GB 1907.
The Gypsy and the Gentleman, Regie: Joseph Losey, GB 1958.
The Gypsy Trail, Regie: Walter Edwards, USA 1918.
Hearts of Men, Regie: Perry N. Vekroff, USA 1915.
L'Héritage convoité, Prod.: Balboa Films, F 1916.
The Horse That Ate the Baby, Regie: Percy Stow, GB 1906.
Ildfluen, Regie: Einar Zangenberg, DK 1913.
It Happened in Paris, Regie: David Hartford, USA 1919.
Ein Jugendabenteuer, Prod.: Charles Urban Trading Company, GB 1905.
Kater Mikesch, Regie: Harald Schäfer, BRD 1964.
The Little Blue Cap, Regie: Lewis Fitzhamon, GB 1910.
Love's Law, Regie: Tefft Johnson, USA 1917.
Martingala, Regie: Fernando Mignoni, SP 1940.
Le Médaillon, Prod: Pathé Frères, F 1908.
Melody Trail, Regie: Joseph Kane, USA 1935.
Mignon, Regie: William Nigh, USA 1915.
Nellys Abenteuer, Regie: Dominik Wessely, D 2016.
Notti rosse, Regie: Gastone Monaldi, Riccardo Cassano, IT 1920.
L'Oiseau s'envole, Regie: Albert Capellani, F 1911.
La Rançon de Rigadin, Regie: Georges Monca, F 1914.
Rascals, Regie: H. Bruce Humberstone, USA 1938.
Rescued by Carlo, Prod: S. Lubin, USA 1906.

Radmila Mladenova

- Rescued by Rover*, Regie: Lewin Fitzhamon, Cecil M. Hepworth, GB 1905.
- Revenge*, Regie: Edwin Carewe, USA 1928.
- Le Serment d'un Prince*, Regie: Max Linder, F 1910.
- Scouts to the Rescue*, Regie: Dave Aylott, GB 1909.
- The Squire's Romance*, Regie: A. E. Coleby, GB 1910.
- Stolen by Gypsies or Beer and Bicycles*, Regie: Albert Ray, USA 1933.
- Sunshine and Gold*, Regie: Henry King, USA 1917.
- Ein treuer Beschützer*, Prod: Films und Kinematographen Lux, F 1909.
- Il trovatore*, Regie: Louis Gasnier, I/F 1910.
- The Twin Triangle*, Regie: Harry Harvey, USA 1916.
- Two Little Waifs*, Regie: James Williamson, GB 1905.
- A Vagabond's Revenge*, Regie: Wallett Waller, GB 1915.
- Zigeuneren Raphael*, Prod.: Filmfabrikken Danmark, DK 1914.

Literaturverzeichnis

- Becker, Jens: Statement von Prof. Jens Becker zum Gutachten von Pavel Brunßen zum Film „Nellys Abenteuer“, 2017, abrufbar unter: <http://indifilm.de/wp-content/uploads/2017/10/Stellungnahme-Jens-Becker-zu-Gutachten-Brun%C3%9Fen.pdf> [Zugriff: 16. 7. 2018].
- 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.
- Bell, Peter / Suckow, Dirk: Lebenslinien – Das Handlesemotiv und die Repräsentation von „Zigeunern“ in der Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, in: Uerlings, Herbert / Patrut, Iulia-Katrin (Hg.): „Zigeuner“ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion, Frankfurt a. M. 2008, S. 493–550.
- Bloch, Vitale: Zur Malerei des Paulus Bor, in: Oud Holland 45 (1928), S. 22–26.
- Bogdal, Klaus-Michael: Europa erfindet die Zigeuner: Eine Geschichte von Faszination und Verachtung, Berlin 2011.
- Boyd, Stephen: A Companion to Cervantes's Novelas Ejemplares, Woodbridge 2005.

- Breger, Claudia: Ortlosigkeit des Fremden. „Zigeunerinnen“ und „Zigeuner“ in der deutschsprachigen Literatur um 1800, Köln 1998.
- Brittnacher, Hans Richard: Das Märchen von den Kinderdieben. Zur Unverwüstlichkeit eines Vorurteils, in: Josting, Petra/Roeder, Caroline/Reuter, Frank/Wolters, Ute (Hg.): „Zigeuner“-Bilder in Kinder- und Jugendmedien, Göttingen 2017, S. 65–78.
- Brittnacher, Hans Richard: Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst, Göttingen 2012.
- Brown, Marilyn Ruth: Gypsies and Other Bohemians. The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France, Ann Arbor 1985.
- Brüggemann, Theodor: Manche Leute sagen, dass Zigeuner kleine Kinder stehlen, in: Awosusi, Anita (Hg.): Zum Motiv des Kinderraubs in Jugendbüchern. Zigeunerbilder in der Kinder- und Jugendliteratur, Heidelberg 2000, S. 61–88.
- Brunßen, Pavel: Gutachten zum Kinder- und Jugendfilm „Nellys Abenteuer“, 2017, abrufbar unter: <http://zentralrat.sintiundroma.de/download/6645> [Zugriff: 16.7.2018].
- Cervantes Saavedra, Miguel de: Gesamtausgabe, Bd. 1: Exemplarische Novellen. Die Mühen und Leiden des Persiles und der Sigismunda, Stuttgart 1963.
- Charnon-Deutsch, Lou: The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession, University Park 2004.
- Clamurro, William: Enchantment and Irony. Reading La gitanilla, in: Boyd, Stephen (Hg.): A Companion to Cervantes's Novelas Ejemplares, Woodbridge 2005.
- DeWitt, Lloyd: Evolution and Ambition in the Career of Jan Lievens, 1607–1674, PhD-Diss., University of Maryland 2006.
- Doležel, Lubomír: Heterocosmica, Baltimore 1998.
- Ehrlicher, Hanno/Poppenberg, Gerhard (Hg.): Cervantes' Novelas ejemplares im Streitfeld der Interpretationen. Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der Frühen Neuzeit, Berlin 2006.
- Fass, Paula S: Kidnapped. Child abduction in America, Cambridge 1997.
- Gaskell, Ivan: Transformations of Cervantes's „La Gitanilla“ in Dutch Art, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 45 (1982), S. 263–270.

- Gilsenbach, Reimar: Oh, Django, sing deinen Zorn! Sinti und Roma unter den Deutschen, Berlin 1993.
- Götz, Maya/Holler, Andrea: Rezeptionsstudie zum Film „Nellys Abenteuer“, 2017, abrufbar unter: <http://indifilm.de/wp-content/uploads/2017/12/Bericht-zur-Rezeptionsstudie-Nellys-Abenteuer-2017.pdf> [Zugriff: 16. 7. 2018].
- Grellmann, Heinrich Moritz Gottlieb: Dissertation on the Gipsies. Being an Historical Enquiry, Concerning the Manner of Life, Family (Economy, Customs and Conditions of these People in Europe, and their Origin, London 1787, abrufbar unter <https://archive.org/details/dissertationongi00grel> [Zugriff: 27. 8. 2018].
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoph von: Trutz Simplex. Oder: Ausführliche und wunderseltene Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche, ders.: Werke, Bd. I/2, Frankfurt a. M. 1992.
- Hagen, Kirsten von: Inszenierte Alterität. Spiel der Identitäten in Cervantes' La gitanilla, in: Ehrlicher, Hanno/Poppenberg, Gerhard (Hg.): Cervantes' Novelas ejemplares im Streitfeld der Interpretationen. Exemplarische Einführungen in die spanische Literatur der Frühen Neuzeit, Berlin 2006.
- Heftrich, Urs: Stellungnahme von Prof. Dr. Urs Heftrich zum Film „Nellys Abenteuer“. 2017, abrufbar unter: <http://zentralrat.sintiundroma.de/stellungnahme-von-prof-dr-urs-heftrich-zum-film-nellys-abenteuer/> [Zugriff: 16. 7. 2018].
- Heppner, Albert: Simon de Vlieger und der „Pseudo Van de Venne“, in: Oud Holland 47 (1930), S. 78–91.
- Hille, Almut: Identitätskonstruktionen. Die Zigeunerin in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Würzburg 2005.
- Hölz, Karl: Der interessierte Blick auf die Fremdkultur. Das Bild der „Zigeuner“ in Hugos Notre-Dame de Paris, in: Hölz, Karl (Hg.): Zigeuner, Wilde und Exoten. Fremdbilder in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, Berlin 2002.
- INDI Film, Gielnik, Arek/Ratsch, Dietmar: Stellungnahme Antiziganismusvorwürfe „Nellys Abenteuer“, 25. 10. 2017, abrufbar unter <https://web.archive.org/web/20171029065458/http://indifilm.de/stellungnahme-antiziganismusvorwurfe-nellys-abenteuer/> [Zugriff: 08. 02. 2021].

- Jago, Robert: The gypsy's lot. Myth and reality, in: Amatrudo, Anthony / Rauxloh, Regina (Hg.): Law in Popular Belief. Myth and Reality, Manchester 2017, S. 181–214.
- Kugler, Stefani: Zigeuner als Kinderräuber. Fontanes Graf Petöfy und die Tradition eines Vorwurfs, in Uerlings, Herbert / Patrut, Iulia-Katrin (Hg.): „Zigeuner“ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion. Frankfurt a. M. 2008, S. 571–588.
- Landin, Philip: Bohemian philosophes. Nature, nationalism, and „Gypsies“ in nineteenth-century European literature, in: Glajar, Valentina / Radulescu, Domnica (Hg.): „Gypsies“ in European literature and culture. Studies in European culture and history, New York 2008.
- van Luttervelt, Remmet: Het Spaens Heydinnetje van Paulus Bor, in: Phoenix II (1947–48), S. 10.
- Macijewski, Franz: „Kinderraub oder Zigeunerraub?“ Zwei Anmerkungen zu Brüggemann, in: Awosusi, Anita (Hg.): Zigeunerbilder in der Kinder- und Jugendliteratur, Heidelberg 2000, S. 89–96.
- Matthews, Jodie: Reading the Victorian Gypsy, Ann Arbor 2013.
- Matthews, Jodie: Back Where They Belong. Gypsies, Kidnapping and Assimilation in Victorian Children's Literature, in: Romani Studies 20 (2010) 2, S 137–159.
- Mayer, Eric D.: Cervantes, Heliodorus, and the novelty of „La gitanilla“, in: Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America 33 (2013) 2.
- Melchor, Xurxo: „Yo no soy trapacero“, La Voz de Galicia [Santiago], 9.4.2015, abrufbar unter: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/galicia/2015/04/09/trapacero/0003_201504G9P14991.htm [Zugriff: 29.5.2017].
- Meyers, Anat Elisabeth: The Gypsy as Child-Stealer. Stereotype in American Folklore, Berkeley 1987.
- Miles, Robert: Racism, London 1989.
- Mladenova, Radmila: Patterns of Symbolic Violence. The Motif of 'Gypsy' Child-theft across Visual Media, Heidelberg 2019.
- Montagu, Ashley: Man's Most Dangerous Myth. The Fallacy of Race, New York 1945.
- Nord, Deborah Epstein: "Kidnapped". Gypsies and the British Imagination 1807–1930, New York 2006, S. 10–14.
- Niemandt, Hans-Dieter: Die Zigeunerin in den romanischen Literaturen, Frankfurt a. M. 1992.

- Patrut, Iulia-Karin: Phantasma Nation. „Zigeuner“ und Juden als Grenzfiguren des „Deutschen“, Würzburg 2014.
- Prendergast, Ryan: Reading, Writing, and Errant Subjects in Inquisitorial Spain, Farnham 2011.
- Reuter, Frank: Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“, Göttingen 2014.
- Reuter, Frank: Fotografische Repräsentation von Sinti und Roma. Voraussetzungen und Traditionslinien, in: Peritore, Silvio/ Reuter, Frank (Hg.): Inszenierung des Fremden. Fotografische Darstellung von Sinti und Roma im Kontext der historischen Bildforschung, Heidelberg, 2011.
- Salo, Sheila: 'Stolen by Gypsies': The Kidnap Accusation in the United States, in: DeSilva, Cara (Hg.): Papers from the Eighth and Ninth Annual Meetings of the Gypsy Lore Society, North American Chapter, New York 1988, S. 26–36.
- Saul, Nicolas: Gypsies and Orientalism in German Literature and Anthropology of the Long Nineteenth Century, London 2007.
- Schäfer, Wolfrum: Wider den Vorwurf des Kinderraubes, in: „Diebstahl im Blick?“. Beiträge zur Antiziganismusforschung 3 (2005), S. 141–179.
- Schneider, Adam: Spaniens Anteil an der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Straßburg 1898.
- Schulz, Benjamin: Fotoprojekt zu Hautfarben. „Ein Familienporträt der Welt“, Spiegel Online, 18.5.2015, abrufbar unter: <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/angelica-dass-humananae-menschliche-hautfarben-dokumentiert-a-1033214.html> [Zugriff: 14. 3. 2018].
- Ševčík, Anja K. (Hg.): Schalcken. Gemalte Verführung, Köln 2015.
- Solms, Wilhelm: „Zwei Zigeuner, schwarz und gräulich“. Zigeunerbilder deutscher Dichter, Frankfurt a. M. 2018.
- Solms, Wilhelm: Das Motiv des Kinderraubs in Adaptionen der Preciosa von Cervantes, in: Solm, Wilhelm (Hg.): Zigeunerbilder: Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik, Würzburg 2008, S. 158–168.
- Solms, Wilhelm: Die literarischen Quellen des Kinderraubvorwurfs, in: „Diebstahl im Blick?“. Beiträge zur Antiziganismusforschung 3 (2005), S. 180–195.
- Starkie, Walter: Cervantes and the Gypsies, in: Huntington Library Quarterly 26 (1963) 4, S. 337–349.

- Strochlic, Nina: An Artist Finds True Skin Colors in a Diverse Palette, National Geographic, abrufbar unter: <https://www.nationalgeographic.com/magazine/2018/04/race-pantone-color-angelica-dass-portrait-photography/> [Zugriff 14. 3. 2018].
- Thompson, Colin: Eutrapelia and Exemplarity in the Novelas ejemplares, in: Boyd, Stephen (Hg.): A Companion to Cervantes's Novelas Ejemplares, Woodbridge 2005, S. 261–282.
- Tinterow, Gary / Lacambre, Geneviève: Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting, New York 2003.
- „True Colors. A Conversation with Angélica Dass“, in: Foreign Affairs, 16. 2. 2015, abrufbar unter: <https://www.foreignaffairs.com/interviews/2015-02-16/true-colors> [Zugriff 14. 3. 2018].
- Vogl-Bienek, Ludwig: Lichtspiele im Schatten der Armut. Historische Projektionskunst und Soziale Frage, Frankfurt a.M. 2016.
- Wheelock, Arthur: Jan Lievens. A Dutch Master Rediscovered, New Haven 2008.
- Wilttrout, Ann: Role Playing and Rites of Passage. La ilustre fregona and La gitanilla, in: Hispania 64 (1981) 3, S. 388–399.
- Witt, David de: Jan van Noordt. McGill-Queen's University Press, 2007.
- Witt, David de: A Scene from Cervantes in the Stadholder's Collection. Lievens's „Gypsy Fortune-Teller“, in: Oud Holland 113.4 (1999), S. 181–186.
- Wurfbain, Maarten: The Soothsayer by Jan Lievens in Berlin. An Attempt at Interpretation, in: Scott, Susan (Hg.): Rembrandt, Rubens and the Art of Their Time. Recent Perspectives, University Park 1997.
- von Wurzbach, Wolfgang: Die Preziosa des Cervantes, in: Koch, Max (Hg.): Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte 1 (1901), S. 391–419.
- „Yo no soy trapacero“, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=DqBvPWbmdkQ&t=25s> [Zugriff 20. 4. 2018].

Hans Richard Brittnacher

Die „schöne Zigeunerin“. Ästhetische Strategien der Verklärung und Denunziation

— ※ —

Abstract “Philogypsyism,” the opposite term to “antigypsyism,” describes a complex of associations with “gypsyism” that have consistently positive connotations. In addition to the virtuosity of musicians and the freedom “high on the green chariot” (Thomas Mann), these include first and foremost the metaphor of the “beautiful Gypsy woman,” an indestructible stereotype of literary and pictorial representations. What at first glance seems to relativise the validity of antigypsyism, however, turns out on closer reading to be its perfidious affirmation. For the strategies used to justify the extraordinary beauty of the “Gypsy women” reach deep into the metaphors of exoticism: the beguiling nature of beauty turns out to be the downside of an irrevocable orientation towards nature, a conspiratorial relationship with evil, and a fatal tendency to dissolve gender norms. It is a fatal beauty that ultimately plunges into misery those who let themselves be dazzled by it.

Zusammenfassung „Philoziganismus“, der Gegenbegriff zu „Antiziganismus“, bezeichnet einen Komplex von durchweg positiv mit „Zigeunertum“ konnotierten Assoziationen. Dazu zählen neben dem Virtuositentum der Musiker und der Freiheit „hoch auf dem grünen Wagen“ (Thomas Mann) in erster Linie die Metapher von der „schönen Zigeunerin“, einem unverwüstlichen Stereotyp literarischer und bildkünstlerischer Darstellungen. Was jedoch auf den ersten Blick die Geltung des Antiziganismus zu relativieren scheint, erweist sich bei näherem Lesen als seine perfide Bekräftigung. Denn die Strategien bei der Begründung der außerordentlichen Schönheit der „Zigeunerinnen“ greifen tief in den Metaphernfundus des Exotismus: Das Betörende der Schönheit erweist sich als Kehrseite einer unaufhebbaren Orientierung an Natur, einer Verschwisterung mit dem Bösen und einer fatalen Neigung zur Auflösung der Geschlechtnormen. Es ist eine fatale Schönheit, die in letzter Konsequenz den, der sich von ihr blenden lässt, ins Unglück stürzt.

Vorbemerkung

Wer die Darstellung von Minderheiten oder Außenseitern in der Literatur untersucht, mögen es Juden sein oder die sogenannten „Zigeuner“, Schwule oder Straftlassene, wird nur selten auf Zeugnisse der Sympathie mit den Anderen und der Anteilnahme an ihrem schweren Schicksal treffen. Das gilt erst recht, wenn der Blick sich nicht auf die wenigen, als klassisch kanonisierten Werke beschränkt, sondern wenn die Fülle jener Texte befragt wird, die tatsächlich gelesen wurden. Für unser Interesse, die Frage nach der Darstellung von Sinti, Roma und den Angehörigen anderer Romvölker, die unisono als „Zigeuner“ stigmatisiert werden, ist der Befund nachgerade niederschmetternd: Fast immer werden sie, in ermüdender und empörender Eintönigkeit, als asozial, ehrlos, feige, diebisch und als Analphabeten diskriminiert, ihnen wird unterstellt, mit dem Bösen im Bunde zu stehen und über ein magisches Wissen zu verfügen. Auch das gelegentliche Zugeständnis, sie seien musisch begabt, und zumal ihre Frauen seien von besonderer Schönheit, erweist sich bei genauerem Besehen als ein mit ethnologischem Kitsch überzuckerter, vergifteter Apfel, der von der Literatur (und wohl nicht minder von den bildenden und darstellenden Künsten) von einer Epoche zur anderen, von einer Generation an die nächste weitergereicht wird.

Wer sich mit diesem unerfreulichen, summarischen Befund nicht abfinden will, sondern nach einer detaillierteren, durch Mikroanalyse einschlägiger Passagen gestützten Interpretation verlangt, kommt nicht umhin, den Wortlaut dieser Texte, nicht nur das, was sie sagen, sondern auch die Art, wie sie es sagen, zur Geltung zu bringen. Er kann eine „alte Zigeunerin“, die in Kleists *Michael Kohlhaas* dem Helden ein Amulett überreicht, nicht zu einer betagten Romni umtaufen, so wenig, wie man den „Nigger Jim“ in Mark Twains *Huckleberry Finn* mit einer kosmetischen Operation aus dem Text entfernen kann – oder vielleicht kann, aber nicht darf. Literarische Texte haben einen historischen und sprachlichen Index, der nicht geleugnet werden darf, sondern erläutert werden muss.

Jedem Leser steht unbedingt das Recht auf Empörung zu. Soll diese mehr als ein Reflex sein, muss sie die Auseinandersetzung mit Texten und anderen Artefakten der kulturellen Überlieferung suchen, um die Tiefenstruktur der Vorurteile, das soziale Gift der Stereotypen, die bequemen Strategien des *othering* freizulegen. Erst dann vermag sie auch den Philoziganismus als Etikettenschwindel zu durchschauen.

Die verkümmerte Natur

Wie kein zweiter Film belegt Emir Kusturicas Film *Time of the Gypsies* aus dem Jahre 1988 die unheimliche Nähe von Antiziganismus und Philoziganismus – einerseits ergreift dieses Balkan- und Mafiaepos zu den schwermütigen Klängen des Balkan-Pop von Goran Bregović unmissverständlich Partei für das scheinbar turbulente und farbenprächtige, eben poetischere Leben der sogenannten „Zigeuner“, andererseits bestätigt es nahezu sämtliche Klischees über eine vorgeblich asoziale Ethnie, die dem Herrgott die Zeit und anderen Menschen die Kinder stiehlt. Am Beginn dieses Films verkündet ein dem Irrenhaus Entlaufener mit jener Autorität, die wir seit alters her dem ganz anderen, dem verstellten Blick des Wahnsinns zuschreiben: „When God came down to the earth, he couldn't deal with the Gypsies and took the next flight back.“ Was hier als Selbstverständnis der „Zigeuner“ ausgegeben wird, bildet eine subkutane Grundlage ihrer literarischen, bildkünstlerischen und filmischen Wahrnehmung: Sie gelten als das Volk, dem Gott seinen Segen vorenthalten hat. Deshalb zeigt sich bei ihm, darin stimmen Literatur, Bilder und Film, sowohl die Kultur des *highbrow* wie auch populäre Künste, *Gartenlauben*-, Kinder- und Jugendbuchillustrationen überein, die Natur nur selten im Zustand der Blüte: Vielmehr liefern sie die Bilder verwitterter Gesichter, zahnloser Münder, verbrauchter Körper mit faltiger Haut – das wirkt mitunter noch bukolisch, oft aber auch nur armselig.

Offenbar geht es bei den „Zigeuner“-Darstellungen darum, dem Exotismus des Aufklärungszeitalters mit seinen Fantasien vom unbeschwerteren Leben in der Südsee, der „Zigeuner“-Schwärmerei der Romantik oder auch dem Primitivismus zu Beginn des letzten Jahrhunderts die Anlässe ihrer Begeisterung zu entwinden. Die von diesen jeweils ausgebrüteten Fantasien der Alterität und der Wildnis und ihrer schönen und edlen Bewohner sollen mit Hinweis auf die dürftige Empirie ethnologisch korrigiert werden. Deshalb bleibt vor dem bösen Blick von Literatur und Kunst kaum eines der Sehnsuchtsbilder über die Schönheit der „Zigeuner“ und ihres Lebens in freier Natur intakt.¹

Eine Definition des Schönen, dessen evidente historische und kulturelle Relativität sich jeder normativen Kategorisierung widersetzt, kann und will ich nicht liefern. Es geht hier nur um Facetten einer in den kulturellen Konsens eingegangenen Vorstellung einer spezifischen

1 Vgl. dazu Brittnacher: Zigeuner.

und rätselhaften Attraktivität. Sie ist, um den Versuch einer Präzisierung des Begriffs Schönheit vollends untauglich werden zu lassen, dem Dämonischen benachbart. Wohl kein Text hat den Mythos dämonischer „Zigeuner“-Schönheit so erfolgreich in die Literatur importiert wie Prosper Mérimées *Carmen* – was im Übrigen weniger an dem raffinierten literarischen Text Mérimées als an der Oper Bizets mit ihren hinreißenden Rhythmen und Melodien lag. Aber auch in Texten von Autoren, die für exotisches Schwärmen und dämonische Suggestionen ganz unverdächtig sind, wie etwa Stifters *Waldbrunnen*, gerät der Erzähler fast in Ekstase, als es darum geht, die Schönheit der Töchter dieses Volkes zu besingen:

Die Nase war gerade, die Lippen waren kräftig, die Augen waren sehr groß und so schwarz, wie weder schwarzer Samt oder Kohle oder Rabenfeder oder irgendetwas in der Welt schwarz ist. Die Haare hatten dieselbe Farbe und schlangen sich in wunderlichen Knäueln mit Schleifen und hellen Flittern über den Nacken auf den Rücken hinunter. Die Farbe des Körpers, gelb auch wie älliches Erz, stand sehr gut zu den schreienden Farben der Bänder und zu dem Ebenmaß der Glieder, daß, wenn die Gestalt, genau wie sie ist, gegossen gewesen wäre, sie das schönste menschliche Standbild geworden wäre, das hervorzubringen ist, und daß alle Völker in Bewunderung vor der Schönheit dieses Kunstwerks hätten knien müssen, obwohl in dem Abgusse der Glanz der Augen gefehlt hätte. Ich dachte, da ich das Mädchen sah, daß keine Regelmäßigkeit der Kristalle, keine Pracht einer Pflanze, so herrlich sie sei, kein edles Tier, und wenn es das schlankste, kräftigste, feinste Wüstentier ist, so schön zu sein vermöge wie [dieses Mädchen].²

Das sind starke Worte vom Apologeten des sanften Gesetzes, dem bekanntlich das Fallen eines Wassertropfens über das stürmische Gewitter ging und ein welkendes Blütenblatt über die Pracht von Gewächshäusern.³ Stifters Prosa, die gelegentlich, man denke nur an den *Nachsommer*, an semantischer Auszehrung zu leiden scheint, versteigt sich hier ins dithyrambische Genus. Das Schwarz der Haare des Mädchens ist schwärzer als alles andere, die Haare ähneln Lebewesen, so wie sie

2 Stifter: *Waldbrunnen*, S. 540.

3 Vgl. die Vorrede zu Stifter: *Bunte Steine*, S. 7–12.

sich knäueln und um den Kopf des Mädchens ringeln, makellos ist der Körper, Modell einer Statue, die eine Allegorie der Schönheit darstellen könnte: Kein Superlativ, der zu groß wäre, um die Schönheit dieses Menschenkindes zu feiern. Und doch mischen sich in die sicht- und hörbare Ergriffenheit bei der Vergegenwärtigung dieser Schönheit befremdliche Impulse, den Anlass dieser irritierenden Bezauberung stillzustellen, ihm seine gefährliche, seine verführerische Energie wieder abzusprechen. Deshalb jagen sich in Stifters Beschreibung Fantasien der Mortifikation, die das schöne Mädchen mit einem Standbild vergleichen, einem Gemälde, einem Abguss, einem Kristall – toter geht wirklich nicht. Sprechend ist der Vergleich dieser Schönheit mit einem Kultbild, vor dem ganze Völker in die Knie gehen, um die Dämonie dieser Schönheit, aber natürlich auch die Willenlosigkeit der von ihrem Anblick Betäubten zu charakterisieren. Noch weiter geht der deutlich bizarre Vergleich mit dem „schlanksten, kräftigsten, feinsten Wüstentier“ – ein extravagantes Beispiel für das Verfahren einer imaginären Dehumanisierung. In der Fantasie des Lesers soll die Übermenschlichkeit dieser Schönheit unter der lebensfeindlichen Belastung von äußerster Hitze und äußerster Dürre in Unmenschlichkeit übergehen. Hinter der Fassade dieser Schönheit lauert zuletzt ein unsterbliches Reptilienwesen.

Naturalisierung, Diabolisierung, Fetischisierung

Von Cervantes über Goethe bis zu Hugo und noch weit bis ins 20. Jahrhundert hinein zieht sich die Tradition, in der schönen und zumeist tanzenden „Zigeunerin“ eine dämonische Verführerin des Mannes zu sehen. Mit absteigendem ästhetischen Rang der Texte oder Bilder nimmt diese Überzeugung an Festigkeit zu. Die Erzähler, die Künstler schildern nicht nur die Schönheit der „Zigeunerinnen“, gerne deuten sie auch an, welcher Gebrauch sich davon machen ließe. Dass es sich bei Stifters Beschreibung nicht allein um die gewissermaßen mit einem erotischen Freibrief ausgestattete Fantasie eines (männlichen) Erzählers handelt, sondern um einen Konsens der gesellschaftlichen Mehrheit, die eine Männerfantasie als gesicherten ethnografischen Befund ausgibt, verdeutlicht ein Eintrag in *Meyers Konversationslexikon* von 1884:

Die schönen Formen der Zigeunerinnen erinnern an bronzene Meisterwerke der Plastik aus dem Altertum. Sie haben etwas schief gegen die Schläfe aufsteigende und lang gewimperte,

schwarze, höchst lebendige Augen, meist einen Mund mit schönen, geradestehenden weißen Zähnen. Die Nase ist gewöhnlich wohl geformt, und etwas gebogen; das Kinn ist rund, die Stirn hoch, häufig aber durch das lange, straffe und starke Haar bedeckt. Aus den glühenden Augen blickt tierische Wildheit hervor.⁴

So versorgten Lexika noch 1884 das Bürgertum mit vermeintlich zuverlässigen Informationen. Mitunter erscheint die Schönheit der „Zigeunerin“ so außerordentlich, so sehr wider die Natur zu sein, dass allein das besondere Tempo, in dem sie altert, diesen Vorzug wieder ausgleichen kann. Schenkt man der Literatur Glauben, besteht eine „Zigeunersippe“, von streunenden Kindern abgesehen, im Wesentlichen aus alten Matronen und blutjungen Schönheiten. In einem Beitrag zur *Gartenlaube*, der vorgibt, das ethnografische Wissen des Bürgertums mit farbigen Details aus der Welt der Fahrenden anreichern zu wollen, heißt es: „Die Mädchen sind in der aufblühenden Jugend oft von vollendeter Schönheit, die leider nur allzu früh entartet und sich im Alter zu abschreckender Häßlichkeit verkehrt.“⁵

Komplementär zur nymphischen Erotik der „Zigeunermädchen“ steht ihnen fast immer eine Begleiterin zur Seite, die gleichfalls zwingend in das Ensemble der Klischees von der „Zigeunerin“ gehört: die alte Hexe. Die Paarung von verführerischer Jugend und gealterter Weiblichkeit ist auch außerhalb des „Zigeuner“-Kontextes bekannt: Sie gehört ins Repertoire frauenfeindlicher Gehässigkeit, die der unverschämten, selbstbewussten Schönheit von Frauen den Selbstgenuss verderben will, indem sie diese mit dem Schrecken des körperlichen Verfalls konfrontiert.

Immer ist es ein Blick aus kalten Augen, voller Neid und Missgunst, der hier auf die (weibliche) Jugend fällt. Ihm ist daran gelegen, die unbekümmerte Erotik der Jugend an ihre Vergänglichkeit zu mahnen, ihr den vitalen Übermut zu verderben. Der Frische wird das Verblühen zur Seite gestellt, der Fruchtbarkeit das Alter, dem Erwachen der Sexualität das Verdämmern der Leidenschaft. Die Alte ist schon, was dereinst auch die Junge sein wird. Hier droht eine „zunderdürre Uralte“ mit „verdorrten Brüsten“ an,⁶ was aus der jugendlich schönen „Zigeunerin“

4 Zit. nach Schopf: Bürgerfluch, S. 50.

5 Busse-Palma: Zigeunerleben, S. 172.

6 Langhans-Maync: Der Fluch, S. 469, 478.

mit ihrem „seidenglatten, warmen, mandelmilchduftendem Brüsten“ einmal werden wird.⁷

Während sich in den korrespondierenden männlichen Paarungen die Tugenden des jungen Mannes, Kraft und Mut, im Alter zu Abgeklärtheit und Weisheit läutern, verwandeln sich die besonderen Vorzüge der Frauen, ihre Anmut und Würde, zu Heuchelei und Heimtücke. In eine geradezu turbulente Poetik grotesker Übertreibung schreiben sich die Autoren, zumal die der deutschen romantischen Tradition, wenn es darum geht, die Abscheulichkeit der hässlichen Alten, der *vetula*, ohnehin ein bekannter Gemeinplatz der Ekeltopik des Hässlichen, ins Äußerste zu treiben, etwa in Brentanos Erzählung *Die mehreren Wehmüller*:

Ihr Schatten sah aus wie der Teufel, der sich über die Leiden der Verdammten bucklicht gelacht hatte [...]. Sie war von oben bis unten eine Borste, ein Pelz und eine Quaste und sah darin aus wie der Oberpriester der Stachelschweine. [...] Wie die flinke kleine Braune [Mitidika] hinter ihr drein und um sie her schlüpfte, um sie zu bedienen, dachte ich: so mag des Erzfeinds Großmutter aussehen und die Schlange, ihre Kammerjungfer.⁸

So wie die junge „Zigeunerin“ noch etwas jünger, noch verwegener, noch exotischer ist als ihre bürgerliche Schwester, so ist auch die Alte noch älter, noch abgebrühter und noch hexenhafter als ihr Gegenstück in der sonstigen Literatur. Junge und alte „Zigeunerinnen“ bilden die Endpunkte der anthropologischen Skala eines von Leidenschaft und Animismus getriebenen Volkes, das, so will es das Klischee, intensiver lebt, intensiver empfindet, aber eben auch intensiver altert: „Schnell hast Du gelebt und welkst geschwind“⁹ – so heißt es in Lenaus Gedicht *Mischka an der Marosch*.

Wegen der Neigung, zu verwerfen und zu dämonisieren, was ein so intensives Begehren in Gang gesetzt hat, sodass es dem, der begehrt, als unheimlich erscheinen muss, verweilt der Blick des Erzählers vornehmlich auf Einzelheiten des äußeren Erscheinungsbildes, die besonders

7 Rezzori: Denkwürdigkeiten, S. 76.

8 Brentano: Die Wehmüller, S. 685.

9 Emir Kusturica gab in einem Interview seine Theorie zum Besten, wonach die „Zigeuner“ eine leicht erhöhte Körpertemperatur hätten, was ihre „hitze“ Mentalität, aber eben auch ihr beschleunigtes Leben und schnelleres Ausgebranntsein erkläre (Moldovan: Meinung).

anschlussfähig sind für Diskurse der Dehumanisierung. Zu den krassesten dieser Strategien zählt die explizite Animalisierung, wenn etwa auf die „tierische Wärme und den schweißigen Geruch“¹⁰ einer „Zigeunerin“ hingewiesen wird, wenn sie mit einem „Wüstentier“,¹¹ mit einem „braunen Aal“¹² oder einer „braunen Otter“¹³ verglichen wird. Der gleichen Beweisabsicht dient das weniger explizite Verweilen des Erzählers bei Charakteristika wie dem glutäugigen Blick, den blitzenden Zähnen, dem schwarzen Haar, den goldenen Ohrringen und der Barfußigkeit. In Gregor von Rezzoris Beschreibung einer schönen „Zigeunerin“ treffen all diese Merkmale geradezu im Martellato zusammen: „Sie war anzusehen wie aus dem Bilderbuch; glutäugig, zähneblitzend, silbermützenblinkend, rabenflügelschwarz.“¹⁴

Von den Augen Carmens ist in Mérimées Novelle schon bei ihrer ersten Begegnung mit dem Erzähler gleich mehrfach die Rede: „namentlich ihre Augen hatten einen zugleich wollüstigen und wilden Ausdruck, den ich in keines anderen Menschen Gesicht wiedergefunden habe. ‚Zigeunerauge, Wolfsauge‘, lautet eine spanische Redensart, die von feiner Beobachtung zeugt.“¹⁵ Dass vor allem die Augen und der Blick zum metonymischen Merkmal einer erotischen Infektion werden, die sich unmittelbar im Anschluss an die Begegnung eines Sesshaften mit einer „Zigeunerin“ am Betroffenen unaufhaltsam und zumeist auch tödlich entwickelt, hat mit der seit alters her dem Auge zugeschriebenen Bedeutung zu tun, der Ort seelischer Energie und sexueller Leidenschaft zu sein. Wohl niemandem ist öfters nachgesagt worden, die Gabe des bösen Blicks zu besitzen, als gerade den Angehörigen der Minderheit der Sinti und Roma.¹⁶ Dass etwa Loskines Blick in Mörikes *Maler Nolten* in die Augen Friedrichs „Feuer sprüht“,¹⁷ dass Esmeraldas Augen in Hugos

10 Lange: Ulanenpatrouille, S. 57.

11 Stifter: Waldbrunnen, S. 540.

12 Brentano: Die Wehmüller, S. 680.

13 Mörike: Maler Nolten, S. 418.

14 Rezzori: Denkwürdigkeiten, S. 74.

15 Mérimée: Carmen, S. 21. Der wilde, animalische Blick geht aus der literarischen „Zigeuner“-Folklore gleichsam unverändert in das Modell der Femme fatale über. Noch in Thomas Manns *Der Zauberberg* ist der wölfische Blick als Merkmal der Femme fatale unverzichtbar. „Steppenwolflichter“ werden immer wieder die Kirgensaugen der Mme Chauchat genannt (Mann: *Der Zauberberg*, S. 454).

16 Schwob: Die „roten Regesten“, S. 166.

17 Mörike: Maler Nolten, S. 221

Notre Dame de Paris „Blitze sprühen“,¹⁸ dass auch die zornglühenden Augen Morenitas in George Sands *La Filleule* Hass „sprühen“,¹⁹ macht deutlich, dass hier dem Auge metaphorisch eine Infektionskraft zugestanden wird, die den Mann wie einen Blitz trifft und ihn verwandelt. Im französischen Original heißt es an den jeweiligen Stellen „*éclairs rayonnants*“, also weniger poetisch und direkter übersetzt: strahlende Blitze. Hebbels Barbier Zitterlein, von dem schon namentlich kein großer Widerstand gegen überwältigende Weiblichkeit zu erwarten ist, kommt es beim Anblick einer Wahrsagerin vor, „als ob eine ganze Legion böser Geister in ihren stechenden Augen laure“.²⁰ Der wilde animalische Blick geht aus der literarischen „Zigeuner“-Folklore gleichsam unverändert in das Modell der *Femme fatale* über. Der böse Blick übersetzt die destruktive Energie des Fluchs ins Visuelle. Wer von ihm getroffen wird, verliert seinen eigenen Willen, handelt unter hypnotischem Zwang, bleibt paralysiert zurück, versteinert vom Blick aus den Augen eines Basilisken.

Nicht minder charakteristisch als der Blick der „Zigeunerinnen“ werden ihre blitzenden Zähne beschrieben – ein Merkmal, das die schönen Töchter mit den männlichen Herzensbrechern ihres Stammes teilen. Die beim verführerischen Lächeln aufblitzenden Zähne erinnern an die Brisanz der Erotik. Wer seine Zähne zeigt, bringt Gewalt ins erotische Spiel, verweist auf den archaischen Bodensatz der Sexualität, wo Lieben bedeuten kann, mit Haut und Haar verschlungen zu werden: „Küsse, Bisse, das reimt sich“, heißt es in Kleists *Penthesilea*, „und wer so recht von Herzen liebt, / kann schon das eine für das andere greifen.“²¹ Selbst die anmutige Mitidika in Brentanos Erzählung *Die mehreren Wehmüller* wird zur Amazone und gewinnt ein „wildes Aussehen, wenn ihre weißen Augäpfel und die blanken Zähne aus der schwarzen Mähne hervorfunkelten“.²² Der tadellose Zustand der Gebisse der „Zigeuner“ gehört in das Repertoire einer Strategie, der zufolge das Lächeln einer „Zigeunerin“ zwar unerhörte Wonnen verheißt, aber gleichzeitig Zerstörung und Schmerz androht.

18 Hugo: *Der Glöckner*, S. 113.

19 Sand: *Anicée und Morenita*, S. 61.

20 Hebbel: *Barbier Zitterlein*, S. 120.

21 Kleist: *Penthesilea*, S. 254. Zum Zusammenhang von Gewalt, Einverleibung und Erotik vgl. Canetti: *Masse und Macht*, S. 248.

22 Brentano: *Die Wehmüller*, S. 689.

Tanz, Androgynie und Frühreife

Als sei nicht die Ambivalenz des Betrachters, sein Schwanken zwischen leidenschaftlichem Begehren und moralischer Entrüstung, verantwortlich für das der „Zigeunerin“ unterstellte Schillern, sondern ein Irrlichtern ihrer Persönlichkeit selbst, eine ihr eigentümliche, quecksilbrige Neigung zur Verstellung, zum Rollen- und Gestaltwechsel, behauptet die Literatur gerne eine fatale Unstetigkeit der „Zigeuner“ als Charakterzug einer nomadisierenden Ethnie.

Das literaturnotorische Faible für den Tanz übersetzt das Motiv der rastlosen Wanderschaft in die Bewegung auf der Stelle: wer tanzen will, ist nicht festzuhalten, auch wenn er dabei am gleichen Ort bleibt. Der Tanz ermöglicht ein Maximum an Motorik bei einem Minimum an Fortbewegung, eine eigentümliche Verbindung von Stillstand und Geschwindigkeit. Die kinetische Energie beim Tanzen ist beträchtlich, die Ortsveränderung gering. Mehr als für den zeremoniellen Tanz etwa des 17. und 18. Jahrhunderts, eine Quadrille oder ein Menuett, deren kunstvolle Choreografie die erwünschte Harmonie gesellschaftlicher Zustände abbildet, mehr noch als für den Paartanz, der Liebeswerben und Liebesglück in Bewegung übersetzt, gilt dieses Junktim von Turbulenz und auf der Stelle treten für den Einzeltanz, von dem fast immer die Rede ist, wenn es um das Tanzen einer „Zigeunerin“ geht. Das Klingen und Trommeln von Tamburin, Kastagnetten und Schellenkettchen an den Füßen verleihen dem Tanz über den musikalisch-choreografischen Charakter hinaus Elemente einer schamanistischen Beschwörung. Am Beginn der literarischen „Zigeuner“-Darstellung in Cervantes' *La Gitanilla* ist die exotische Schaulust des Tanzens noch offensichtlich,²³ mag sich sein skandalöser Charakter dem Leser von heute auch nicht mehr ohne Weiteres erschließen: Preciosa tanzt mit ganzem Körper, mit ausgestreckten Armen, sie tanzt allein, schnell, unter dem ostentativen Einsatz ihrer weiblichen Reize – ein größerer Unterschied zum zeremoniell geregelten Tanz von Paaren oder von mehreren in Formation Tanzenden ist kaum vorstellbar. Der Tanz der „Zigeunerinnen“ ist ein leidenschaftlicher Einzeltanz, eine betont physische Inszenierung von Vitalität und Passion, bei dem ein weiblicher Körper sich selbstbewusst den genießerischen Blicken der Männer aussetzt und voller Hochmut seine erotische Energie behauptet. Auch der Tanz Esmeraldas in Hugos *Notre Dame de Paris* schlägt die Männer in Bann:

23 Cervantes: Das Zigeunermädchen, v. a. S. 94–101.

Sie tanzte, drehte sich im Kreise und im Wirbel auf einem alten persischen Teppich, der nachlässig unter ihre Füße gelegt war; und jedesmal, wenn bei einer Drehung ihre strahlende Gestalt vorüberglitt, sprühten ihre schwarzen Augen einen Blitz. Alle Blicke um sie her waren starr, ein jeglicher Mund stand offen, und, wahrlich, während sie so tanzte, beim Summen der Kastagnetten, die ihre beiden runden und bloßen Arme hoch über ihrem Kopf hielten, zierlich, schwächling und beweglich wie eine Wespe, mit ihrem faltenlosen, goldenen Leibchen, ihrem scheckigen, bauschigen Kleide, mit den nackten Schultern, den zierlichem, von dem Rocke auf Augenblicke entblößten Beinen, den schwarzen Haaren, den Flammenaugen: wahrlich, da war sie ein übernatürliches Wesen.²⁴

„Wer die Schönheit angeschaut mit Augen / ist dem Tode schon anheimgegeben,“ warnt August Graf von Platen in seinem Lied *Tristan*.²⁵ Die nicht gerne eingestandene Wahrheit der Liebe ist die tödliche Dimension der Erotik, und sie bemächtigt sich auch derer, die sich vom Reiz der „Zigeunerinnen“ haben bezirzen lassen. Unverzichtbar sind in dieser Art des Tanzens Tamburin und Kastagnetten, das harte, trockene, rhythmische Klacken und Schlagen, das so sehr im Gegensatz zur fließenden Geschmeidigkeit von Melodie und Bewegung steht. Hat Carmen keine Kastagnetten zur Hand, zerschlägt sie kurzerhand einen Küchenteller, „und schon tanzte sie den romalis, indem sie mit den Steingutstücken ebenso klackert, als wären es Kastagnetten aus Ebenholz oder Elfenbein“.²⁶ Carmen lässt, so hat Marie Luise Kaschnitz mit existenzialistischem Pathos gedeutet,

die Scherben klappern und es klingt wie Musik. Die Tanzmusik ist in ihr und rafft die träge Zeit. Die Langeweile, den halben Tod. Wer Schabernack treibt, die Dinge verstellt, sich verkleidet und verummmt, der schlüpft aus seiner Haut, diesem Totenhemd, und besiegt die schweren Gesetze der Natur.²⁷

24 Hugo: Der Glöckner, S. 70 f.

25 Von Platen: Tristan.

26 Mérimée: Carmen S. 42.

27 Kaschnitz: Zwei Frauengestalten, S. 531 f.

Für José, den tumben baskischen Soldaten, bedeutet das Klackern der Kastagnetten hingegen die Anwesenheit des Todes. In der wohl unheimlichsten Szene der Erzählung kauert sich Carmen, als José den Tod des Kameraden betrauert, den er getötet hat, an seiner Seite „und ließ von Zeit zu Zeit die Kastagnetten klappern, wozu sie leise sang“.²⁸

Helden wie José und seine Leidensbrüder sind in eine betörende, verkehrende Ordnung geraten, wo oben unten ist und Verführung Verrat bedeutet – ein Phänomen, das nicht an die Darstellungen von „Zigeunerinnen“ gebunden ist. Ingeborg Bachmann etwa zeigt es in *Undine geht* auch an der mythischen Wasserfrau, die Männer dazu verlockt, ihrem tristen Alltagsleben zu entfliehen, und ihnen eine Zeit ungeheuren und ungemessenen Glücks ermöglicht, in der – so heißt es im Text – Seerosen „hundertweise erblühen und vergehen“.²⁹ Die Erfahrung des Glücks ist so total, dass den jämmerlichen männlichen Liebespartnern dieses Naturwesens, Hans heißen sie allesamt, einer wie der andere, bange wird vor der eigenen Courage. Peter von Matt, dem wir eine hinreißende Interpretation dieser Erzählung verdanken, beschreibt, wie die von der Liebe überforderten Männer für Undine ihre Ehefrauen und Freundinnen verlassen. Ihren abermaligen Verrat an der Geliebten begründen sie schließlich mit der Unterstellung, Undine sei eine Zauberin, die sie mit ihren übernatürlichen Kräften verhext habe. Nicht anders verhalten sich die Männer in den meisten Texten, in denen es um die Liebe oder richtiger: um die erotische Betörung braver Bürger, sesshafter Bauernburschen durch zauberkundige „Zigeunerinnen“ geht.³⁰ Immer kommt hier das ästhetische Arrangement den armen Männern zu Hilfe, weil sie sich als Opfer einer bezwingenden Zauberkraft geheimnisvoller weiblicher Wesen darstellen, die mit Blicken und Tänzchen, mit bunten Röcken, mit Klimpern und mit Klackern die Bindekräfte des sesshaften Lebens auf immer verhext haben.

Aber zu den Charakteristika des Klischees von der „schönen Zigeunerin“ zählen nicht nur laszive Blicke und strahlendes Lächeln, nicht nur geschmeidige Körper und bunter Tand, nicht nur betörende Weisen, die befremdlich an das Verrinnen der Zeit erinnern und herausfordern zum Sprung ins ganz Andere – mehr noch ist ihr erotischer Reiz an ihre

28 Mérimée: Carmen, S. 52.

29 Bachmann: Undine geht, S. 240.

30 Sehr viel seltener ist das Gegenteil der Fall, etwa in D. H. Lawrences *The Virgin and the Gipsy*, einer wunderbaren Erzählung von großem soziologischen und psychologischen Raffinement. Lawrence: Die Jungfrau.

Kindlichkeit gebunden. Die Preciosa des Cervantes zählt eben fünfzehn Jahre, die kleine Mignon in Goethes *Lehrjahren* wird von Wilhelm „auf zwölf bis dreizehn Jahre“³¹ geschätzt, Pia in Stiffters *Narrenburg* „mochte zehn bis eilf Jahre sein“,³² Isabella in Arnims Erzählung ist fünfzehn, Nanna, die Heldin einer Erzählung von Charles de Coster, ist sechzehn, und sechzehn ist auch Esmeralda in Hugos *Notre Dame de Paris* – die Liste ließe sich problemlos ad libitum fortsetzen. Sie alle sind Wesen in durchaus noch kindlichem Alter und treten doch zumeist mit erotischem Nachdruck in Erscheinung.

Freilich verdankt sich der erotische Reiz der „Zigeunerin“ nicht so sehr einer schwelgerisch entwickelten, sondern stärker einer geheimnisvoll gehemmten Weiblichkeit, einer eigentümlichen Tendenz ins Maskuline. Die Ölbilder und Wandteppiche in den Kaufhäusern der Wirtschaftswunderzeit haben ihre zumeist barbusigen oder doch offenerzig gekleideten „Zigeunerdirnen“ eher üppig angelegt. Die Produzenten dieser Bilder sind tief ins Unterbewusstsein des *juste milieu* gestiegen, um Männerfantasien in Traumkitsch zu verwandeln, mal mit, mal ohne Tamburin, mal mit, mal ohne Kreolen.

Zumeist aber entwickeln Literatur und bildende Künste, auch und gerade in ihren trivialen Varianten, den erotischen Reiz der „Zigeunerin“ anders. Auf der Ebene der Übernahme männlicher Rollenmuster findet sich das Motiv der Androgynie auch bei Cervantes' Preciosa, bei Arnims Isabella oder Mérimées Carmen. Bei Cervantes ist es eine gerade erst Fünfzehnjährige, die mit unerschütterlicher Sicherheit Art, Dauer und Erfolg der Brautwerbung bestimmt. Nicht Reichtum, Kraft oder männliche Verve entscheiden den Erfolg der Werbung – *sie* entscheidet, ein halbes Kind noch und doch Herrin des Verfahrens. Die noch kindliche *Isabella* in Arnims Erzählung verspürt bereits ihre herrscherliche Bestimmung und überlässt, wenn auch mit blutendem Herzen, den dummen jungen Kaiser seinen Fantastereien. Die junge Mitidika in Brentanos *Wehmüller* trägt gelegentlich, eine Mademoiselle de Maupin *avant la lettre*, Männerkleider, und ist, bei allem Mutwillen und bei aller kindlichen Ergebenheit, doch „so gebieterisch, dass [Devilliers] nie daran denken konnte, ihre Unschuld auch nur mit einem Gedanken zu verletzen“.³³

Auch Carmen raucht, sie blickt aus dunkeln Augen auf die Männer, sie stellt ungeniert ihre Erotik aus, sie führt die Männer an der Nase

31 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, S. 73.

32 Stifter: Die Narrenburg, S. 291.

33 Brentano: Die Wehmüller, S. 693.

herum, instrumentalisiert und bestiehlt sie, hetzt sie gegeneinander auf und sucht sich selbst ihre Liebhaber – wie auch Euphemia Nikitsch in Joseph Roths *Das falsche Gewicht*, die, kaum dass der Maronibrater Sameschkin sich zeigt, den braven Eichmeister Eibenschütz verstößt. Carmen, Euphemia und viele andere nehmen sich als Frauen heraus, was in ihrer Zeit nur für Kavaliere selbstverständlich war. In der Leichtigkeit, mit der Carmen, Euphemia und auch andere Identität und Rollen wechseln, tritt ein kapriziöses Selbstbewusstsein als androgyner Charakterzug hervor.

Es gehört zu den literarischen und bildkünstlerischen Klischees von der „schönen Zigeunerin“, zu ihrer Behändigkeit, ihrer Geschicklichkeit in den Diebeskünsten und ihrer Gelenkigkeit als Tänzerin, dass an ihr nichts an die Matrone, an die im kulturellen Konsens zur Asexualität verurteilten Ehefrau, aber auch nichts an die üppige Erotik der Hetäre erinnert. Im Rahmen der Weiblichkeitskonstruktionen des 19. Jahrhunderts, dem ich den überwiegenden Teil meiner Beispiele entnommen habe, besetzt die „Zigeunerin“ – und das unterscheidet sie von der Femme fatale, so nahe eine Gestalt wie Carmen ihr auch kommen mag – den Platz der Amazone. Charakteristisch dafür etwa ist die Gestalt Loskines in Mörikes *Maler Nolten*, die auf Pferde einschlägt, um sie sich gefügig zu machen: „Mit Zittern sehe ich zu“, so der empfindsame Maler Friedrich fassungslos, „wenn sie sich auf den Rücken eines am Boden ruhenden Pferdes wirft und es durch Schläge zum plötzlichen Aufstehen zwingt.“³⁴ Dem Amazonentum entspricht ein Körperbild elastischer Jugendlichkeit, animalischer Unschuld und felidenhafter Anmut, die gleichzeitig kokettiert und auf der Lauer liegt, jederzeit bereit zu töten, was sie liebt.

34 Mörike: *Maler Nolten*, S. 207.

Film

Time of the Gypsies, Regie: Emir Kusturica, YUG 1988.

Literaturverzeichnis

- Bachmann, Ingeborg: Undine geht, in: dies.: Das dreißigste Jahr. Erzählungen, München 1961.
- Brentano, Clemens: Die mehreren Wehmüller oder ungarischen Nationalgesichter, in: Frühwald, Wolfgang/Kemp, Friedhelm (Hg.): Werke, Bd. 2, München 1963, S. 653–704.
- Brittnacher, Hans Richard: Die Zigeuner oder Der entzauberte Wilde, in: Robert, Jörg/Günther, Friederike F. (Hg.): Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel, Würzburg 2012, S. 199–221.
- Busse-Palma, Georg: Zigeunerleben, in: Die Gartenlaube 6 (1906), zit. nach Klaus-Michael Bogdal: „Menschen sind sie, aber nicht Menschen wie wir.“ Europa erfindet die Zigeuner, in: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Fremde, Würzburg 2002, S. 172.
- Canetti, Elias: Masse und Macht, Hamburg 1960.
- Cervantes, Miguel de: Das Zigeunermädchen. In: Ders.: Exemplarische Novellen. Die Mühen und Leiden des Persiles und der Sigismunda. Stuttgart 1963, S. 93–176.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Trutz, Erich (Hg.): Goethes Werke. Hamberger Ausgabe Bd. 7: Romane und Novellen II, München 1973.
- Hebbel, Friedrich: Barbier Zitterlein, in: Keller, Werner/Pörnbacher, Karl (Hg.): Friedrich Hebbel. Das erzählerische Werk. Sämtliche Novellen und Erzählungen, München 1965.
- Hugo, Victor: Der Glöckner von Notre Dame, Zürich 1985.
- Kaschnitz, Marie Luise: Zwei Frauengestalten, in: Merkur 16 (1962), S. 523–536.
- Kleist, Heinrich von: Penthesilea, in: Barth, Ilse Marie/Seeba, Hinrich C. (Hg.): Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1987, S. 9–256.
- Lange, Horst: Ulanenpatrouille, Köln-Lövenich 1981.
- Langhans-Maync, Susy: Der Fluch von Lourmarin, in: Keil, Adalbert (Hg.): Zigeunergeschichten, München 1964, S. 459–487.

- Lawrence, D. H.: Die Jungfrau und der Zigeuner, in: ders.: Meister-novellen, Zürich 1953, S. 294–470.
- Mann, Thomas: Der Zauberberg. Roman. Frankfurt a. M. 1981.
- Mérimée, Prosper: Carmen, Stuttgart 1963.
- Moldovan, Laura: Meinung. Romani Voices, Teil 1: Emir Kusturica und seine „Zigeuner“, in: Verein Lovara-Roma Österreich (Hg.): romblog.at, Wien 2018, abrufbar unter: <http://www.romblog.at/2018/04/16/meinung-romani-voices-teil-1-emir-kusturica-und-seine-zigeuner-von-laura-moldovan/> [Zugriff: 26. 4. 2019].
- Mörrike, Eduard: Maler Nolten, in: Krummacker, Hans-Henrik von / Meyer, Herbert / Bernhard, Zeller (Hg.): Eduarde Mörrike. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. 3, Stuttgart 1967.
- Platen, August von: Tristan, in: Wölfel, Kurt / Link, Jürgen (Hg.): August von Platen: Werke, Bd. 1: Lyrik, München 1982, S. 69.
- Rezzori, Gregor von: Denkwürdigkeiten eines Antisemiten, München 1989.
- Sand, George: Anicée und Morenita oder Die Pathe (La Filleule), Wien 1853.
- Schopf, Roland: Bürgerfluch und Bürgersehnsucht. Zigeuner im Vorstellungsbild literarischer Intelligenz, in: Hohmann, Joachim S. / Schopf, Roland (Hg.): Zigeunerleben. Zur Sozialgeschichte einer Verfolgung, Darmstadt 1980, S. 47–74.
- Schwob, Marcel: Die „roten Regesten“, in: Keil, Adalbert (Hg.): Zigeunergeschichten, München 1964, S. 166–173.
- Stifter, Adalbert: Die Narrenburg, in: Doppler, Alfred / Frühwald, Wolfgang (Hg.): Adalbert Stifter. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. 3.1: Studien, Stuttgart 1978, S. 303–403.
- Stifter, Adalbert: Bunte Steine. Hg. von Helmut Bachmeier. Stuttgart 1998.
- Stifter, Adalbert: Der Waldbrunnen, in: Geiger, Hannsludwig (Hg.): Stifter. Sämtliche Werke, Bd. 2, Wiesbaden o. J., S. 537–572.

Matthias Bauer

Das „andere Wissen“ und die Macht der „Zigeunerin“ im Spielfilm. Arkanum und Ambivalenz einer Projektionsfigur

— ※ —

Abstract Films do neither mirror reality nor are they necessarily distorting it. Rather, they frame the way people perceive and evaluate what they experience. In this respect, each image requires careful interpretation. Often what is visible at first sight takes on a different meaning in the course of events. Especially, when stereotypes appear the viewer must consider their function and ask whether they are asserted or contested, ironized and deconstructed or emphasized and naturalized. Starting from a close reading of Heinrich v. Kleist's famous novel *Michael Kohlhaas* (1810) this article analysis five films in which "Gypsies" appear: *The Vagabond* (1916), *Carmen aka Gypsy Blood* (1918), *Golden Earrings* (1947), *The Virgin and the Gypsy* (1970), and *Papusza* (2013). Despite their overt differences these examples reveal the capacity of film both to serve and challenge prevailing notions. Instead of demeaning the "other" they tend to portray "otherness" with empathy.

Zusammenfassung Filme spiegeln weder die Realität wider noch müssen sie diese zwangsläufig verzerren. Vielmehr rahmen sie die Art und Weise, wie Menschen das Erlebte wahrnehmen und bewerten. Insofern bedarf jedes Bild einer sorgfältigen Interpretation. Oft bekommt das, was auf den ersten Blick sichtbar ist, im Laufe des Geschehens eine andere Bedeutung. Besonders wenn Stereotype auftauchen, muss der Betrachter deren Funktion beachten und prüfen, ob sie behauptet oder bestritten, ironisiert und dekonstruiert oder hervorgehoben und naturalisiert werden. Ausgehend von einer genauen Lektüre von Heinrich von Kleists berühmtem Roman *Michael Kohlhaas* (1810) analysiert dieser Artikel fünf Filme, in denen „Zigeuner“ vorkommen: *The Vagabond* (1916), *Carmen aka Gypsy Blood* (1918), *Golden Earrings* (1947), *The Virgin and the Gypsy* (1970) und *Papusza* (2013). Trotz ihrer offensichtlichen Unterschiede offenbaren diese Beispiele die Fähigkeit des Mediums Film, vorherrschende

Klischees gleichzeitig zu bedienen und zu hinterfragen. Anstatt den „anderen“ abzuwerten, versuchen sie, „Anders-Sein“ mit Empathie darzustellen.

Um als Kunst anerkannt zu werden, griff die frühe Kinematografie – eine Technik zur Aufzeichnung und Vorführung bewegter Bilder, die zunächst nur als Jahrmarktsattraktion galt – populäre Stoffe und Motive der Literatur wie der Malerei auf. Schon in der Stummfilmzeit entwickelt sich jedoch ein Bewusstsein für die spezifischen Potenziale des *photoplay*, etwa die der Nah- und Großaufnahme von Gesichtern (*close-up*), der Montage (*cross-cutting*) und des *phantom ride*, der entsteht, wenn die Kamera auf einen fahrenden Untersatz gestellt und mit ihm beschleunigt wird. Die Nutzung dieser und anderer Potenziale erlaubt es zum einen, die Stoffe der Weltliteratur auf neue Weise zu inszenieren und aus der Malerei bekannte Motive wirkungsvoll in Handlungszusammenhänge einzubetten; zum anderen bedeutet es: Der Film verfährt von Anfang an intertextuell und transmedial. Er rekuriert nicht nur auf bestimmte Prätexte (Gemälde, Novellen, Romane, Dramen, Opern), er bringt vielmehr, kulturhistorisch betrachtet, Hybrides hervor: Überlagerungen von Bedeutungen, die aus zuvor getrennten Sphären der gesellschaftlichen Sinnproduktion stammen. Dank dieser Hybridbildungen unterhält der zwischen Jahrmarktsattraktion und Weltliteratur, Kunst und Zeitvertreib hin und her laufende Spielfilm ein besonderes Verhältnis zu prinzipiell allen Formen der ästhetischen, moralischen und sozialen Divergenz.

Dieses Verhältnis kann geschmacklos erscheinen und, wie die Darstellung von Schwarzen durch Weiße mit dunkel gefärbten Gesichtern in David W. Griffiths *The Birth of a Nation* (USA 1915), ressentimentgeladen sein; es bietet aber auch die Chance, Grenzziehungen zwischen verschiedenen Ethnien, unterschiedlichen Klassen, Geschlechtern und Nationen spielerisch zu unterlaufen und infrage zu stellen. Daraus folgt erstens, dass die politische Funktion, die einem Film zukommt, sowohl vom Einzelfall als auch vom Kontext abhängt, sowie zweitens, dass die Kinematografie – wie jede Technik und Kunst – für ideologische Zwecke missbraucht werden kann. In diesem Zusammenhang gewinnt ein Problem an Relevanz, das sich auf der Leinwand oder dem Bildschirm stärker als auf der Theaterbühne und bei der Buchlektüre bemerkbar macht. Seine Ursache liegt darin, dass Filme in der Regel nicht umhinkommen, deutlich – ja vielleicht sogar drastisch – *ad oculos* zu demonstrieren, was sie im Zuge der Handlung als bedenklich ausweisen. Das Vorurteil, das es zu widerlegen gilt, muss erst einmal

in Szene gesetzt werden; eine Untat kann nur Abscheu erwecken, wenn sie zumindest im Ansatz ausgespielt wird, und daher folgt aus dem Umstand, dass ein Stereotyp aufgerufen, ein Missstand vor Augen geführt oder eine Verletzung der Menschenwürde von Schauspielern nachgeahmt wird, keineswegs zwangsläufig, dass der Film das Stereotyp bestätigt, den Missstand vergrößert oder die Verletzung von Recht und Würde rechtfertigt.

Skepsis ist freilich gegenüber dem *cinema of excess* angebracht, von dem man spricht, wenn Gewaltdarstellungen ohne ausreichende dramaturgische Notwendigkeit zum Selbstzweck geraten.¹ Und es ist auch nicht ausgeschlossen, dass Darstellungen wider besseres Wissen und Gewissen zweideutig ausfallen. So weckte, um ein Beispiel zu nennen, die Maske des Fagin, in der Alec Guinness in David Leans *Oliver Twist*-Adaption (GB 1948) auftritt, heftige Bedenken. Nicht nur in Israel meinte man zum Entsetzen von Regisseur und Darsteller, sie bediene antisemitische Vorurteile.² Man wird der Eigenart filmischer Narrationen allerdings nicht gerecht, wenn man aus Beispielen wie diesem ableitet, dass jede Veranschaulichung Fehlschlüsse provoziere. Denn damit wird die eigentliche Dynamik verkannt. Sie muss als ein Geschehen betrachtet werden, dessen Wirkung vom Zusammenspiel mehrerer Faktoren abhängt: Welche Bedeutung einem einzelnen physiognomischen Eindruck zukommt, lässt sich adäquat nur erfassen, wenn ein solcher Eindruck – um nur die wichtigsten Faktoren zu nennen – mit der Rolle des entsprechenden Charakters in der diegetischen Welt, dem Ereignisverlauf insgesamt, dem Verständnisrahmen des Genres, dem Blickregime von Einstellung und Schnitt sowie der historischen Situation der Filmrezeption und dem zeitgenössischen Wissen zusammengedacht wird.

Um dies einzusehen, muss man nur die Gegenprobe auf das Fagin-Beispiel machen und an ein Machwerk wie *Jud Süß* (D 1940) erinnern. In diesem Propagandastreifen von Veit Harlan wird „der Jude“ nicht durch die Gesichtszüge seines Darstellers oder dessen Maskierung denunziert, sondern durch den Part, der ihm als Schurken im Stück zukommt (Erpressung, Vergewaltigung etc.); durch den Anspruch des Kostümdramas, geschichtlich Verbürgtes zu vergegenwärtigen (eine Implikatur des Genres); durch den perfiden Einsatz von Kamera und

1 Vgl. Thompson: *Concept*, S. 134. An zentraler Stelle heißt es dort: „Excess implies a gap or lack in motivation.“

2 Vgl. Helbig: *Zuckerbrot*, S. 19 ff.

Montage und durch die enge, funktionale Kopplung zwischen all diesen Faktoren und dem nationalsozialistischen Propagandaapparat, der über Jahre hinweg ebenjene rassistisch imprägnierten Wahrnehmungsmuster kolportiert hatte, welche die Filmemacher einerseits nur aufgreifen mussten und andererseits, dem Anschein nach, belegen konnten. Zu unterscheiden ist mithin zwischen dem einzelnen Film und seiner Komplexität auf der einen Seite und dem Dispositiv auf der anderen Seite – einem Dispositiv, das in diesem Fall aus dem durchaus diffizilen Getriebe von Diktatur und Propaganda, Presse, Kino und Ideologie bestand und dazu diente, tradierte Vorurteile und situativ geschürte Ressentiments in eine kollektive Empörung zu übersetzen, die sich politisch instrumentalisieren ließ. Dass man ein Getriebe auch anders „einstellen“ und die der Filmkunst zur Verfügung stehenden Mittel, zu denen das Klischee durchaus gehört, ironisch und emanzipatorisch oder kritisch verwenden kann, soll im Folgenden insbesondere an *Golden Earrings* (USA 1947) dargelegt werden. Eingebettet wird die etwas ausführlichere Analyse dieses romantischen Spionagefilms in einen kurzen, exemplarischen Gang durch die Filmgeschichte, der sich auf das Motiv des Wahrsagens, die Figur der weiblichen „Zigeunerin“ und den Genreaspekt konzentriert. Zuvor jedoch ein Blick auf die literarische Ausprägung des „anderen“ Wissens und die Macht der „Zigeunerin“.

Heinrich von Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas* (1810)

Das Motiv des Wahrsagens und die Figur der „Zigeunerin“ sind literarisch mehrfach vorgeprägt; innerhalb des deutschsprachigen Schrifttums vielleicht am eindrucklichsten bei Heinrich von Kleist in der Erzählung *Michael Kohlhaas*, die 1810 erstmals vollständig veröffentlicht wurde und die Geschichte eines Rosshändlers erzählt, den die willkürliche Beschlagnahme und Misshandlung seiner Pferde zum Äußersten treibt.³ Die Titelgestalt wird eingangs als „einer der rechtschaffensten und zugleich entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“ (587) bezeichnet, da ihn die Rebellion gegen ein an ihm verübtes Unrecht nicht nur zu zahlreichen Grausamkeiten gegen Unschuldige, sondern am Ende zu einer ebenso unnachgiebig wie selbstzerstörerisch anmutenden Trotzreaktion

3 Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf die im Literaturverzeichnis angegebene Ausgabe.

treibt, die seinem Widersacher den Untergang, seinen Nachfahren jedoch jene Anerkennung verschafft, die ihm selbst vorenthalten wird.

Im Zuge der Handlung begegnet Kohlhaas einer von ihm wegen ihres Alters als „Mütterchen“ (642) angesprochenen, vom Erzähler stereotyp als „Zigeunerin“ bezeichneten Frau, die „aus dem Kalender wahrsagte“ (642), also Horoskope stellt, und auf unerklärliche Weise seiner noch in jungen Jahren getöteten Gattin Lisbeth ähnelt (vgl. 653). Da diese „wunderliche Frau“ (642) keineswegs gewillt ist, „ihre Wissenschaft“ (642) jedermann mitzuteilen, händigt sie Kohlhaas mit der Bemerkung, „verwahr es wohl, es wird dir dereinst das Leben retten“ (642), ein Papier mit der Voraussage des Schicksals aus, das einen seiner Gegner, den Kurfürsten von Sachsen, ereilen wird. Die „Weissagung“ (648) umfasst den Namen des letzten Regenten seines Geschlechts, die Jahreszahl, da er sein Reich verlieren soll, und den Namen dessen, der es durch die Gewalt der Waffen an sich reißen kann (vgl. 649). Tatsächlich setzt der Kurfürst alles daran, in den Besitz des Zettels mit der ihm unbekanntem Voraussage zu gelangen. Um ihn von Kohlhaas, diesem „grimmigen, in seiner Rachsucht unersättlichen Kerl“ (643), zu erlangen, treibt der Kämmerer des Kurfürsten „ein altes, auf Krücken herumwandelndes Trödelweib“ (651) auf, das der Wahrsagerin ähnlich sieht. Diese Frau schickt er, „als ob sie die Zigeunerin wäre“ (651), mit dem Auftrag zu Kohlhaas, den inzwischen gefangen gesetzten Rosshändler mit einer List zur Herausgabe des Zettels zu bewegen.

Kohlhaas aber, als diese Frau zu ihm eintrat, meinte, an einem Siegelring, den sie an der Hand trug, und einer ihr vom Hals herabhängenden Korallenkette, die bekannte alte Zigeunerin selbst wieder zu erkennen, die ihm in Jüterborg den Zettel überreicht hatte [...]: der Kämmerer hatte den ungeheuersten Mißgriff begangen, und in dem alten Trödelweib, das er in den Straßen von Berlin aufgriff, um die Zigeunerin nachzuahmen, die geheimnisvolle Zigeunerin selbst getroffen, die er nachgeahmt wissen wollte (652).

So kommt es, dass die „Zigeunerin“ Kohlhaas, anstatt ihn zu überlisten, warnt und beschwört, „den Zettel, der ihm selbst weiter nichts nutzen könne, für Freiheit und Leben an den Kurfürsten von Sachsen auszuliefern“ (653). Kohlhaas jedoch, „der über die Macht jauchzte, die ihm gegeben war, seines Feindes Ferse, in dem Augenblick, da sie ihn in den Staub trat, tödlich zu verwunden“ (653), hat mit dem „Wunderblatt“

(654) anderes im Sinn. Ihm geht es nicht um Gnade, sondern um Gerechtigkeit; nicht um Verständigung, sondern um Vergeltung. Bereits zum Tode verurteilt, erhält er im Gefängnis eine weitere Nachricht der „Zigeunerin“ über die Absichten des Kurfürsten: „er will die Kapsel, sobald du verscharrt bist, ausgraben, und den Zettel, der darin befindlich ist, eröffnen lassen. – Deine Elisabeth“ (655). Mindestens ebenso bemerkenswert wie die Ähnlichkeit zwischen der „Zigeunerin“ und Kohlhaas' Frau, die sich nicht nur dem Namen nach, sondern auch durch die Züge ihres Gesichts, ihre Hände und ein Muttermal am Halse gleichen (vgl. 652), ist die Bestürzung des Kastellans, der Kohlhaas diese Nachricht überbringt. Seine Rede stockt, als er Auskunft über das „Weib“ (656) geben soll. Verstärkt wird damit das Unheimliche der „Zigeunerin“; womöglich rührt die Bestürzung des Kastellans – der Text weist hier eine beredte Leerstelle auf – aber auch daher, dass man der „Zigeunerin“ – ebenso wie zuvor Kohlhaas Frau – Gewalt angetan hat. Kohlhaas jedenfalls nimmt den Zettel auf dem Schafott, vor den Augen des Kurfürsten, aus einer Kapsel, liest und verschlingt ihn dann, womit er nicht nur sein eigenes Schicksal, sondern auch das seines Gegners besiegelt (vgl. 657). Er ratifiziert damit seinen seit Langem feststehenden Vorsatz: „du kannst mich auf das Schafott bringen, ich aber kann dir weh tun, und ich wills!“ (645).

Dieser Vorsatz ist zum einen auf den Umstand zu beziehen, dass dem Kurfürsten seinerseits „der Gedanke denjenigen zu vernichten, von dem er allein über die Geheimnisse des Zettels Auskunft erhalten könnte, unerträglich war“ (646). Umso deutlicher wird das Missverhältnis, in dem der Trotz des Rosshändlers zu der Möglichkeit steht, den eigenen Kopf aus der Schlinge zu ziehen. Zum anderen ist die Kontrastrelation zwischen diesem Vorsatz und dem mehrfachen Versuch der „Zigeunerin“ zu beachten, Kohlhaas die Mittel an die Hand zu geben, sich zu retten. Wenn Kohlhaas aufgrund der physiognomischen Ähnlichkeit meint, die „Zigeunerin“ könnte womöglich die „Großmutter“ (652) seiner Frau sein, exponiert der Text eine weibliche Genealogie der Fürsorge: War die Frau des Rosshändlers bei dem Versuch getötet worden, zwischen ihrem Mann und dem Junker, der Kohlhaas um Besitz, Recht und Ehre gebracht hatte, eine Verständigung herbeizuführen, geht auch die „Zigeunerin“ für seine Rettung ein hohes Risiko ein. Sie widersetzt sich nicht nur dem Ansinnen des Kämmerers, sie hintertreibt auch die Pläne des Kurfürsten und setzt sich damit der Verfolgung aus.

Der durch die Ähnlichkeit suggerierte genealogische Zusammenhang lässt sich aber auch noch anders auslegen: Kommt es nämlich

nicht nur auf die Kontrastrelation zwischen dem Hass des Rosshändlers und der Fürsorge der „Zigeunerin“ an, die sich auch an ihrem zärtlichen Umgang mit seinen Kindern zeigt (vgl. 653), stellt Kleist in seiner Erzählung eine enge, auslegungsrelevante Beziehung zwischen dem Unrecht her, das dem Rosshändler und seiner Familie widerfährt, und der Situation der „Zigeunerin“, der eben deshalb, weil sie stets mit dieser stereotypen Bezeichnung belegt wird, eine Stellvertreterfunktion zukommt. Wenn der Kurfürst eigens darauf hinweist, „daß das Gubernium, auf einen Befehl, den er unter einem falschen Vorwand an dasselbe erlassen, diesem Weibe vergebens, bis auf den heutigen Tag, in allen Plätzen des Kurfürstentums nachspüre“ (650), ist klar, dass die „Zigeunerin“ recht- und schutzlos ist. Klar ist damit auch, welcher Gefahr sie sich aussetzt, als sie Kohlhaas im Gefängnis aufsucht, um ihm eine Nachricht zukommen zu lassen. In diesem Sinne steht die Bestürzung des Kastellans womöglich für die Bestürzung der Leser, die realisieren, dass sich an der „Zigeunerin“ tatsächlich das Schicksal der geliebten Elisabeth wiederholen könnte. Weit davon entfernt, mit der Wahrsagerin eine Schauergestalt eingeführt zu haben, deren Mantik verdächtig wäre, dient sie Kleist dazu, all jene Missstände zu verklammern, von denen die Familie des Kohlhaas im gleichen Maße betroffen ist wie die Volksgruppe der „Zigeuner“ – ja, man könnte sogar fragen, ob die Familie des Rosshändlers, zumindest in der weiblichen Linie, aus dieser Volksgruppe stammt.

Äußerst aufschlussreich ist denn auch, wie die „Zigeunerin“ durch ihre Wissenschaft und durch ihr Wissen profiliert wird. Dieses Wissen umfasst, Iulia-Karin Patrut zufolge, nicht nur „eine menschliches Ermessen übersteigende Kenntnis des zukünftigen Fortgangs der männlichen Genealogien“.⁴ Entscheidend ist vielmehr, dass die „Zigeunerin“ als Einzige versteht, dass die erst willkürlich beschlagnahmten und dann in liederlichem Zustand zurückgegebenen Pferde lediglich Statthalter dessen sind, worum es Kohlhaas eigentlich geht: „um die Konfiguration und Anerkennung seines Status als (Rechts-)Subjekt eines Staates“.⁵ Es ist nämlich genau diese Anerkennung, die auch den „Zigeunern“ nicht nur im Machtbereich des Kurfürsten versagt blieb. Modellbildend ist die Figur somit in zweierlei Hinsicht: Einerseits „oszilliert die Prophezeiung der ‚Zigeunerin‘ zwischen ‚Wahrheit und Täuschung‘, weil der Inhalt

4 Patrut: Phantasma, S. 186.

5 Ebd., S. 192.

des Zettels völlig unbekannt bleibt“,⁶ andererseits ist ihre Alterität mindestens ebenso nachhaltig durch den Gebrauch bestimmt, den sie von ihrem Wissen macht, wie dadurch, dass sie als „Zigeunerin“ identifiziert wird. Ihre Alterität liegt, anders gesagt, erstens darin, dass sie über ein nach Herkunft und Wirkung „anderes“ Wissen verfügt, und zweitens darin, dass sie Kohlhaas durch die Geheimhaltung dieses Wissens in eine Position der Macht, den Kurfürsten jedoch in eine Position der Ohnmacht versetzt, die das reale Herrschaftsgefüge in gewisser Weise auf den Kopf stellt.

Um ihr Wissen mit dieser Wirkung zu versehen, muss die „Zigeunerin“ ihre Voraussage verschriftlichen und vor den Augen des vermeintlich „Richtigen“ dem „Falschen“ aushändigen; um seinen Gegner zu vernichten, muss Kohlhaas den Zettel lesen und verschlucken, ohne ein weiteres Wort zu sagen. Der doppelte Entzug der Mitteilung – erst durch die Wahrsagerin, dann durch den Rosshändler – ist ein Vorgang, durch den das, was auf dem Zettel steht, in den Hintergrund tritt. Die Macht, die an seinem Besitz hängt, besteht gerade in der Ungewissheit über die Voraussage und wäre selbst dann gegeben, wenn der Zettel lediglich zum Schein bekritzelt worden wäre. Es spielt, so gesehen, kaum eine Rolle, ob die Voraussage zutrifft oder nicht. Ausschlaggebend ist im Zusammenhang der Handlung allein, dass der Kurfürst am Ende gewiss sein kann, niemals in Erfahrung bringen zu können, was auf dem Zettel stand. Offenkundig hat der an das Medium der Schrift gebundene Entzug der (mündlichen) Mitteilung somit eine soziopsychologische Pointe: Wenn A von B zu wissen begehrt, was er selbst nicht weiß, gewinnt B Macht über A, die B verlieren würde, wenn er (oder sie) das Wissen (mit) teilt. Das ist ein Aspekt der Sache. Hinzu kommt ein weiterer: Da A B ein Wissen zuschreibt, das A selbst nicht hat, ist das Nicht-Wissen für das Machtgefälle zwischen B und A im Grunde genommen ausschlaggebender als das Wissen, denn selbst wenn B gar nicht über das Wissen verfügen würde, das A ihm zuschreibt, kann B A die Abhängigkeit spüren lassen, in die A durch das Begehren gerät, unbedingt erhalten zu wollen, was B zugeschrieben wird. Die alte Gleichung „Wissen ist Macht“ entfaltet somit eine Dialektik, zu der es gehört, dass das „andere“ Wissen im Wissen des „Anderen“ aufgelöst werden kann. Es ist nicht unverfügbar, weil es zu einer gänzlich anderen Wissensordnung als derjenigen gehören würde, auf die man sich versteht, sondern weil es nicht von einem selbst, sondern ausschließlich von der Bereitschaft

6 Ebd., S. 188.

des Anderen zur Mitteilung abhängt, ob man es in Erfahrung bringt. Genau in diesem Sinne stellt die Macht des Wissenden die Kehrseite der Ohnmacht des Unwissenden dar. Zur Ironie der Geschichte, die Kleist erzählt, gehört, dass es den Kurfürsten nach dem Wissen der „Zigeunerin“ respektive des Rosshändlers nur verlangt, wenn es um seine eigenen Belange geht, während sich das Begehren dieser Figuren nach Anerkennung kein Gehör verschaffen kann.

Mit Blick auf die „Zigeuner“-Figur ist außerdem zu bedenken, dass die Auflösung des „anderen“ Wissens im Wissen des (oder der) „Anderen“ als Entproblematisierung der Stereotypen gelesen werden kann, die mit dieser Figur konnotiert werden. In Kleists Text erscheint die alte Frau weder hexenhaft noch grausam, weder bedrohlich noch Unheil stiftend. Ganz im Gegenteil verknüpft sich mit ihr die Hoffnung auf eine glückliche Wendung der schrecklichen Geschichte, eine Abwendung des Untergangs, auf den Kohlhaas zusteuert. Mit Kleists Erzählung liegt somit ein komplexer Prätext vor, in dem die traditionelle Verknüpfung der „Zigeuner“-Figur mit dem „Wahrsager“-Motiv aufgegriffen und gegen antiziganistische Vorurteile ausgespielt wird. Das „andere“ Wissen liegt, der Text-Logik zufolge, viel eher in der Kenntnis eines Auswegs aus der mörderischen Konfrontation als in der Zerstörungskraft, die ihm sowohl der Rosshändler als auch der Kurfürst in ihrer Unkenntnis beimessen. So diffizil daher die notwendige Differenzierung zwischen den Rollen, die der „Zigeunerin“ im Konflikt von anderen, etwa vom Kämmerer, zugeordnet werden, und dem Part ist, der ihr selbst vorschwebt, so evident ist das Bestreben des Autors, all das, was an dieser Figur als dämonisch empfunden werden könnte, als Projektionen auszuweisen, die entweder, wie beim Kurfürsten, auf Befürchtungen beruhen, oder, wie bei Kohlhaas, den eigenen Charakter reflektieren. Pragmatisch betrachtet liegt es jedenfalls nicht an dem Gebrauch, den die „Zigeunerin“ von ihrem Wissen macht, sondern an dem Missbrauch der Macht, die dem Rosshändler zukommt, dass die schlimmste Wendung eintritt. Den Lesern bleibt es überlassen, die Kontingenz dieser Wendung zu bemerken und den projektiven Zuschnitt der „Zigeuner“-Dämonologie zu reflektieren. Indem sie den einzelnen Wendungen der Handlung folgen und den Anteil bedenken, den die einzelnen Figuren an diesen Wendungen haben, erwerben sie – gemessen an den landläufigen Vorurteilen – in der Tat ein „anderes“ Wissen.

Nimmt man den Kleist-Text als Vergleichsfolie, kann man nicht nur untersuchen, ob und wie „Zigeuner“-Figuren im Film mit dem Motiv des Wahrsagens in Verbindung gebracht und welche Stereotypen

dabei aufgegriffen, gegebenenfalls bestätigt oder zerspielt werden. Man verfügt dank dieses Textes auch über Kriterien, um zwischen einem Kino der dämonischen Leinwand und einem um Aufklärung bemühten Kino zu unterscheiden. In *The Vagabond* (USA 1916) von Charlie Chaplin gibt es das Motiv des Wahrsagens nicht, wohl aber die Figur der alten „Zigeunerin“. In der Dramaturgie von Ernst Lubitschs *Carmen aka Gypsy Blood* (D 1918) kommt dem Motiv nur eine nachgeordnete Bedeutung zu, während es für den Plot in Mitchell Leisens *Golden Earrings* (USA 1947) zentral ist. *The Virgin and the Gypsy* (GB 1970; Regie Christopher Miles) spielt das Motiv aus, drängt jedoch die Figur der „Zigeunerin“ in den Hintergrund, während es in *Papusza. Die Poetin der Roma* (P 2013, Regie: Joanna Kos-Krauze & Krzysztof Krauze) umgekehrt zugeht: Das Motiv kommt zwar vor, trägt aber nur marginal zur Handlung und zur Figurenzeichnung bei.

The Vagabond (USA 1916, Regie: Charles Chaplin)

The Vagabond variiert ein Motiv, das im Stummfilm relativ häufig vorkommt, aber wesentlich älter ist – das Motiv des „Kinderraubs“. Die Wirkungsmacht dieses antiziganistischen Stereotyps entfaltet sich bereits in Texten und Bildern aus der Frühen Neuzeit, begründete dieses Angstbild doch vielfach Gewalt gegen als „Zigeuner“ bezeichnete Personen und Gruppen.⁷ Neu und originell ist die Verbindung des Kinderraubmotivs mit der Figur des Tramps, die Chaplin kreiert hat. Er tritt in diesem Film zunächst mit einer Violine als Bar- und Straßenmusikant auf, besteht in Slapstick-Manier eine Auseinandersetzung mit Rivalen und stößt dann, am Rande einer Landstraße, auf „fahrendes Volk“. Zuvor wird gezeigt, wie ein altes, hässliches Buckelweib mit dunklem Teint eine junge, hellhäutige Frau (Edna Purviance) kujoniert, selbst aber unter der Fuchtel eines wahren Berserkers (Eric Campbell) steht, vor dem sich natürlich auch die junge Frau in Acht nehmen muss. Während der Tramp der jungen Frau ein Ständchen bringt, geht aus einem Zwischenschnitt hervor, dass sie einer wohlhabenden Familie entstammt und mutmaßlich verschleppt wurde. Der Mutter ist von ihrer Tochter nicht mehr als ein kleines Porträt geblieben. Der Tramp bekommt es mittlerweile mit der alten Furie und dem Berserker zu

7 Zur Intermedialität und Kulturgeschichte des Kinderraubmotivs siehe Mladenova: Muster in diesem Band.

tun, setzt sie und ihre Gefährten aber außer Gefecht und entkommt, zusammen mit der jungen Frau, in einem Pferdewagen. Später lernt die junge Frau einen Künstler (Lloyd Bacon) kennen, der sie malt und das so entstandene Bild in einer Ausstellung zeigt. In ihm erkennt die Mutter ihre Tochter wieder, spürt die Verlorene gemeinsam mit dem Maler auf, nimmt sie mit sich und lässt den Tramp einsam, traurig und liebeskrank zurück. Er hat, so scheint es, seine Schuldigkeit getan. Obwohl die junge Frau dem Maler sichtlich zugetan ist, lässt sie den Wagen jedoch wenden, um auch ihren Retter an Bord zu nehmen. Mit der einigermaßen irrealen Aussicht auf eine *Ménage-à-trois*, die der Forderung nach poetischer und moralischer Gerechtigkeit genügt, endet der Film. In einem alternativen Schluss, in dem dieser letzte *twist* ausbleibt, geht der Tramp ins Wasser.

Würde man nur ein *still* der alten, hässlichen Vettel oder die kurze Szene, in der sie die junge Frau schikaniert, zum Gegenstand der Analyse machen, könnte man leicht zu dem Fehlschluss gelangen, *The Vagabond* bediene antiziganistische Vorurteile. Tatsächlich greift der Film mit dem Kindesraubmotiv, einzelnen Aktionen und Figuren Momente eines populären Wissens auf, das antiziganistisch grundiert ist. Das Tendenziöse dieser Momente wird jedoch in Klamauf aufgelöst. Die Zuschauer, die den ganzen Film sehen und sich an dieser Auflösung erheitern, müssen nicht einmal erkennen, dass die alte Vettel von einem Mann (Leo White) gespielt wird, um den doppelbödigen Charakter der Burleske zu erfassen, die zwar mit Klischeevorstellungen arbeitet, diese aber keineswegs bekräftigt. Nicht einmal die „Alte“ ist eindeutig als „Zigeunerin“ markiert. Allein die Schriftinserts weisen die Figuren als „Girl Stolen by Gypsies“, als „Gypsy Chieftain“ und – eine bemerkenswerte Doppelzuschreibung – als „Old Jew/Gypsy Woman“ aus. Ob es sich beim „fahrenden Volk“ um Schausteller oder Angehörige eines anderen Gewerbes handelt, ist für den Verlauf der Handlung unerheblich und bleibt denn auch offen. Ebenfalls ungeklärt bleibt, wie die junge Frau in ihre Gesellschaft geraten ist. Ein „Kinderraub“ wird nicht gezeigt, sodass die Zuschauer lediglich Vermutungen anstellen können. Der konjekturale Zuschnitt der Vorgeschichte, auf die der erwähnte Zwischenschnitt verweist, lässt allerdings durchblicken, wie populär das melodramatische Motiv des „Kinderraubs“ seinerzeit war. Chaplin konnte sich auf einige, wenige *clues* beschränken, um es ins Spiel zu bringen. Zugleich zeigt sich an diesem Zuschnitt, wie der Film kulturelles Wissen anzapft und verdichtet, nämlich szenografisch. Das heißt: In den visuellen Andeutungen steckt zugleich eine kondensierte Geschichte und ein virtueller

Text, ein Sediment von Lektüreerfahrungen, das man als sozial geteiltes Wissen auffassen kann, und die Möglichkeit, die übliche Geschichte abzuwandeln, umzuschreiben.

Wichtig ist also zum einen, dass mit dem Motiv respektive *skript* des Kindesraubs ein bestimmter Verständnisrahmen (*frame*) aufgerufen wird, genauer gesagt: ein schlimmes Vorurteil, nämlich jenes, dass „Zigeuner“ Kinder stehlen. Wichtig ist zum anderen, dass es das Wechselspiel von *foreshadowing* und *payoff* involviert: Geschürt wird die Erwartung, dass der Tramp die junge Frau rettet und dass es eine Wiedervereinigung mit der Mutter gibt, welche die Zuschauer in der Rückblende kennengelernt haben. Chaplins Inszenierungsgeschick offenbart sich unter anderem daran, dass die Rettung den Tramp zum Sympathieträger macht, die Heimholung der jungen Frau den Tramp jedoch in eine traurige Gestalt verwandelt. Nicht die Wiedervereinigung steht im Fokus der Darstellung, sondern die Situation des unglücklichen Helden, der allein zurückbleibt. Unabhängig davon, ob die junge Frau zurückkommt oder nicht – das Mitgefühl gilt dem Habenichtsbild, der ihre Liebe in jedem Fall verdient hätte, und damit einer Figur, die als Straßenmusiker dem „fahrenden Volk“ viel nähersteht als der Gesellschaftsklasse, welcher die junge Frau entstammt. Auch der Violine spielende Tramp ist ein Schausteller ohne festen Wohnsitz, ein Dropout und Underdog.

Kann man die Filmversion, die mit seinem Suizid endet, als Ausdruck einer melodramatischen Übertreibung werten, so ist der Märchenschluss der alternativen Fassung ein typisches Produkt der Traumfabrik, eine leicht als Wunschfantasie durchschaubare „Konzession an das Publikum“.⁸ Dazwischen liegt, wenn nicht die Wahrheit, so doch der Realitätsbezug des Films: das Wissen um die Exklusion all derer, die keine bürgerliche Existenz führen, weder „echte“ Künstler wie der Maler noch Angehörige der „weißen“ Oberschicht sind. Dass der Slapstick der alten „Vettel“, dem „Berserker“ und ihren Kumpanen das Finstere nimmt und dass zudem das düstere Kapitel des „Kindesraubs“ nicht ausgemalt wird, kann man dem Genre zuschreiben. In ihm ist aber auch ein spezifisches, im Grunde antibürgerliches Wissen aufgehoben: dass die Gestalten, die zum „fahrenden Volk“ gehören, interessanter als die Sesshaften sind. So sehr die Mutter in ihrem Schmerz über den Verlust der Tochter und in der Aufregung über die Entdeckung ihres Bildes in der Ausstellung die Empathie der Zuschauer verdient, so offensichtlich

8 Krusche: Filmführer, S. 737.

sorgt ihr Eingreifen dafür, dass die schöne Geschichte unverhofft endet und die Zuschauer in die Wirklichkeit zurückkehren müssen, die ihnen womöglich auch deswegen trist erscheint, weil es in ihr weniger dramatisch, weniger romantisch und weniger einfühlsam zugeht als im Kino.

Zu den Effekten des Genres darf man schließlich auch die spezifische Entdämonisierung der alten „Zigeunerin“ zählen. Nicht nur, dass ihr keine übersinnlichen Fähigkeiten, etwa die Fähigkeit, wahrsagen zu können, zukommen. Sie wird vielmehr so offensichtlich überzeichnet, dass man von einer Karikatur des Stereotyps sprechen muss. Spätestens wenn die bucklige Gestalt bei dem Versuch, den Tramp und die junge Frau im Pferdewagen einzuholen, über ihre eigenen Füße stolpert und endgültig zum Stehaufmännchen mutiert, ist klar, dass sie als Kontrafaktur einer Hexe angelegt ist. Ihre durch Kostüm und Maske hergestellte äußere Ähnlichkeit mit einer solchen erweist sich als Voraussetzung der komischen Auflösung der Schreckgestalt in eine Ulkfigur. An der maßlos übertriebenen Darstellung prallt denn auch der Vorwurf ab, sie sei misogyn. Da in den Frauenkleidern offensichtlich ein männlicher Schauspieler steckt, reiht sich die Gendertravestie nahtlos in den burlesken Zuschnitt der Szenenfolge ein, in der die Figur auftritt. Auch in dieser Hinsicht verfährt *The Vagabond* also szenografisch: Der Film ruft ein aus dem Karneval bekanntes Rollenskript auf und suspendiert dergestalt den primären Verständnisrahmen der „Zigeunerhexe“. Wer diesen Rahmen assoziiert und nicht augenblicklich, dem Genre entsprechend, moduliert, kann an Chaplins Film keinen Gefallen finden, dann aber auch nicht für sich in Anspruch nehmen, verstanden zu haben, wie Komik funktioniert.

Carmen aka Gypsy Blood (D 1918, Regie: Ernst Lubitsch)

Lubitschs *Carmen*-Adaption ist insofern typisch für den frühen Spielfilm, als ein aus der Literatur (Prosper Mérimée) und dem Musiktheater (Georges Bizet) bekannter Stoff benutzt, mit den Schauwerten des Kinos versehen und so in eine hybride Form überführt wird. Unter Beibehaltung der zentralen Figurenkonstellation wird der Konflikt unter Verzicht auf Gesang und Erzählerkommentar auf die entscheidenden Grundzüge reduziert. Zugleich lenkt die Kamera die Aufmerksamkeit der Zuschauer einerseits in Nah- und Großaufnahmen auf die Mimik und Gestik der Darsteller und andererseits, zumeist in Halbtotalen, auf das *setting*, auf die Landschaft, in der das Drama spielt, und auf

die spanisch anmutenden Interieurs. Während Pola Negri die verführerische *Femme fatale* mit jener Ligatur aus Erotik und Dämonie versieht, die dem Rollenklischee entspricht, gibt Harry Liedtke den Kavallerie-Kavalier, der ihr hoffnungslos verfällt. Negri tanzt auf dem Tisch einer Spelunke – und den Männern auf der Nase herum; dazwischen geht es zu Pferde in die Berge, was eben nur auf der Leinwand im Lichtspieltheater und nicht auf der Opernbühne möglich ist. Für die Zuschauer liegt der Mehrwert des Kinoerlebnisses in dieser Ausweitung der Szenerie, auch wenn dies nicht alle für den Verlust der Arien zu entschädigen vermag; für die Filmemacher in der Aufwertung ihrer Produktion durch das kulturelle Kapital, das den Vorlagen eignet.

Die hybride Verbindung von *high art* und *visual attraction*, die von der ästhetischen Wertschätzung des Stoffes nicht weniger zehrt als von den *production values* des Kinos, lässt den ethnischen Akzent des Filmtitels in den Hintergrund treten. Lubitschs Lesart der Geschichte ist nicht biologistisch, sondern psychologisch, auch wenn die Milieuschilderung an das Vorurteil vom Lumpenproletariat anknüpft und klischeebehaftet anmutet. Er zeigt, wie die Hetäre einen Mann gegen den anderen ausspielt und so, unter den gegebenen Bedingungen, die eigene Ermordung heraufbeschwört. Die Kunst des Handlesens wird auf ein Nebenmotiv herabgestuft, als Carmen erkennt, dass der Vorgesetzte und Rivale ihres Verehrers bald sterben wird; die eigentliche Intrige käme auch ohne dieses Motiv aus, um als Parabel auf die Dämonie der Liebe aufgefasst werden zu können.

Diese Nähe des Films zum Gleichnis erfordert eine Remediation der „Zigeuner“-Figur. Ihr dient zum einen die Pantomime der Koketterie, die Pola Negri mit Verve betreibt, sowie zum anderen die nicht eben subtile Reduktion der Reaktionen, die ihr Spiel bei den intradiegetischen Adressaten auslöst: Verlangen, Verstandesausfall, Verbrechen. Mit Blick auf die Frage, wie der Film „Zigeuner“ repräsentiert, lässt sich daher sagen, dass der Fokus der Darstellung primär auf der erotisch-dämonischen Verstrickung der Charaktere und damit auf ihrer individuellen Psyche liegt. Man kann zwar einwenden, dass die Darstellung das Genrebild der attraktiven, offensiven und lasziven Frau ebenso wie das Klischee des hitzköpfigen Spaniers reproduziert, aber Lubitsch hat in dieser Hinsicht nur zugespitzt, was im Stoff angelegt war und in den zeitgenössischen Inszenierungen ebenfalls ausgespielt wurde. Er holte das Publikum bei seinen Erwartungen ab – nicht um die gegebene Vorurteilsstruktur des Verstehens zu unterlaufen, sondern um sie als primären Verständnisrahmen für eine Art Kammerstück zu verwenden, das sich um das

trianguläre Begehren und den melodramatischen Affekt der Eifersucht dreht. Der englische Titel ist daher, genau besehen, irreführend, denn eher als um die Aufwallung von „Zigeunerblut“ geht es in *Gypsy Blood* um den Anstieg des Testosteronspiegels im Machogemüt. Was Pola Negri an ihrer Figur hervorkehrt, ist vor allem deren Indolenz. Diese Indolenz funktioniert, rezeptionsästhetisch betrachtet, als Empathieblockade und reflektiert ein traditionelles antiziganistisches Vorurteil. Man kann die Figuren- und Milieuzeichnung daher gewiss kritisch sehen, ohne Lubitsch unterstellen zu müssen, er habe dieses Vorurteil befördern wollen. Dramaturgisch und psychologisch betrachtet, wird Carmens Indolenz nämlich nicht als „Volkscharakter“, sondern als Merkmal der *Femme fatale* inszeniert. Die Zuschauer werden gewiss nicht dazu eingeladen, sich mit dieser Frau oder einem der Männer zu identifizieren; sie werden durch die Regie vielmehr auf einen analytischen Blick geeicht, für den der Umstand, dass die Geschichte Militär- und „Zigeuner“-Milieu zusammenführt, von nachgeordneter Bedeutung ist. Der Akzent der Darstellung liegt nicht auf der Milieustudie, sondern auf dem Eifersuchtsdrama.

Golden Earrings (USA 1947, Regie: Mitchell Leisen)

Das von Frank Butler, Helen Deutsch und Abraham Polonsky verfasste Drehbuch zu *Golden Earrings* beruht auf einem Roman der ungarischen Autorin Jolán Földes (1902–1963), die 1941 nach London emigriert war und seitdem auf Englisch schrieb. Auch die Geschichte setzt 1946 in der britischen Hauptstadt ein. Dort wird Ralph Denistoun (Ray Milland) ein Päckchen ausgehändigt, das ein Paar goldene Ohrringe enthält. Denistoun hält sie sich vor einem Spiegel an seine perforierten Ohrfläppchen, fliegt umgehend nach Paris und erzählt seinem amerikanischen Sitznachbarn, was es mit den Schmuckstücken auf sich hat: Zusammen mit einem jüngeren Mann namens Richard Byrd (Bruce Lester) war er während des Zweiten Weltkriegs in geheimer Mission in Nazi-Deutschland unterwegs. Die beiden sollten Professor Otto Krosigk (Reinhold Schünzel) aufspüren und überreden, ihnen die chemische Formel für ein Giftgas zu überlassen, bevor sie Hitlers Schergen in die Hände fällt. Die beiden Spione werden zwar enttarnt und verhaftet, können die SS-Leute unter dem Kommando eines gewissen Hoff (Dennis Hoey) jedoch überrumpeln und fliehen. Um ihren Verfolgern zu entkommen, trennen sich Byrd und Denistoun, nachdem sie einen

Treffpunkt ausgemacht haben, an dem derjenige, der ihn zuerst erreicht, auf den anderen warten soll. Denistoun erreicht diesen Treffpunkt dank der Hilfe von Lydia (Marlene Dietrich), einer „Zigeunerin“, die sich als Handleserin verdingt. Allerdings muss er sich dazu im wahrsten Sinn des Wortes mit Zoltan (Murvyn Vye) „zusammenraufen“, zu dessen Gruppe Lydia gehört.

Lydia – das ist für den Plot des Films entscheidend – verwandelt den britischen Generalmajor, nach dem die Nazis fahnden, in einen „Zigeuner“. Denistoun erhält, zunächst recht widerwillig, einen neuen, dunklen Teint, andere Kleider und die titelgebenden Ohrringe. Dass er in dieser Aufmachung dem Klischee entspricht, ist Teil von Lydias Kalkül: Kein Nazi schaut genauer hin. Am vereinbarten Treffpunkt kommt es dann zu einem Schusswechsel, bei dem Byrd und drei SS-Leute sterben. Lydia und Zoltan helfen Denistoun die Leichen zu beseitigen und führen ihn zur Villa des Professors, in der alsbald auch Hoff mit seinen Männern auftaucht. Da Byrd, den der Wissenschaftler kannte, nicht mehr am Leben ist, hat der „Zigeuner“ Denistoun einige Mühe, Krosigk von seiner Vertrauenswürdigkeit zu überzeugen und die Formel zu erhalten. Als dies gelungen ist, führt Lydia ihn an den Rhein, sodass er in die Schweiz schwimmen kann. Denistoun gibt ihr, bevor er zum Fluss hinabsteigt, die beiden Ohrringe zurück und trifft Lydia mit ihrem Pferdewagen nun nach dem Krieg an der Stelle wieder, an der er sich von ihr getrennt hatte. Bevor er sich der Frau, die ihn gerettet hat, zu erkennen gibt, legt Denistoun erneut die goldenen Ohrringe an, die sie ihm zwischenzeitlich nach London geschickt hatte.

Die Liebesgeschichte zwischen Lydia und Denistoun bildet den einen, der Spionageplot um die chemische Formel den anderen Erzählstrang des Films. Die Romanze wird vor dem düsteren Hintergrund der Zeitläufte augenzwinkernd in Szene gesetzt und verdient aus mehreren Gründen besondere Aufmerksamkeit. Auffällig ist zunächst, dass Denistoun vergleichsweise einfach zu einem „Zigeuner“ werden kann – ein Umstand, in dem sich auch die Leichtigkeit spiegelt, mit der die blonde, hellhäutige Dietrich in die Rolle der dunkelhäutigen, dunkelhaarigen Lydia schlüpft. Man könnte darin einen Beleg für die Inauthentizität der Inszenierung sehen, würde damit jedoch die Pointe der Maskerade verfehlen. Denn Denistoun wird nicht nur mit geringem Aufwand zu einem „Zigeuner“, er wird als solcher auch von den Deutschen, denen er im Folgenden begegnet, ob Militärs oder Zivilisten, ohne Zögern akzeptiert. Mehr noch: Als er in die Verlegenheit gerät, einem Soldaten aus der Hand lesen zu sollen, bedient er sich zum Schein der gleichen Gestik und

Rhetorik wie Lydia. Als er jedoch Byrd wieder begegnet und, da sich am Treffpunkt zeitgleich einige Nazis einfinden, erneut die Rolle des aus der Hand lesenden „Zigeuners“ spielen muss, entdeckt Denistoun zu seinem Erschrecken, dass sein Gefährte alsbald sterben wird. Lydia hingegen hat es nicht mehr nötig, in seine Handfläche zu schauen, um sicher zu sein, dass ihre Liebe trotz der unvermeidlichen Trennung Bestand haben wird.

Das einigermaßen mysteriöse Motiv des Wahrsagens wird in *Golden Earrings* also erstens ironisch gebrochen, zweitens gemäß der Romanze uncodiert und drittens dramaturgisch so verwendet, dass es einerseits – auf der Ebene der Spionagehandlung – die Tarnung und Rettung des „Guten“ beziehungsweise die Täuschung der „Bösen“ ermöglicht, andererseits aber den Mythos vom „anderen“ Wissen und vom übersinnlichen Vermögen der wahrsagenden „Zigeunerin“ *dekonstruiert*. Dieses oft inflationär und ungenau benutzte Verb ist hier einmal wirklich am Platz, da die übliche Bedeutung aufgehoben, mit ihrem Gegensinn in der Schwebe gehalten und so dazu genutzt wird, zugleich den Aberglauben als auch das antiziganistische Vorurteil als etwas Konstruiertes zu markieren. Weder der Aberglaube noch das Vorurteil werden dadurch destruiert. Vielmehr setzt die Handlung voraus, dass der Soldat, der sich von Denistoun aus der Hand lesen lässt, abergläubisch ist und es für ausgemacht hält, dass jeder „Zigeuner“, dem er zufällig begegnet, wahrsagen kann.

Der eigentliche Witz liegt also darin, dass Denistoun bloß deswegen, weil man ihn für einen „Zigeuner“ hält, den Part des *fortune teller* erst überzeugend spielen und dann – im Rahmen der Fiktion – tatsächlich das Schicksal von Byrd in dessen Hand lesen kann. Damit wird die mythische Einheit von „Zigeuner“ und übersinnlicher Macht, von Alterität und „anderem“ Wissen als Resultat einer Projektion erkennbar, die sich auf höchst zweifelhafte Identitätsindikatoren sowie auf Erwartungen stützt, die ebenso konventionell wie kontingent sind. Wenn der Mythos, Roland Barthes zufolge, ein semiotisches System darstellt, in dem ein Zeichen – in diesem Fall das Motiv des Wahrsagens – als Signifikant – hier: als Bezeichnung des „Zigeuner“-Seins – verwendet wird,⁹ dann läuft der Plot von *Golden Earrings* unter anderem darauf hinaus, mit der Arbitrarität auch die Gemachtheit dieser sich natürlich gebenden Verknüpfung auszustellen. Der Mythos ist das Ergebnis einer fehlgeleiteten gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit und verweist, ist er

9 Vgl. Barthes: *Mythen*, S. 258f.

erst einmal durchschaut, auf den irrationalen Zuschnitt der Realität in Nazi-Deutschland, den sich zwei so rationale Figuren wie Denistoun und Lydia zunutze machen können.

Die gleichsam pikareske Gestalt, die der britische Spion durch seine Verkleidung zum „Zigeuner“ erhält und der die Finten entsprechen, die ihn überleben lassen, veranschaulicht über den ideologischen Kontext des Films hinaus die Unzuverlässigkeit jeder Ontologie, die sich auf so prekäre Indikatoren wie Hautfarbe, Ohrschmuck, Kleidung etc. stützt. Anders gesagt: Das *othering*, das in einem rassistischen System wie dem „Dritten Reich“ betrieben wird, ist offensichtlich *unreliable*.

Rezeptionsästhetisch betrachtet, kommt in *Golden Earrings* alles darauf an, dass die Zuschauer mit den Figuren sympathisieren, die Alterität repräsentieren. Dies wird zum einen durch die moralische Implikatur der Konfliktlage sichergestellt, also dadurch, dass die Gegner von Lydia und Denistoun Abscheu erregen. Kein Zuschauer wird sich mit Hoff und seinesgleichen identifizieren; das schließen die historischen Fakten ebenso aus wie die Erzählperspektive des Films. Der Abscheu, den die Killer von Byrd erregen, ist aber nicht hinreichend für das, was die Sympathieträger leisten sollen, zumal ihre Alterität beim Publikum auch auf Vorbehalte stoßen könnte. Ausschlaggebend ist daher, wie die Maskerade von Denistoun bewerkstelligt wird. Sein anfängliches Sträuben gegen das Rollenspiel, gegen die Annäherungsversuche Lydias, den Geruch der Salbe, mit der sie ihn einreibt, und die bereits gebrauchten Kleider, die sie ihm zumutet, reflektiert einen Großteil dieser Vorbehalte, zu denen auch die Befürchtung gehört, im „Zigeuner“-Kostüm, mit Ohringen behängt, „unmännlich“ zu erscheinen. Wenn der Film aus der Not, ein „Anderer“ zu werden, mit der Zeit eine Tugend macht, wenn sich Denistoun in die „Zigeunerin“ verliebt und schließlich, wie seine Fähigkeit, Byrd aus der Hand zu lesen, demonstriert, wahrhaftig ein „Anderer“ geworden ist, so durchläuft er diese Wandlung stellvertretend für die Zuschauer, die sich auf das Rollenspiel, ohne Kenntnis seiner Pointe, einlassen.

Denistouns Initiation in die „Zigeuner“-Welt durchläuft drei Etappen: Seiner äußeren Metamorphose folgt zunächst die Inklusion in Zoltans Gruppe und dann, als er die Mantik beherrscht, auch jene innere Verwandlung seiner Person, die ihren Ausdruck, dem Genre der Romanze gemäß, in der Liebe zu Lydia findet. Zugleich beglaubigt diese Initiation, was doch auch Marlene Dietrich, Murvyn Vye und die übrigen „Zigeuner“-Darsteller nur vorgeben zu sein. Gerade der Part der Dietrich war ja dem Risiko ausgesetzt, als Travestie aufgefasst zu

werden. Zwar weist er einige der vamphaften Züge auf, die für ihre Film-Persona charakteristisch waren, und zweifellos spielt ihr Part auch auf die Gegnerschaft der Diva zu Hitler an, hatte sie doch nicht nur die Rollenangebote des Diktators ausgeschlagen, sondern sich im Zweiten Weltkrieg entschieden auf die Seite der Alliierten gestellt und deren Truppen mit zahlreichen Auftritten an der Front den Rücken gestärkt. Allein: Heute, da die Erinnerung an diese Leistungen verblasst ist und, wenn überhaupt, nur noch die blonde Ikone im kollektiven Gedächtnis geblieben ist, zu der sie sich mithilfe von Josef von Sternberg stilisiert hatte, wirkt der Auftritt der Dietrich in *Golden Earrings* zunächst einigermaßen irritierend. Man könnte bei Lydias Make-up und Dietrichs Performance versucht sein, an eine Parodie zu denken, an eine Karikatur der stolzen Carmen. Wenn die ansonsten stets adrett frisierte Schauspielerin, die wilde Mähne unter einem Kopftuch, mit den Händen isst und mit klebrigen Fingern gestikuliert, wenn sie ihren „Liebling“ Denistoun anschmachtet und an Lydia das Kokette hervorkehrt, riskiert sie, die Momente der Alterität zu übertreiben und die Zuschauer zu einer womöglich exotisierenden Wahrnehmung einzuladen. Aufgefangen wird diese Tendenz freilich durch den Scharfsinn, mit dem Lydia die Lage, in der sich Denistoun befindet, erfasst, durch die Um- und Weitsicht ihres Handelns und durch ihre unzweideutige Haltung dem Regime gegenüber. Gleichwohl: Ihre *appearance* bedient das übliche Rollenklischee und damit *prima facie* das Vorurteil, „Zigeuner“ seien unrein, ungepflegt und ungehemmt.

Es dauert daher eine Weile, bis sich die Zuschauer, ebenso wie Denistoun, von Lydias Redlichkeit und Zuverlässigkeit überzeugt und verstanden haben, dass sie das Herz auf dem rechten Fleck hat. Was an ihr zunächst als mangelnde Affektkontrolle und sexuelle Impulsivität erscheint, steht in Opposition zu der Verhärtung, die den SS-Schergen ins Gesicht geschrieben ist. Da man in deren Mienenspiel fast jede menschliche Regung vermisst, repräsentiert Lydias Leidenschaftlichkeit genau jene Empfindsamkeit, die sie zu solidarischem Handeln überhaupt erst ermächtigt. Da sie im Unterschied zu den anderen Deutschen nicht eingespannt ist in den Disziplinierungsapparat, der von der Jugendschar an alle „Reinrassigen“ erfasst, repräsentiert sie weniger das Kreatürliche als das Humane. Was an Lydia auf den ersten Blick unzivilisiert oder undiszipliniert wirken mag, ist in Wahrheit, wie sich alsbald herausstellt, ihre Courage und somit jene Eigenschaft, die sie eher mit ihrer Vorläuferfigur bei Grimmelshausen als mit der Titelgestalt von Mérimée und Bizet verbindet. Sie ist einerseits die verjüngte Variante

der alten „Zigeunerin“ bei Kleist, stets um das Überleben des Helden besorgt, aber erfolgreicher in ihrem Bemühen, das drohende Verhängnis abzuwenden – und andererseits insofern eine Inversion von Carmen, als sie ihren „Liebling“ wahrhaft liebt, rettet und dem Tod entgeht, um schließlich den gerechten Lohn für ihren Mut zu empfangen. Dazu passt, wie das Motiv des Wahrsagens depotenziert wird: Das mantische Moment bleibt erhalten und wird dramaturgisch genutzt – die dämonische Dimension aber wird, wenn nicht gänzlich aufgelöst, so doch auf den einen Augenblick reduziert, in dem Denistoun in Byrds Hand den nahen Tod seines treuen Gefährten liest.

The Virgin and the Gypsy (GB 1970, Regie: Christopher Miles)

Auch dieser Film beruht auf einer Romanvorlage. Sie stammt von D.H. Lawrence (1885–1930), wurde 1926 geschrieben, aber erst nach dem Tod des Autors entdeckt und veröffentlicht. Drehbuch (Alan Plater) und Film halten sich im Wesentlichen an die Vorlage: Im Mittelpunkt der Geschichte steht die Ablösung einer jungen Frau von der beengten Welt ihrer Familie, dem sittenstrengen Vater (Maurice Denham), der verständnislosen Stiefmutter (Kay Walsh) und der ebenso unduldsamen Großmutter (Fay Compton). Während ihre Schwester Lucille (Harriet Harper), die sich zwar auch nach Freiheit sehnt, aber weniger rebellisch ist, zu Hause bleibt, wird für Yvette (Joanna Shimkus) die Begegnung mit einem virilen „Zigeuner“ (Franco Nero) befreiend, dessen Frau (Imogen Hassall) die Fähigkeit besitzt, in die Zukunft blicken zu können. Sie duldet nicht nur die Amouren ihres Mannes, sondern weist ihre Rivalin, die sie bittet, ihr aus der Hand zu lesen, an, auf die Stimme des „Wassers“ Acht zu geben.

Tatsächlich tritt eines Tages der Fluss, in dessen Nähe die „Zigeuner“ ihr kleines Lager aufgeschlagen haben, über die Ufer. Als die Fluten in das Haus von Yvettes Familie eindringen, ertrinkt die Großmutter; Yvette jedoch, die sich mit dem „Zigeuner“ in den ersten Stock flüchten kann, verliert dort mit ihrer Jungfräulichkeit die Angst, sich aus der engen Welt ihres Vaters und seiner Frau zu lösen. Zwar sind die „Zigeuner“ am nächsten Morgen verschwunden; gemeinsam mit einem anderen, wegen seiner unehelichen Beziehung in der Nachbarschaft missachteten Paar fährt Yvette jedoch ebenfalls davon. Wie so häufig bei D.H. Lawrence geht es also um einen Bruch mit den kulturellen Normen der spätviktorianischen Gesellschaft, insbesondere mit ihrer Sexualmoral. Die „Zigeuner“

erfüllen bei diesem Bruch lediglich eine katalysatorische Funktion. Ihre Alterität bildet den Gegenpol zur etablierten Gesellschaft; im Intervall zwischen den Polen lebt die Protagonistin ihre Devianz aus.

Problematisch erscheint die Rollenverteilung innerhalb der „Zigeuner“-Familie: Während der athletisch gebaute Mann durch die Gegend streift und nicht nur Yvette beglückt, zieht sich die blass wirkende Frau, relativ lust- und teilnahmslos wirkend, in den Planwagen zurück. Ihre Kunst übt sie eher widerstrebend, jedenfalls ohne erkennbare Freude, aus. Nero ist sichtlich bemüht, seiner Figur etwas Enigmatisches zu verleihen, wirkt dadurch aber auch seltsam starr und kann so nur bedingt die Anziehungskraft glaubhaft machen, die der „Zigeuner“ auf Yvette ausübt – ist doch das Starre genau das, was sie an ihrem Vater, seiner zweiten Frau und der Großmutter abstößt. Insofern dieser Effekt gewollt ist, akzentuiert die Inszenierung vor allem die Attraktivität des unkonventionellen Paares – einer verheirateten jüdischen Frau und ihres Liebhabers, einem Briten –, bei dem Yvette mehrfach Zuflucht sucht. Die mit diesem Paar verbundenen Episoden des Films legen den Zuschauern den Gedanken nahe, dass der „Zigeuner“ für Yvette womöglich nur ein Ersatz für den bereits vergebenen Engländer ist. Er ist zwar im rechten Moment zur Stelle, eigentlich aber – vor allem in sozialer Hinsicht – der falsche Partner. In der Naturkatastrophe der Überschwemmung reflektiert sich die Einmaligkeit des *coming out*: Die Entjungferung der Protagonistin, die in ihrem Leben alles verändert, an der Existenzweise und Nicht-Zugehörigkeit der „Zigeuner“ bezeichnenderweise aber gar nichts.

Der Umstand, dass Yvette mit dem Paar davonfährt, nährt somit den Verdacht, dass sie nicht wirklich mit ihrer Klasse, sondern nur mit ihrer Familie und deren Prüderie bricht. So mutet denn auch die Szene, in der Yvette und das Paar nackt baden, erotischer als die Szene an, in der sie mit dem „Zigeuner“ schläft. Er bleibt aus ihrer Sicht und für die auf ihre Wahrnehmung fokussierten Zuschauer der ganz „Andere“, beinahe genauso unzugänglich wie seine Frau. Beide Figuren werden somit in ihrer Alterität sistiert. Der Blick, den der Film auf die „Zigeuner“ richtet, ist keinesfalls emanzipatorisch, er hält sie vielmehr auf Distanz und wirkt insofern exkludierend. Während der „Zigeuner“ bei D.H. Lawrence immerhin einen Namen, nämlich Joe Boswell, erhält und Yvette einen Brief schreibt, in dem er die Hoffnung äußert, sie wiederzusehen, geht ihm im Film das tiefere Verständnis für Yvette ab. Lag die Attraktivität des „Zigeuners“ in der Romanvorlage vor allem darin, dass er Yvette gleichsam auf den Grund ihrer Seele sehen konnte, wird ihm in der filmischen Adaption mit der Fähigkeit zur psychologischen Einsicht auch

die Möglichkeit genommen, seitens der Zuschauer die Empathie auf sich zu ziehen, die einen Reflexionsprozess über seine soziale Exklusion auslösen könnte.

Papusza (P 2013; Regie: Joanna Kos-Krauze & Krzysztof Krauze)

Vollkommen anders, ja geradezu entgegengesetzt verfährt das Biopic *Papusza*: Hier wird alles auf einen Reflexionsprozess angelegt, in dessen Mittelpunkt die doppelte Alterität der Titelfigur als Romni und Poetin steht. An der Lebensgeschichte der polnischen Dichterin Bronisława Wajs (ca. 1908–1987), die sich selbst „Papusza“ [dt.: „Puppe“] nannte und im Film von Jowita Budnik verkörpert wird, zeigen sich sowohl die allgemeinen Schwierigkeiten einer Frau im 20. Jahrhundert, sich entsprechend ihrer künstlerischen Begabung zu verwirklichen, als auch die besonderen Hindernisse, die einer künstlerischen Laufbahn innerhalb einer polnischen Roma-Gemeinschaft entgegenstehen. Das beginnt mit den Schwierigkeiten, Lesen und Schreiben zu lernen, und kulminiert in der Stigmatisierung Papuszas durch das Haupt der Gemeinschaft (gespielt von Karol Gierliński). Deutlich wird auch die Internalisierung der Vorbehalte, auf die Papuszas literarische Tätigkeit stößt. Entsprechend spröde, zuweilen auch abweisend, reagiert sie auf die Versuche von Jerzy Ficowski (Antoni Pawlicki), ihre Werke mithilfe des angesehenen Dichters Julian Tuwim (Andrzej Walden) in der literarischen Welt bekannt zu machen. Als ihre Bücher und eine von Ficowski verfasste Abhandlung über die polnischen „Zigeuner“ Furore machen, wird Papusza vorgeworfen, die Sprache und die Geheimnisse ihrer Kultur verraten zu haben.

Der achronologisch erzählte Film, der im Folgenden nicht mit Blick auf seinen dokumentarischen Gehalt, sondern als Spielfilm behandelt wird, der die historischen Daten dramaturgisch verdichtet, setzt mit Bronisławas Geburt und der Vorhersage einer alten „Zigeunerin“ ein, das Kind könne sowohl zum Stolz als auch zur Schande ihrer Gemeinschaft werden. Er springt dann ins Jahr 1971, als man Papusza aus einem Gefängnis holt, um sie seitens des polnischen Staates zu ehren. Die Dichterin nimmt an der Feierlichkeit erst teil, als ihr Mann Dionizy Wajs (Zbigniew Waleryś) mit Prügel droht. Die dritte und vierte Sequenz behandeln im Wechsel die Jugend der Dichterin und die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Als die Heranwachsende (Paloma Mirga) um 1921 herum von einer jüdischen Kauffrau das Lesen und Schreiben lernt, bahnt sich ein Pogrom

an, an dem sie sich die Schuld gibt, da man ihre Buchlektüre für einen Frevel hält. 1949 nimmt ihr Mann mit Ficowski einen Angehörigen der polnischen Mehrheitsgesellschaft in seine Gemeinschaft auf, der untertauchen muss, weil er von den Behörden gesucht wird. So kommt es, dass der angehende Literat das poetische Talent von Bronisława entdeckt.

Zur gleichen Zeit nötigt der polnische Staat die Roma, feste Wohnungen zu beziehen und geregelten Tätigkeiten nachzugehen. Während Dionizy aus Wut und Verzweiflung über diese Zumutung seinen Planwagen zerstört, schickt Papisza Ficowski ihre Gedichte. Nach der Aufhebung des Haftbefehls gegen ihn lässt er sich in Warschau nieder. In einer Szene zuvor wird angedeutet, was die Frau, die er inzwischen geheiratet hat, ausspricht: dass Papisza Ficowski liebt und – so die naheliegende Vermutung – für ihn schreibt. Papiszas dringlichem Wunsch, ihre Gedichtbände zu verbrennen, kann und will Ficowski nicht nachkommen. Wie Dionizy, der ihm einst Asyl gewährt und so – ungewollt – Papiszas Entdeckung ermöglicht hatte, nimmt Ficowski allerdings die Schuld auf sich, die ihr angelastet und zum Verhängnis wird.

Ihre Ächtung durch die eigene Gemeinschaft bringt Bronisława nahezu um den Verstand, zumal sich Tarzan (Sebastian Wesołowski) mit der Bemerkung, dass sie nicht seine leibliche Mutter sei, von ihr abwendet. Eine Rückblende ins Jahr 1939 offenbart, dass er der einzige Überlebende eines von den Nazis verübten Massakers war, von Bronisława gefunden und Dionizy als „Sohn“ geschenkt worden war. Mit dieser Schenkung revidiert Papisza, was sie anlässlich ihrer Zwangsverheiratung 1925 erbeten hatte: dass ihr Mutterschoß unfruchtbar bleibe. In einer anderen Szene schmäht Dionizy sie denn auch wegen ihrer Kinderlosigkeit. Das ebenso komplizierte wie ambivalente Verhältnis der Eheleute hält bis zum Schluss an. Noch unmittelbar vor seinem Tod hadert Dionizy mit dem Dichtertum seiner Frau. Sie selbst meint im Gespräch mit Ficowski, dass sie vielleicht glücklicher geworden wäre, wenn sie nicht das Lesen gelernt hätte.

Ein kurzer *take* vergegenwärtigt, wie Papisza von anderen Romnija vertrieben wird, als sie ihren Lebensunterhalt damit verdienen will, Passanten die Zukunft aus den Karten zu lesen. Er greift das Motiv des Wahrsagens, das bereits bei ihrer Geburt eingespielt worden war, noch einmal auf. Während sich die Prophezeiung der Alten, das Neugeborene sei in der Lage, sowohl zum Stolz als auch zur Schande ihrer Gemeinschaft zu werden, bewahrheitet, wird schon in den Rückblenden auf die Jugendgeschichte der Dichterin deutlich, wie aufgeklärt die zeitgenössische Gesellschaft mit dem Zukunftszauber umgeht. Als

die Heranwachsende auf einem Fest ihre Kartenkunststücke anbietet, erheitert sie damit einen der Gäste, der zwar eine Karte nimmt, das Ganze aber offensichtlich als Teil des Unterhaltungsprogramms goutiert. Das Motiv wird also erst mit der üblichen Bedeutung eingeführt, dann in seiner Mantik depotenziert und schließlich, gegen Ende der Erzählung, benutzt, um die Außenseiterrolle von Papsza innerhalb der Gemeinschaft der Roma zu beleuchten. Zwei Implikationen sind dabei wichtig: Gemessen an der kulturellen Bedeutung und Achtung, die sich Bronislawa mit ihren Gedichten außerhalb ihrer Gemeinschaft erworben hat, haftet der Wiederaufnahme der Wahrsagerei etwas Regressives und Resignatives an. Zugleich wird deutlich, wie sehr die Wahrsagerei seitens der Roma als eine quasi gewerbliche Dienstleistung betrachtet wird, die nur im Ensemble mit anderen Dienstleistungen, also im Kollektiv, ausgeübt werden darf. Aus ihrer Sicht kommt es nicht darauf an, ob Papsza weissagen kann, sondern ob sie dazu gehört oder nicht. Profaner kann man das in früheren Zeiten im „Zauberreich der Hexenkünste“ verortete Motiv kaum einsetzen.

Die Schlusseinstellung zeigt, wie einige Planwagen durch das winterliche Polen ziehen. Wann diese Szene spielt, bleibt unbestimmt. Historisch betrachtet, müsste es sich um eine Rückblende handeln, da die Planwagen außer Gebrauch gekommen sind. Wahrscheinlich ist die Szene aber symbolisch gemeint. Unübersehbar ist jedenfalls, dass sich der kleine Tross an einer Weggabelung teilt. Man kann darin einen Hinweis auf die Spaltung der Roma-Gemeinschaft angesichts der Möglichkeit sehen, die Oralität hinter sich zu lassen. Während die einen befürchten, mit der Schrift ihre kulturelle Identität, ihren sozialen Zusammenhalt und ihre relative politische Autonomie zu verlieren, gehen einzelne mit der Option, sich schriftlich auszudrücken und gegebenenfalls auch zu behaupten, das Risiko ein, isoliert und, wie Papsza es empfindet, „verdammte“ zu werden.

Der Film stellt an Papszas Geschichte deutlich das Dilemma dar, aus der Gemeinschaft der Roma exkludiert zu werden, ohne die eigene Alterität im positiven Sinne als identitätsstiftend zu erleben, er vermeidet aber jede Stellungnahme. Stattdessen findet er seinerseits sehr poetische Bilder für die Lebenssphäre der Roma-Minderheit, für die „Seelenlandschaft“ der Dichterin und für ihre Not. Als Dionizy das Feuer austritt, das Papsza entfacht hat, um ihre Gedichte zu verbrennen, steigt aus den verkohlten Papieren statt Rauch das Wispern der Stimmen auf, die nicht mehr zum Verstummen zu bringen sind. Die großartige Bildkomposition und Kameraarbeit von Krzysztof Ptak, Wojciek Staron und

Michał Sobociński überträgt auf die Zuschauer, was in den Dialogen der Figuren zwar mitschwingt, aber – ein kluger Regieeinfall – niemals ausgesprochen wird: die Ahnung eines unauflösbaren Zusammenhangs von Untergang und Übergang. Wird mittels der Literatur eine Erinnerungskultur geschaffen und damit etwas vor dem Vergessen bewahrt, so ist dieses „etwas“ im Gedächtnis nicht mehr das, was es zuvor war. So liegt denn nicht der „Vorschein“ einer besseren Welt in den langen Einstellungen des Films, sondern der Widerhall jener präsentischen Lebensweise, der auch in den wehmütigen Liedern Papuszas anklingt.

Nachhaltig verschoben ist damit das Arkanum, das die Figur der „Zigeunerin“ beziehungsweise das mit ihr verknüpfte „andere“ Wissen birgt. Aus der Fähigkeit zur Hellseherei ist das Vermögen, Gedichte schreiben zu können, geworden. Geblieben ist die Ambivalenz der Bewertung – freilich so, dass die Zwiespältigkeit der Figur nun nicht mehr aus dem Unbehagen der Dominanzgesellschaft, sondern aus den Selbstzweifeln der Roma resultiert, die sich den spezifischen Herausforderungen der Moderne gegenübersehen. Die im Film mehrfach artikuliert Vorstellung, im Wald, der allen gehört, frei und selbstbestimmt leben zu können, ist fraglich geworden und kaum noch viabel. Wohin der Weg der Roma führt, lässt sich weder voraussagen noch kann eine Zielbestimmung von außen, von der Warte aus erfolgen, die am Ende des Films von der Kamera eingenommen wird. Genau diese von Respekt grundierte Erkenntnis hält die Schlusseinstellung fest.

Entdämonisierung, Empathisierung und Poetisierung

Auch wenn der kurze Gang durch die Filmgeschichte nur Schlaglichter auf die Entwicklung einer literarisch vorgeprägten Figur werfen kann, lassen sich zwecks weiterer Überprüfung wenigstens drei Darstellungstendenzen benennen: die Entdämonisierung, die Empathisierung und die Poetisierung der „Zigeunerin“. So sehr der Part der jungen „weißen“ „Zigeunerin“ in *The Vagabond*, die eigentlich gar keine ist, ein Klischee bedient und an die antiziganistische Legende vom „Kinderraub“ gekoppelt ist, so offenkundig wird die Darstellung des „fahrenden Volks“ in diesem Film durch das Genre des Slapsticks regiert. Der Hiatus, der die Stehaufmännchen, einschließlich der „alten Vettel“, vom empfindsamen Tramp, seiner Geliebten, ihrer Mutter und vom Künstler – also das komische vom melodramatischen Personal – trennt, verbietet es geradezu, jene Typen, die als „Gypsy Chieftain“ oder „Old Jew/Gypsy

Woman“ bezeichnet werden, als Abbildungen einer außerfilmischen Realität zu betrachten. Sie gehen vielmehr ganz und gar in ihrer Funktion als Verlach-Figuren auf. Verlacht werden sie nicht wegen ihrer ethnischen Zugehörigkeit, sondern um die Angst zu bannen, die sie aufgrund ihrer körperlichen Überlegenheit oder seelischen Grausamkeit *prima facie* auslösen. Mit anderen Worten: Sie werden zwar als Widersacher eingesetzt, aber – den Konventionen der Burleske entsprechend – nicht wirklich ernst genommen. Wollte man ihnen in kritischer Absicht eine ideologische Bedeutung zuschreiben, müsste man sie aus dem systemischen Design der Rollenverteilung lösen, damit aber auch den gesamten Zuschnitt des Films *auf*lösen. In diesem Sinne stellt *The Vagabond* ein Beispiel für jene Entdämonisierung mittels Komik dar, deren Preis im radikalen Verzicht auf jede Empathisierung liegt, denn erst dieser Verzicht macht aus den Dargestellten Verlach-Figuren. Während das Poetische auf das Romantische herabgestuft und auf den Erzählstrang verschoben wird, der das „Zigeuner“-Milieu transzendiert, verhindert der burleske Zuschnitt der Inszenierung die Gleichsetzung der diegetischen Welt mit der außerfilmischen Realität.

Als eine den Konventionen entsprechende Inszenierung kann man auch Lubitschs *Carmen*-Adaption sehen, die das Pathos der Oper vermeidet und mit den Schauwerten des Stummfilms operiert: der in zahllosen Nah- und Großaufnahmen wirkungsvoll in Szene gesetzten Schauspielkunst, die beim Kavallerie-Kavalier im Zeichen der Empathisierung steht, und der Entgrenzung der diegetischen Welt, in der die *differentia specifica* der Kinematografie gegenüber dem Theaterdekor liegt. Da auch das mystische Motiv der Handlesekunst depotenziert wird, kann die psychologische Akzentuierung des Konflikts als ein Versuch der Entdämonisierung betrachtet werden. Die Männer werden von Pola Negris Carmen eigentlich nicht „verhext“, sondern getäuscht und betrogen, woran ihre eigenen Projektionen nicht weniger Anteil haben als die erotischen Intrigen der Frau. Für die Poesie der Liebe bleibt da kein Raum.

Auch *Golden Earrings* bietet für eine Poetisierung nicht das rechte Sujet. Die fiktive Geschichte, die sich vor dem Hintergrund der Nazi-Diktatur entfaltet, spielt aber so geschickt die Stereotypen der „Zigeuner“-Darstellung ein und gegen die stillschweigend vorausgesetzte Vorurteilsstruktur des Verstehens aus, dass man geradezu von einer Strategie der Entdämonisierung sprechen kann. Besonders anschaulich wird dies am Motiv des „Wahrsagens“, des „Aus-der-Hand-Lesens“. Es wird nicht nur entmystifiziert, es dient zudem dazu, die Vorstellung von einer substanziellen „Alterität“ aller „Zigeuner“ aufzuheben, die zur Annahme

unüberwindlicher „Rassengegensätze“ führen kann. Die Verwandlung des „weißen“ Protagonisten in einen dunkelhäutigen „Zigeuner“ ist weder auf der Ebene der politisch akzentuierten Handlung noch auf der Ebene ihrer nicht weniger politischen Auslegung lediglich ein dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums geschuldeter Ulk. Sie demonstriert vielmehr, inwiefern der ontologische Fehlschluss vom „Anders“-Aussehen auf das „Anders“-Sein, der in jedem faschistoiden Feindbild am Werke ist, einen Irrtum darstellt. Die Empathisierung von Lydia und Zoltan gehört zu dieser Entlarvungsstrategie und ist doch mehr als nur ein rhetorisches Mittel. Es kommt nämlich darauf an, wie diesen Figuren poetische Gerechtigkeit widerfährt: nicht dadurch, dass sie ihrer „Zigeuner“-Identität entkleidet werden, sondern dadurch, dass sie von Denistoun und den Zuschauern, die er repräsentiert, vorbehaltlos akzeptiert werden. In der Art, wie sich die beiden Respekt verschaffen, behauptet sich zwar die konventionelle Hollywood-Dramaturgie, doch der Kampf der Männer endet unentschieden und führt zu wechselseitiger Achtung; die durch Liebe zu erobernde Person muss zu ihrem Glück mit sanfter Gewalt überredet werden. Allein: Der Effekt heiligt in diesem Fall die Mittel, besteht er doch in der vollständigen moralischen Inklusion der vermeintlich „Anderen“ in die Gemeinschaft der Aufrichtigen und Aufrechten.

Demgegenüber reproduziert *The Virgin and the Gypsy* einiges von jener Ambivalenz der „Zigeuner“-Figuren, mit der traditionell ihre Exklusion aus dem Kreis der sozial Akzeptierten, ökonomisch Arrivierten und politisch Alliierten legitimiert wurde. Auch wenn das *fortune teller*-Motiv nicht dämonisch eingesetzt wird, erscheint es doch wieder als Relikt eines „anderen“ Wissens, dessen Mitteilung zwar Gutes bewirkt, das schlechterdings aber nicht rational zu verstehen ist. Es bleibt ebenso „dunkel“ wie die triebhafte Anziehung der „weißen“ Frau durch den „Zigeuner“, der im Film enigmatischer und – wenn nicht unsympathischer – so doch dubioser als in der Romanvorlage erscheint. Seine Empathisierung bleibt gewissermaßen auf halber Strecke stehen. Der „Zigeuner“ darf die Protagonistin wohl retten und sexuell beglücken, für eine dauerhafte Partnerbindung kommt er aber nicht infrage. Sofern die Inszenierung mit dem erotischen Substrat der Erzählung poetisierend verfährt, beschränkt sie sich auf die Interaktion innerhalb der Dominanzgesellschaft.

Beinahe organisch hängen die Darstellungstendenzen der Empathisierung und der Poetisierung in Papsza zusammen. Das wird nicht nur anhand der Titelgestalt deutlich, sondern auch mit Blick auf

ihre wichtigsten Bezugspersonen Dionizy Wajs und Jerzy Ficowski. Die Ambivalenz gehört in diesem Film zur Komplexität der Charaktere, zur multiperspektivischen Darstellung der intra- und interpersonellen Spannungen, die aufmerksam registriert, aber nicht evaluiert werden. An keiner Stelle kippt das Verhältnis der Hauptpersonen in eine Konfrontation, die eine von ihnen diskreditieren würde. Und selbst die Dämonisierung des Schreibens und Dichtens innerhalb der Roma-Gemeinschaft wird, so problematisch sie ist, nicht zum Anlass einer wohlfeilen Empörung. Den Filmemachern war die Gefahr, sich über die Ängste und Abwehrreflexe der Roma-Gemeinschaft gegenüber einer fremden schriftlichen Kultur zu erheben, offenkundig bewusst, und sie entgingen ihr durch ebenjene Form der (nachgestellten) teilnehmenden Beobachtung, die der Film in poetische Einstellungen übersetzt. Obwohl er nicht zuletzt die Geschichte einer gescheiterten Emanzipation erzählt, geht es ihm nicht darum, persönliche Verfehlungen aufzuzeigen, sondern Verständnis für den Bedingungs-zusammenhang zu wecken, den keiner der Akteure durch einen entschiedenen Willensakt oder dank eigener Machtvollkommenheit suspendieren kann. Diesem Verständnis entspricht die Melancholie der Schwarzweiß-Bilder. Es ist die Melancholie einer Kultur, die sich an der Schwelle zur schriftlichen Erinnerung ihrer Historizität und damit der Herausforderung innewird, eine „andere“ werden zu müssen.

Szenografie, Stereotyp und Standardsituation

Wie die Verwendung des „Kinderraub“-Motivs in *The Vagabond*, die Übernahme der *Carmen*-Story in *Gypsy Blood* oder der „Zigeuner“-Stereotypen in *Golden Earrings* belegen, setzen Spielfilme auf Szenografien, das heißt auf Verständnisrahmen (*frames*) und Drehbücher (*scripts*), deren Kenntnis beim Publikum vorausgesetzt werden darf und die in vielen Fällen mit bestimmten *locations* und Genres verknüpft sind. In diesem Sinne gehört die Tortenschlacht zum festen, erwartbaren Handlungsrepertoire des Slapsticks, der Shoot-out zum Western und der Tanz ums Lagerfeuer zur „Zigeuner“-Romantik. Szenografien sind, Umberto Eco zufolge,¹⁰ kondensierte, weil Erfahrungen verdichtende Geschichten – in die Medienerfahrungen ebenso eingehen wie persönliche Erlebnisse aus erster Hand – und zugleich virtuelle Texte, da sie ausgemalt und abgewandelt, erweitert und umgedeutet werden können.

10 Vgl. Eco: Lector, S. 99f.

Durch die Spezifikation und Variation der einzelnen Szenografien erfahren die Verständnisrahmen unterschiedliche Modulationen, die auch das involvierte Drehbuch betreffen: Die Tortenschlacht kann, entsprechend fokalisiert, als Demütigungsritual in Szene gesetzt werden, der Shoot-out lässt sich in den Gangster-Film oder ins Science-Fiction-Genre transponieren, und die Lagerfeuerromantik mit Tanzeinlage muss nicht unbedingt im „Zigeuner“-Milieu spielen; gegebenenfalls kann sogar auf das Lagerfeuer verzichtet werden. Der einzelne Film trägt zur Entwicklung der Filmkunst dadurch bei, *wie* er auf verschiedene Szenografien rekurriert, *wie* er sie kombiniert und rekonfiguriert und so davor bewahrt, ins Schematische abzugleiten.

Eng mit den Szenografien verknüpft sind die Stereotypen, die Muster der Figurenzeichnung: Der Shoot-Out braucht den Schurken, mit dem die Zuschauer nicht empathisieren; die Tortenschlacht den komischen Helden, der sich dem Schlamassel nicht entziehen, aber auch nicht ernsthaft verletzt werden kann; und auch der Bohemien tritt oft nicht als individueller, unverwechselbarer Charakter auf, sondern entspricht, zuweilen ironisch gebrochen, der Klischeevorstellung des (bürgerlichen) Publikums. Als drittes Element kann man den Stereotypen und den Szenografien die sogenannten Standardsituationen zuordnen. Dabei handelt es sich um ein Set von Requisiten und Kulissen, Kameraeinstellungen und Schnittfolgen, die immer dann zur Anwendung kommen, wenn wohl etablierte Verständnisrahmen aufgegriffen und die darzustellenden Aktionen dem üblichen Drehbuch entsprechend abgewickelt werden sollen.

Das dialektische Spiel von *foreshadowing* und *payoff*, von Erwartungserweckung und Erwartungserfüllung, erlaubt es, Szenografien und Stereotypen gegen den Strich zu lesen, zu dekonstruieren und neue Standards der Inszenierung zu setzen. Gerade weil der Film ökonomischen Zwängen ausgeliefert ist, die auf der Produktionsseite einen gewissen Schematismus befördern, der zur Entkopplung von der Erfahrung führt, die es doch eigentlich zu bereichern und zu erneuern gilt, geben sich Regisseure, Schauspieler und Zuschauer auf Dauer nicht mit der bloß applikativen Spezifikation und Variation der immer gleichen Stereotypen und Szenografien zufrieden. Filmemacher, die sowohl um die Ökonomie des Erzählens und die Notwendigkeit der Stereotypenbildung als auch um die Gefahr wissen, die sich aus der Nähe von Stereotyp und Ressentiment, von Standardeinstellung und Vorurteil ergibt, haben in der Regel auch ein waches Auge für die Ideologiefälligkeit von Szenografien bewiesen und gegen diese Gefahr mit ironischen Brechungen und anderen Mitteln angearbeitet.

Filme

- The Birth of a Nation*, Regie: David W. Griffith, USA 1915.
Carmen [alias „Gypsy Blood“], Regie: Ernst Lubitsch, D 1918.
Golden Earrings, Regie: Mitchell Leisen, USA 1947.
Jud Süß, Regie: Veit Harlan, D 1940.
The Quiet Man, Regie: John Ford, USA 1952.
Oliver Twist, Regie: David Lean, GB 1948.
Papusza, Regie: Joanna Kos-Krauze & Krzysztof Krauze, P 2013.
The Vagabond, Regie: Charles Chaplin, USA 1916.
The Virgin and the Gypsy, Regie: Christopher Miles, GB 1970.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Vollständige Ausgabe. Aus dem Französischen von Horst Brühmann, Berlin 2010.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula*. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. Aus dem Italienischen von Hans-Georg Held, München 1987.
- Helbig, Jörg: *Zuckerbrot und Peitsche*. Die kritische Rezeption von David Leans Dickens-Adaptionen „Great Expectations“ und „Oliver Twist“, in: Bauer, Matthias (Hg.): *David Lean (Film-Konzepte 10)*, München 2008, S. 15–22.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1984.
- Kleist, Heinrich von: Michael Kohlhaas (Aus einer alten Chronik), in: Sembdner, Helmut (Hg.): *Heinrich von Kleist, Werke in einem Band*, München 1978, S. 588–657.
- Krusche, Dieter / Labenski, Jürgen / Nagel, Josef: *Reclams Filmführer*, Stuttgart 2003.
- Patrut, Iulia-Karin: *Phantasma Nation*. „Zigeuner“ und Juden als Grenzfiguren des „Deutschen“ (1770–1920), Würzburg 2014.
- Thompson, Kristin: *The Concept of Cinematic Excess*, in: Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York 1986, S. 132–140.

**(Un-)Sichtbarmachen:
theoretische Reflexionen**

Iulia-Karin Patrut

(In-)Visibilisierung der „Zigeuner“-Eigenschaft

— ※ —

Abstract This article investigates the deeper causes for the special status that the “Gypsy” has occupied in the discourses of knowledge since the early modern period. The uncertainty regarding the “Gypsy” character with regard to religion, language or ethnicity is almost obsessively discussed in expository and artistic texts. The stigma “Gypsy” lives from its vagueness, from an oscillation between visualisation and invisibility of difference. The thesis is discussed whether this very ambiguity attributed to the “Gypsies” did not serve to negotiate the boundaries of the “own”: as a resource for the transformation of collective identity of those who set themselves apart from the “Gypsies”. In this instrumentalisation, the author sees one of the main reasons for antigypsyism, because the mechanism described inevitably entails exclusion effects for those visualised as “Gypsies.” The struggle for the truth of the self was (and is) carried out at the expense of the “Gypsies.” The mode of this functionalisation was retained over the centuries and changed with current identity concepts, thereby generating ever new reasons for exclusion. The artistic images and texts that are most likely to escape this dynamic are those that recognise the abysmal nature of the game with the boundaries of the “own” and make it tangible.

Zusammenfassung Der Beitrag fragt nach den tieferen Ursachen für den besonderen Stellenwert, den der „Zigeuner“ in den Wissensdiskursen seit der Frühen Neuzeit einnimmt. Die Unsicherheit hinsichtlich der „Zigeuner“-Eigenschaft mit Blick auf Religion, Sprache oder Volkszugehörigkeit wird in expositorischen und künstlerischen Texten geradezu obsessiv thematisiert. Das Stigma „Zigeuner“ lebt von seiner Vagheit, von einem Oszillieren zwischen Visibilisierung und Invisibilisierung von Differenz. Es wird die These diskutiert, ob nicht gerade diese den „Zigeunern“ zugeschriebene Ambiguität dazu diene, die Grenzen des „Eigenen“ auszuhandeln: als Ressource für die Transformation kollektiver Identität jener, die sich in Abgrenzung zu den „Zigeunern“ entwarfen. In dieser Instrumentalisierung sieht die Autorin einen

der Hauptgründe für den Antiziganismus, denn der beschriebene Mechanismus zieht für die als „Zigeuner“ Visibilisierten unweigerlich Exklusionseffekte nach sich. Der Kampf um die Wahrheit des Selbst wurde (und wird) auf Kosten der „Zigeuner“ ausgetragen. Der Modus dieser Funktionalisierung blieb über die Jahrhunderte erhalten und wandelte sich mit den jeweils diskutierten Identitätsentwürfen, dabei wurden immer neue Exklusionsgründe generiert. Dieser Dynamik entkommen am ehesten jene künstlerischen Bilder und Texte, die die Abgründigkeit des Spiels mit den Grenzen des „Eigenen“ erkennen und greifbar machen.

Die Frage nach der Sichtbarmachung von „Zigeunerinnen“ und „Zigeunern“ bezieht ihre Bedeutung aus dem Umstand, dass von Anfang an unklar war, wer überhaupt „ZigeunerIn“ ist. Die Kriterien der Sichtbarmachung der „Zigeuner“-Eigenschaft sind Indikatoren dafür, welche Eigenschaften in einer Gesellschaft unerwünscht sind oder gar Inklusionshindernisse darstellen. Die künstlerischen Verfahren der (Un-)Sichtbarmachung hingegen sind Indikatoren für die Reflexivität von Kunst in Bezug auf gesellschaftliche Leitdiskurse sowie Einschluss- und Ausschlusskriterien.

Die Unsicherheit hinsichtlich der „Zigeuner“-Eigenschaft schwingt nicht nur mit, sie wird seit der Frühen Neuzeit in expositorischen und künstlerischen Texten und weiteren Artefakten ausdrücklich und teilweise geradezu obsessiv thematisiert, was dafür spricht, dass die Verhandlung und Sichtbarmachung dazu beiträgt, die Grenzen des „Eigenen“ auszuhandeln beziehungsweise die Bedingungen und Inhalte dieser Aushandlung zu reflektieren und kritisch zu hinterfragen, wofür wiederum künstlerische Verfahren entwickelt werden.

Die diskursiven Bedingungen bei der Ankunft der als „Zigeuner“ Bezeichneten standen jedoch hinsichtlich des damit einhergehenden Einschlusses oder Ausschlusses unter umgekehrten Vorzeichen: Mit der Selbstbezeichnung als Volk ging der Anspruch einher, als Christen behandelt zu werden, das heißt zugehörig zu sein und in christlichen Herrschaftsgebieten unterstützt zu werden. Unter diesen Bedingungen ist die Invisibilisierung der „Zigeuner“-Eigenschaft ein Repressionsinstrument, das den Ausschluss begünstigt; die Sichtbarmachung der „Zigeuner“-Eigenschaft verhält sich subversiv dazu: Wenn also die Chronisten schreiben, Unbelehrbare glaubten immer noch, die „Zigeuner“ seien nicht nur Christen, sondern sogar heilig, zeugt dies von der Persistenz einer Inklusionspraxis. Viele frühneuzeitliche Gelehrte setzten sich mit der Religion der „Zigeuner“ auseinander; die Verschiebung des

Diskurses, der ihre Eigenschaft als Christen immer stärker in Abrede stellte, ist bereits von Stefani Kugler, Wilhelm Solms, Klaus-Michael Bogdal und anderen untersucht worden.¹ Hier wird sie in Erinnerung gerufen, weil der Zusammenhang zwischen der Inklusion/Exklusion und der (In-)Visibilisierung der „Zigeuner“-Eigenschaft nicht zu unterschätzen ist. Die Veruneindeutigung der „Zigeuner“-Eigenschaft beginnt in einem historischen Kontext, in dem sie zumindest mit dem Anspruch auf Inklusion verbunden war; die im 16. Jahrhundert einsetzenden Spekulationen über das vielleicht „falsche“ oder nur vorgetäuschte Christentum der „Zigeuner“ sind allesamt verbunden mit dem Argument, „Zigeuner“ seien kein zusammenhängender Verband, keine „Nation“ wie etwa Ungarn, Deutsche oder Italiener, und deshalb gäbe es auch keine eigentliche „Zigeuner“-Eigenschaft, die man sichtbar machen könne.

Die Vorstellung von dem frühen Christentum der „Zigeuner“ wurde lange diskutiert: Der Gelehrte Nicolaus Hieronymus Gundling, der auch als königlicher Geheimrat tätig war, griff noch im 18. Jahrhundert die Auffassung auf, die „Zigeuner“ stammten von den Samaritern ab:

Justinianus hatt gar harte Gesetze wider sie [die Samariter] publiciret. Denn sie richteten, öfters, vielen Aufruhr an. Einige geben vor, daß, von ihnen, die heutigen Zigeuner herstammten. Von der Heil. Schrift sollen sie auch Nichts mehr, als die 5. Bücher Mosis angenommen haben.²

Auffällig ist hier, dass eine möglichst ambivalente Genealogie der Religion von „Zigeunern“ gewählt wurde: Als Samariter³ sind sie weder Christen noch Juden, dafür aber Nachfahren einer verfolgten, ausgegrenzten Gruppe – die vielleicht gar keine Schuld auf sich geladen hat, sondern mit dem „barmherzigen Samariter“ sogar einen symbolischen Ahnherrn hat, der Christen zur Inklusion von „Zigeunern“ auffordert.

1 Kugler: Kunst-Zigeuner, S. 21–42; Solms: Zigeunerbilder, S. 17–104; Bogdal: Europa, S. 23–86.

2 Gundling: Gelahrheit.

3 Gundling bezieht sich mit diesem Begriff auf das Lukas-Evangelium 10,25–37, wo Jesus die Geschichte eines uneigennütigen Helfers, ja Lebensretters erzählt. Der zwar ebenfalls aus dem Judentum hervorgegangene, aber doch einer eigenen Glaubensgemeinschaft angehörige Samariter spart weder körperliche Anstrengung noch Mühe und Kosten, um einem zufällig aufgefundenen ausgeraubten, ihm völlig fremden Verletzten das Leben zu retten, weshalb Jesus ihn als Beispiel für uneigennütige Nächstenliebe über Religionsgrenzen hinweg anführt.

Hier schwingt die Andeutung mit, „Zigeuner“ seien vielleicht „die besseren Juden“;⁴ dass vom „barmherzigen Samariter“ eine implizite Anklage gegen die hartherzigen Christen, die „Zigeuner“ vertreiben, ausgeht, denn der Samariter hat in der Not geholfen.

Die wichtigsten Kriterien für die Feststellung von Identität waren in der Frühen Neuzeit Religion und Standeszugehörigkeit. Ethnizität gehörte zunächst nicht dazu.⁵ Dieser damals sehr vage Begriff bezeichnete eher Herkunftslandstriche, Landsmannschaften und Sprachen und eignete sich nicht dazu, jemanden zu diskriminieren. Unter Christen war die so aufgefasste ethnische Zugehörigkeit eher Beweis für die Vieltätigkeit der Schöpfung. Eine Irritation der Ordnung der Dinge ging davon nicht aus; selbst die politischen Konflikte um Herrschaftsgebiete und Allianzen zwischen den europäischen Königs- und Kaiserreichen verhielten sich oftmals quer zu Ethnizität oder unabhängig davon. Für die Frage nach (Un-)Sichtbarkeit bedeutet dies: Die ethnisierenden Markierungen sind in dieser Zeit nicht in Absehung von religiösen und ständischen interpretierbar.

Sichtbare Menschen – unsichtbare „Zigeuner“?

Dieses frühe Gemälde von Boccaccino (**Abb. 1**) zeigt eine junge Frau, die als „Zigeunerin“ bezeichnet wird. Woran allerdings die „Zigeuner“-Eigenschaft festgemacht wird, erschließt sich heute nicht mehr auf den ersten Blick. Für Boccaccinos Zeitgenossen wurde sie durch die Art der Kopfbedeckung sichtbar gemacht.⁶ Auffällig ist zudem der Anhänger, der an ein sogenanntes Keltenkreuz erinnert. Damit suggeriert das Bild, die „Zigeunerin“ gehöre einer der ältesten christlichen Gemeinschaften an. Ikonografisch stechen die Kopfbedeckung und das Kreuz mit einer Kugel im Zentrum hervor: Sie machen die „Zigeuner“-Eigenschaft und das Christentum sichtbar; beides wird durch die Bildunterschrift zusätzlich verknüpft. Hinzu kommt: Wenn die „Zigeunerin“ Christin ist, könnte sie aufgrund der Kleidung und des Schmucks auch von Stand sein, wenngleich die damals etwas fremd wirkende Kleidung keine eindeutigen Rückschlüsse zulässt. In seiner Entstehungszeit verhielt

4 Zur Bedeutung dieser Vorstellung während der Frühen Neuzeit vgl. Patrut: Phantasma, S. 24–53 und 113–120.

5 Uerlings: „Zigeuner“, S. 84–117.

6 Pokorny: Kunst, S. 100.



Abb. 1. Boccacino,
Zigeunermädchen,
um 1505, Öl auf Holz.

sich das Bild subversiv zu einem „Zigeuner“-Diskurs, der erstens einen zusammenhängenden Verband, eine Volksgruppe oder Nation, zweitens die christliche Religion der Gruppe in Abrede stellte. Auf ein schwarzes Inkarnat – ein sichtbares Zeichen der Exklusionswürdigkeit der „Zigeuner“ – verzichtet Boccacino bezeichnenderweise. Ein Überblick der gerade in religiöser Hinsicht ambivalenten „Zigeuner“-Darstellungen findet sich in einem Aufsatz von Peter Bell und Dirk Suckow, die zeigen konnten, dass in zahlreichen Kunstwerken vom 15. bis zum 17. Jahrhundert „Zigeuner“ gar nicht so häufig eindeutig negativ konnotiert sind, sondern ihre Inszenierung oftmals widersprüchlich ist;⁷ etwa wenn sich „Zigeuner“ wie in Stefan Lochners Darstellung des *Martyriums Andreas*’ doch von dem Apostel bekehren lassen oder sich in eine Gruppe gläubiger und eine zweite Ansammlung wahrsagender „Zigeuner“ teilen, wie es in Pieter Bruegels Darstellung der *Johannespredigt* von 1566 der

7 Der lesenswerte Aufsatz enthält auch einen umfangreichen Bildteil (S. 505–536), der hochwertig und in Farbe gedruckt wurde. Vgl. Bell/Suckow: *Lebenslinien*.

Fall ist.⁸ Hier steht eine bekehrte „Zigeunerin“ mit Kind einer Gruppe wahrsagender „Zigeuner“ gegenüber.

In Beispielen wie diesen findet eine Steigerung der Ambivalenz statt, die den „Zigeunern“ in Fragen der Religion auch in expositorischen Texten zugeschrieben wird; in Letzteren schlägt das Pendel zugunsten der Differenz und Verworfenheit der „Zigeuner“ aus, die andere Seite wird jedoch nicht selten mit dargestellt. Dafür berühmt wurde Sebastian Münsters Relativierung der Aussagen von „Zigeunern“ in seiner *Cosmographia*, die erstmals 1524 erschien: „[D]er eine war ein Hertzog (wie sie fürgaben) und der ander ein Graff/[...] gaben sich für gar gute Christen auß“.⁹

Stand und Religion verlieren sich in Uneindeutigkeiten, Behauptungen und Gegenbehauptungen, im Wechselspiel von Selbst- und Fremddarstellung. Es gibt nichts, keine Darstellungsform, kein Zeichen, keine ikonografische Eigenschaft, woran sich die „Zigeuner“-Eigenschaft, die Religion, die ständische oder die Volks-Zugehörigkeit dieser Menschen festmachen, klären oder eindeutig auf einer Seite verorten ließe. Selbst da, wo wissenschaftliche Argumentationen die Alterität starkmachen, kommunizieren sie noch das Gegenteil, während die Kunst nicht selten auf genau dieser Ambivalenz der „Zigeuner“ ihr eigentliches Metier – und ihre Autonomie – gründet. Wohl aber nehmen Staaten, Regierungen und Verwaltungen Vereindeutigungen vor, die in den meisten Fällen auf Exklusion hinauslaufen: Vertreibung, Verfolgung, Verbannung bis hin zu Folter und Ermordung drohen in der Frühen Neuzeit den als „Zigeuner“ Identifizierten.

Aus der Ambivalenz wird im Gelehrten Diskurs des 16. und 17. Jahrhunderts zunehmend eine Täuschungsabsicht: „Zigeuner“ sind demnach Personen, die ihr Gegenüber grundsätzlich über ihre Identität täuschen, um betrügerischen Tätigkeiten nachzugehen. Die „Zigeuner“-Eigenschaft wird paradoxerweise darin sichtbar, dass Personen ein undurchsichtiges, fast schon künstlerisches Spiel mit Erzählungen über Identität, Freibriefen, Verkleidungen, Körperbemalungen, Namen und Sprachen betreiben. Möglicherweise sind Darstellungen wie jene Boccaccinos schon Antworten auf diese „Sichtbarkeit durch Unsichtbarkeit“. Indem hier und bei anderen Malern der Frühen Neuzeit eine Ikonografie des „Zigeunerischen“ eindeutige Wiedererkennungsmerkmale schafft,

8 Zu Stefan Lochner und den beiden Altarflügeln im Frankfurter Städel Museum, vgl. Zehnder (Hg.): Lochner.

9 Münster: *Cosmographia*, S. 603.

werden „Zigeuner“ sichtbar; aber eben nicht nur als „Zigeuner“, sondern auch als Menschen, die – seien sie gut oder böse, bekehrbar oder unbelehrbar – die Betrachter durch ihr bloßes Dasein fragen, ob sie nicht auch eine Existenzberechtigung besitzen und ob ihre Vertreibung wirklich gerechtfertigt ist.

Invisibilisierung der „Zigeuner“-Eigenschaft: Exklusionsinstrument und Motor des Selbstentwurfs

An den Wissensdiskurs kann man des Weiteren die Frage richten, ob nicht gerade die Ambiguität, die den „Zigeunern“ zugeschrieben wird, als Ressource für die Transformation kollektiver Identität jener, die sich als Nicht-„Zigeuner“ auffassten, fungierte. Die Unbestimmbarkeit der Religion, Sprache und Volkszugehörigkeit der „Zigeuner“ warf Fragen auf, deren obsessive Verhandlung davon zeugt, dass sie eine wichtige Funktion für jene erfüllte, die sich selbst in Abgrenzung zu den „Zigeunern“ entwarfen. Das diskursive Spiel der (In-)Visibilisierung der „Zigeuner“-Eigenschaft ist auch jenes der (Un-)Sichtbarmachung dessen, was das eigene Selbst ausmacht.¹⁰

Zu den Auffälligkeiten des Wissens über die „Zigeuner“ zählt, dass jene Kriterien, denen gerade höchste Geltung für die Identitätsbestimmung zukommt, auf diese Gruppe ohne klare Ergebnisse bezogen werden. Sobald die lange irrelevanten Kriterien Sprache und Volkszugehörigkeit wachsende Aussagekraft erhalten, insistieren Gelehrte auf dem ungeklärten Idiom und der unbekanntenen Herkunft der „Zigeuner“. Nachweis für die Brisanz dieser epistemischen Verschiebung ist die Proliferation der Schriften, die sich in der Frühen Neuzeit und im 18. Jahrhundert zum Ziel setzen, die Herkunft und Sprache der „Zigeuner“ wissenschaftlich zu bestimmen. Dieser ausgeprägte „Wille zum Wissen“ im Sinne Michel Foucaults ist ein Indiz dafür, dass sich gerade anhand der Visibilisierung/ Invisibilisierung dieser konstruierten Gruppe wichtige epistemische Selbstverortungen und Verschiebungen des Diskurses vollzogen. Anhand und auf Kosten der als „Zigeuner“ Bezeichneten also, und damit einer konstruierten Gruppe, die ansonsten, wie in der Forschung bereits vielfach betont, klein und wenig bedrohlich war.

Man kann noch einen Schritt weitergehen: Sehr wahrscheinlich wurden die „Zigeuner“ als Projektionsfläche benutzt für Ängste vor

10 Dazu ausführlicher Patrut: Grenzfigur, S. 286–305.

Uneindeutigkeiten im kollektiven Selbstentwurf der „Christen“, „Adligen“, „Deutschen“ – also all jener, die in einer bestimmten Zeit hegemoniale Selbstentwürfe auf Identitätskriterien stützten, deren Mehrdeutigkeit die darauf begründeten Vorrechte infrage stellt.

Ähnliches gilt für die diskursive Position der Juden; im Unterschied zu den „Zigeunern“ liegen hier zeitgenössische Selbstaussagen in recht hoher Zahl vor. In der Frühen Neuzeit mehren sich die Klagen der Konvertiten wie Gerson, der im 17. Jahrhundert schrieb, nichts bringe ihn von dem neu gewonnenen christlichen Glauben ab,

nicht die grosse Verachtung der Jüdē, die dich einen Mämelucken, einen Abgöttischen einen Abtrünnigen, einen Ketzer, einen leichtfertigen Mann, einen Heyden, und ein Kind des Teuffels schelten; nicht die heuchlerische [sic] Christen, die dich einen Jüden, einen Heuchler, und einen Bettler schelten.¹¹

Revertiten verunschrärfen die Grenzziehung zwischen Christen und Nicht-Christen noch stärker. Auch hinsichtlich der Juden entstanden Markierungen, die die religiöse Differenz sichtbar machen sollten, allerdings ist sie deutlich negativer konnotiert als Irrtum, als vermeintliche Verstocktheit usw. Hier liegt ein signifikanter Unterschied zur Situation der „ZigeunerInnen“ vor. Es gibt – anders als bei den Juden – gerade keine eindeutig bestimmbare religiöse Differenz, auf deren Hintergrund sich von Konversion und Reversion sprechen ließe. Ambiguität ist vielmehr der Regelfall hinsichtlich der Religion der „Zigeuner“. Ihm gehen allerdings die vielen Erzählungen von Konversion und Reversion voran, die von Beginn an die Anwesenheit der „Zigeuner“ in Europa erklären sollten. Beiden Gruppen „interner Fremder“ ist gemeinsam, dass die Unsicherheit über die identitätsstiftende Kraft des Christentums auf sie projiziert wurde.

So schildern viele frühneuzeitliche Quellen eine dilemmatische Situation, in der sich die „Zigeuner“ befänden, zu der Konversionen und Reversionen, Zweifel und Rückfälle gehören. Dies alles verstärkt die Uneindeutigkeit:

Der Grund aber dieses Umherschweifens und Reisens in der Fremde war die Abkehr vom Glauben und der Rückfall nach ihrer Bekehrung zum Heidentum. Das Wandern in der Ferne für

11 Gerson: Widerlegung, S. 544f.

sieben Jahre fortzusetzen waren sie durch die ihnen von ihren Bischöfen auferlegte Buße verpflichtet.¹²

Die Raffungen in der Diktion der handschriftlichen Chronik von Cornerus aus dem Jahr 1435 zeugen davon, dass bereits ein Wissen über die kollektive Bekehrung der „Zigeuner“ zum Christentum bestand, auf das hin eine Reversion und eine neuerliche Konversion gefolgt sein sollten. Schon die Präsenz der „Zigeuner“ in Europa wird damit zu einem ambivalenten Indiz ihres Abfalls vom Glauben und ihrer Rückkehr zu demselben. Von Anfang an stehen sie an der Scheidelinie zwischen Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit.

Vermessung der unsichtbaren Grenze zum „Bösen“:
Unmögliche Kartografie

Was wird an den „Zigeunern“, mit den „Zigeunern“ also – unter diesen Bedingungen – sichtbar? Sichtbar wird zuallererst die Unsicherheit der Episteme, der (vermeintlichen) kollektiven Identität, die als Grundlage des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation angenommen wird, als dem – im eigenen Selbstverständnis – „guten“ Teil der Welt, der sich scharf gegen andere Religionen abzugrenzen hatte.

Wenn nun aber alle „Zigeuner“ bereits von Anfang an durch ihre schiere Präsenz die Eindeutigkeit und Wahrheit des Christentums infrage stellen – indem sie sich als ständige religiöse Grenzgänger erweisen –, liegt es in der logischen Folge, dass das, was in ihnen und durch sie visualisiert wird, nichts anderes als die Ambiguität der christlichen Episteme ist. Dies erklärt einerseits die Proliferation von Bildern und Erzählungen über die „Zigeuner“, andererseits aber auch die Exklusionsdynamik, die jene traf, die gleichsam zum wandelnden Bedeutungsträger der Selbstinfragestellung der Mehrheitsgesellschaft wurden. Der Ausschluss der als „Zigeuner“ Bezeichneten wird zum Ersatz für die „Säuberung“ der eigenen – christlichen, deutschen – Identität, und die ständige Ambiguierung des „Zigeunerischen“ liefert diesem Projektionsmechanismus immer neuen Stoff. Auf Kosten der „Zigeuner“ wurde der Kampf um die Wahrheit des Selbst ausgetragen. In dieser Funktionalisierung liegt einer der Hauptgründe für den Antiziganismus, und das Fatale dabei ist, dass dieser Modus der Funktionalisierung über die Jahrhunderte

12 Cornerus: Chronicon, S. 15 f.

erhalten blieb und sich mit den Identitätsentwürfen, die zur Debatte standen, wandelte. Die noch heute auftretenden Paradoxien der (In-) Visibilisierung der „Zigeuner“ lassen sich folglich diskursgenealogisch auf ihre anfängliche Position in der christlichen Episteme zurückführen.

Wie gestaltet sich nun die Sichtbarmachung/Unsichtbarmachung der „Zigeuner“-Eigenschaft unter diesen Bedingungen und worum geht es dabei? Der Reiz oder der produktive Stachel der Darstellungen besteht in der gleichzeitigen Geltung zweier einander ausschließender Wahrheiten oder Ordnungssysteme.

Diese Paradoxie wird zuweilen verschoben, indem räumliche oder zeitliche Trennungen vorgenommen und so Geltungsbereiche zweier Wahrheiten unterschieden werden. Hinsichtlich der Juden entwirft Luther eine Erzählung, die möglicherweise Ergebnis einer Übertragung der Rede über „Zigeuner“ auf die Juden ist:

Es sind zweierlei Jüden oder Israel. Die ersten sind, So Mose aus Egypten ins Land Canaan füret, wie jm Gott befohlen hatte, Den selben gab er sein Gesetze, das sie solten in dem selbigen Lande halten, Nicht weiter, Und das alles, bis das Messia keme.[...] Die andern Jüden sind des Kaisers Jüden, nicht Moses Jüden.¹³

In Bezug auf die „Zigeuner“ gibt es viel früher eine ähnlich gelagerte Unterscheidung zwischen guten, in diesem Falle christlichen, und bösen, mit dem Teufel im Bunde stehenden „Zigeunern“, wobei Erstere bereits nicht mehr in Europa anzutreffen seien.

Besser bekannt ist eine Textstelle, die die „guten“ „Zigeuner“ nur evoziert, um von ihrem Abzug aus Europa zu berichten: „Sie hielten Christliche ordnung/trügen vil gold und silber/doch darneben arme kleider. Sie wurden von den ihren auß ihrem vatterland herüber mit Gelt verlegt und besoldet/[...] und nach sibem jaren füren sie widerumb heim.“¹⁴

Die in Europa lebenden „Zigeuner“ werden dagegen, der monotheistisch-christlichen Diktion der Zeit entsprechend, zunehmend als „teuflich“ bezeichnet.¹⁵ Freilich ist gerade der Teufel das, was sich nicht visibilisieren lässt, er ließe sich allenfalls beschwören, aber dies wird

13 Luther: Lügen, S. 524f.

14 Guler von Weineck: Raetia, S. 45.

15 Ein Überblick interessanter Textstellen, in denen „Zigeuner“ mit dem Teufel assoziiert werden, findet sich bei Bogdal: Europa, S. 68–86.

ebenfalls den „Zigeunern“ überlassen beziehungsweise zugeschrieben; es führt aus der christlichen Ordnung hinaus. Sichtbar gemacht wird der Teufel allenfalls als leicht erkennbare Karikatur – eine Darstellung, von der die Betrachter wissen sollen, dass sie ihn nicht wirklich trifft, denn es kommt gar nicht auf die Verweisfunktion an, sondern auf die Warnung. Damit werden kulturelle, soziale und religiöse Grenzziehungen sichtbar gemacht – aber „der Teufel“ rückt nicht ins Bild.

Pasquier berichtet in seinen *Recherches de la France* von 1596 über „Zigeunerinnen“, die durch magische Künste und durch ihren Höllenfreund zur Welt sprechen (also vorhersagen und zaubern) würden,¹⁶ und zehn Jahre später ist im *Opus Chronologicum* von Sethus Kallwitz, dem Leipziger Vorgänger Johann Sebastian Bachs, als Erläuterung der vielen Begriffe, die die „Zigeuner“-Eigenschaft bezeichnen, zu lesen: „vulgo Ziegeuner/ genus hominum erroneum & maleficum [...] propter furta & libidinem [...] exterminantur“.¹⁷

Kallwitz gibt Ägypten als Heimat der „Zigeuner“ an und verknüpft dieses nordafrikanische Land mit teuflischen Praktiken; diese Menschen wandelten aus christlicher Sicht auf dem „falschen Pfad“. Peucer, ein Schwiegersohn Melanchthons, der eine Abhandlung über magische Praktiken verfasst hatte, berichtete bereits 1553, die „Zigeuner“ hätten sich in nordafrikanischen Städten aufgehalten, die in dem Ruf standen, die Tradition der schwarzen Magie seit der Antike bewahrt zu haben („quod qui Alexandriae, Alcairi, quae Memphis est & in loci vicini fuerunt“),¹⁸ und bezichtigt die „Zigeuner“, im Bund mit dem Teufel zu stehen und von ihm eingegebene inkantatorische und divinatorische Praktiken durchzuführen; Alexandrien, Kairo und Memphis stellt er als okkulte Schulen für diese Techniken dar. Fremdheit wird als eigentliche Zugehörigkeit zu einem anderen Kontinent und als Teufelsbund codiert; die dunkle Hautfarbe gilt als Erkennungsmerkmal. Sie visibilisiert die vermeintliche schädliche Alterität der „Zigeuner“ und soll als Indiz ihrer Nicht-Zugehörigkeit bewirken, dass sie vertrieben werden.

Die Erzählung von den „Zigeunern“ als alte gute Christen wird nie vollständig vergessen. Dass sie bald nach Christi Geburt in Ägypten den rechten Glauben angenommen haben sollen, wird als „erfunden“

16 Pasquier: *Recherches*, 4. Buch, Kap. 17.

17 Calvisius: *Opus chronologicum*.

18 Peucer: *Commentarius*, S. 196.

bezeichnet; dennoch bleibt die Erzählung verfügbar und die Negation revidierbar.¹⁹

Eine interessante Sonderrolle spielt dabei die Zuschreibung der dunklen oder schwarzen Hautfarbe, denn damit geht die Vorstellung einfacher Sichtbarkeit der „Zigeuner“-Eigenschaft einher.²⁰ Dabei ist die Zuschreibung selbst implikationsreich: Zu ihr gehören der biblische Bericht um Ham, dem jüngsten Sohn Noahs, der die Blöße des im Rausch schlafenden Vaters gesehen haben und dafür mit dem Fluch der ewigen Knechtschaft und der schwarzen Hautfarbe der ihm zugeordneten Völker in Afrika gestraft worden sein soll. Der Legende nach – so ist Lexika des 18. Jahrhunderts zu entnehmen – soll er sich im vermeintlichen Heimatland der „Zigeuner“, Ägypten, niedergelassen haben, nachdem er sexuelle Frevel begangen haben soll.²¹ Aber auch wegen der Nähe zu den „schwarzen Tataren“ (Muslimen) und vor allem zum großen Gegenspieler aus der Hölle waren die Implikationen der dunklen Hautfarbe aus religiöser Sicht insgesamt negativ.

Künstlerische (In-)Visibilisierung als Exklusionskritik

Diskursiv wird nicht selten damit gespielt, die „Zigeuner“-Eigenschaft sichtbar und bald darauf unsichtbar zu machen. Diesem ambivalenten Begehren, das an die Dynamik des Fetischismus erinnert, kommen Sprachkunst und Bildkunst insofern entgegen, als sie ohnehin im Modus des „Als-ob“ operieren. Wenn in den historischen Quellen der Frühen Neuzeit zu lesen ist, die Körperschwärze der „Zigeuner“ sei manchmal auch absichtlich herbeigeführt und damit nicht natürlich, sondern künstlich – „*corpus de industria nigrum & deforme efficiunt*“²² –, dann spricht daraus einerseits der Wunsch, man möge die „eigentliche“ Körperfarbe der „Zigeuner“ am besten polizeilich feststellen und ihnen das Handwerk legen, andererseits aber auch eine Faszination und ein nicht enden wollendes Interesse für die Wandlungsfähigkeit. Diese

19 Vgl. Köhler-Zülch: Herberge, S. 46–86.

20 Mit den Implikationen der Zuschreibung von „Schwärze“ hat sich bereits Klaus-Michael Bogdal befasst, Bogdal: „Menschen“, S. 159–183, insb. S. 160–163. Auch Claudia Breger, Stefani Kugler und die daran anschließende Forschung ab den 2000er-Jahren sprechen die Zuschreibung von Schwärze als Differenzmarkierung und Exklusionssemantik an.

21 So z. B. in Zedlers Lexikon von 1733 unter dem Lemma „Ham“.

22 Schönborner: *Politicorum libri VII*, S. 219.

Wandlungsfähigkeit ist umgekehrt Symptom der Proliferation von „Zeichen“ des „Zigeunerischen“, die gerade von den Nicht-„Zigeunern“ (das heißt denen, die sich als solche verstehen) in Gang gehalten wird.

Unweigerlich zieht diese Dynamik für die als „Zigeuner“ Visibilisierten Exklusionseffekte nach sich. Sie sind diejenigen, die an diesem Zeichen-Spiel der (Un-)Sichtbarmachung von Grenzen der Zugehörigkeit nicht partizipieren, weil sie darin die Rolle der Bedeutungsträger zu spielen haben, der Körper, an denen ein „Wir“ „etwas“ ablesen will – ein „Etwas“, das deutlich genug ist, um sich davon abzugrenzen, und ausreichend vage, um das Kollektivsubjekt (das „Wir“) durch Bezugnahme darauf dynamisch und wandlungsfähig zu halten. Die (Un-)Sichtbarmachung verspricht in erster Linie Handhabbarkeit dieser unendlichen Semiose. Durch die Überführung in einen binären Code, noch dazu einen, der sich durch bloße Sinneswahrnehmung überprüfen lässt, wird zumindest punktuell Komplexitätsreduktion – und vor allem: Exklusionsbegründung – möglich.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob Kunstwerke diese nicht ganz einfache Funktionalisierung des „Zigeuner“-Begriffs, das Spiel mit der (In-)Visibilisierung als Exklusionsregulierung, reflektieren, kenntlich machen und vielleicht sogar kritisieren oder dekonstruieren.

Die Metamorphose der Hautfarbe wird in der Frühen Neuzeit prominent bei Grimmelshausen geschildert, wo Courasche davon berichtet, wie sie die „Zigeuner“-Eigenschaft annahm, „welche diejenige Couleur/ von mir erforderte/die man des Teuffels Leibfarb nennet“.²³

„Teuflisch“ ist hier der Akt der Tarnung; sichtbar ist die „Zigeuner“-Eigenschaft in diesen Darstellungen nicht länger – essenzialistisch – an der tatsächlichen Körperfarbe, sondern an einer sozialen Praxis, die fast noch verwerflicher erscheint: der Schwarzfärbung als Teufels-Mimesis. Damit werden „Zigeunerinnen“ und „Zigeuner“ freilich als Meisterinnen und Meister des „Als-ob“ präsentiert. Schon Claudia Breger hat darauf hingewiesen, wie auffällig es ist, dass Courasche „ihren Ort in dieser Gesellschaft, ihre Farbe in dem finsternen Schwarz einer ‚Als-ob-ägyptischen‘ Identität findet“.²⁴

Grimmelshausen verhandelt in *Courasche* und der Art und Weise, wie sie ihre Lebensgeschichte niederschreiben lässt, die Ausschlussmechanismen seiner Gesellschaft. Darüber hinaus geht es ihm jedoch noch um etwas anderes, nämlich darum, Spielräume der Kunst zu

23 Grimmelshausen: *Courasche*, S. 143.

24 Breger: *Ortlosigkeit*, S. 39–40.

nutzen, um sich zu diesen Mechanismen zu verhalten. Dies lässt sich so interpretieren, dass mit Courasches „Schwarzfärbung“ die Konstruktionsregeln gesellschaftlicher Zugehörigkeit kenntlich gemacht werden – und zwar als Sichtbarmachungs-Regeln. Wenn Courasche, die keine geborene „Zigeunerin“ ist, ihren Körper schwarz anmalte, nimmt sie eine künstliche Vereindeutigung vor.

Freilich macht sie etwas sichtbar, was gar nicht ist, und gerade darin besteht die besondere Pointe des literarischen Textes als Kunstwerk: Er zeigt, wie gesellschaftliche Inklusions- und Exklusionsbereiche auf Fiktionen der (In-)Visibilisierung – wie der „Schwärze“ der „Zigeuner“ – gegründet sind. Courasche deckt jedenfalls das Zeichen-Spiel subversiv auf, indem sie sich freiwillig die sichtbaren Zeichen des Exklusionsbereichs aufträgt. Dass eine Figur, über die im Verlauf des *Simplicissimus* so vieles mitgeteilt wird, eine Figur, deren Werdegang ohnehin als Anklage gegen die Ungerechtigkeiten und illegitimen Machtasymmetrien der Gesellschaft angelegt ist, so handelt, wirft sogar ein kritisches Licht auf jene expositorischen Texte, die von der „Selbstschwärzung“ als betrügerischer Täuschung berichten: Denn bei Grimmelshausen erscheint die Exklusion der „Zigeuner“ als der eigentliche Betrug.

Grimmelshausens Text macht also darauf aufmerksam, dass ein Sichtbarkeitspostulat herrscht, das potenziell unendliche graduelle Unterscheidungen und ihre Intersektionen in einen einfachen binären Code überführt; er verdeutlicht aber auch den Umstand, dass es auf Differenzen im essenzialistischen Sinn gar nicht so sehr ankommt – vor den Augen der Leserinnen und Leser verwandelt sich Courasche zur Dunkelhäutigen, „Schwarzen“.

Auch in spätere Darstellungen schreibt sich die Kenntnis dessen, dass das „Schwarz-Sein“ der „Zigeuner“ nicht echt ist, dass es sich also um eine Projektion der Unsicherheit über die eigene Identität handelt, mehr oder weniger ausdrücklich mit in die Bilder und Texte ein. Kirsten von Hagen hat darauf hingewiesen, dass auch in der französischen Literatur, insbesondere bei Victor Hugo, „die Assoziation Schwarz/Wild/Böse“ von der „Unsicherheit über die Herkunft der Zigeuner“²⁵ zeugt – und man könnte hinzufügen: von der Unsicherheit über die eigene Herkunft, auf die die Begegnung mit „Zigeunern“ zurückwirft.

Dass die Sichtbarmachung/Unsichtbarmachung der „Zigeuner“-Eigenschaft in dieser Weise Ergebnis einer semiotischen Praxis sein soll,

25 Hagen: *Alterität*, S. 76.

im Zuge derer die eigene Haut zum Zeichen wird, mag als Projektion vonseiten der Mehrheitsgesellschaft erkannt werden. Denn sie richtet ihr Begehren auf eindeutige Zeichen, die die Grenze zwischen Gott und Teufel markieren, und erzeugt stattdessen eine höchst produktive Serie von Ambiguitäten, die ihren gewollten, künstlichen Charakter gar nicht verbergen können. Dazu passt auch die Vorstellung, „Zigeuner“ befänden sich nur in Europa, um ein Zeichen zu setzen: „zum Zeichen und zur Erinnerung an die Flucht des Herrn nach Ägypten, als er vor dem Angesicht des Herodes floh, der ihn suchte, um ihn zu töten.“²⁶

Die „Zigeuner“ seien, so Andreas von Regensburg, ausgewandert, um ein Zeichen zu setzen, das an Gefahr, Mord und Verfolgung, aber auch an Verschonung erinnert – und auch davor warnt, dass es die Falschen treffen könnte.

Schon in einer der ersten Erwähnungen, bei Aventinus, wird den „Zigeunern“ 1424 unterstellt, sich selbst als Zeichen – und zwar als ein ambiges, mahnendes Erinnerungs-Zeichen – aufzufassen; dabei beginnt der Blick der Nicht-„Zigeuner“, „Zigeunern“ einen Zeichencharakter zuzuschreiben. Sie gehen nicht als Menschen, sondern als Zeichen durch die Welt, die die Nicht-„Zigeuner“ auf eine ihrerseits symbolisch aufgeladene Szene verweisen sollen, in der die Grenzziehung zwischen Gut und Böse von den Protagonisten nicht erkannt wird: Maria und Jesus wird auf der Flucht vor Herodes kein Obdach gewährt. Ein Zeichen, das auf ein seinerseits auslegungsbedürftiges Bild verweist; die Kette von Bezügen lässt sich nicht disambiguieren. Wenn man so will, wird die „Zigeuner“-Eigenschaft sichtbar gemacht, indem eine Serie gleichermaßen vager Bezüge erstellt wird, Zeichen, die auf andere Zeichen oder Bilder verweisen, die ihrerseits auslegungsbedürftig sind und zu einer klaren Grenzziehung eigentlich nicht taugen.

Schlussbetrachtungen

Diese wahrhaftige semiotische Dissemination auf dem Feld der Religion scheint sich auf andere gesellschaftliche Bereiche zu übertragen, die bis dahin nicht in so hohem Maße als identitätsstiftend erachtet wurden. Aufmerksamkeit und Produktivität, die immer stärker zunehmen,

26 Andreas von Regensburg: *Diarium Sexennale* (zum Jahr 1424 und 1426). Übersetzung zit. nach Gronemeyer, Reimer (Hg.): *Zigeuner im Spiegel früher Chroniken und Abhandlungen. Quellen vom 15. bis 18. Jahrhundert*, Gießen 1987, S. 20. Im lateinischen Original heißt es: „in signum sive memoriam“ (ebd., S. 19).

zeigen, dass im Grunde jede ungeklärte Frage hinsichtlich der Identität der „Zigeuner“ einen Klärungsbedarf hinsichtlich der eigenen Identität anzeigt. Auch sprachliche Darstellungen können klare Bilder zeichnen und evozieren, allerdings sind die „Zigeuner“-Darstellungen von Anfang an in einem Spiel der Sichtbar-Machung und Verundeutlichung befangen. Sucht man aber nach sichtbaren und zuverlässigen Wiedererkennungsmerkmalen der „Zigeuner“ hinsichtlich ihrer Herkunft, Volkszugehörigkeit, Sprache und Lebensweise, nach weiteren anthropologischen Merkmalen, trifft man fast überall auf große Spannweiten und Widersprüche, auf Pluralisierung, Veruneindeutigung, Verwischung von Eigenschaften. Diese Produktivität der Identitätsfacetten wird zunehmend auch auf die kollektiven Identitätsmerkmale der deutschsprachigen Mehrheitsgesellschaft bezogen, die sich in Abgrenzung zu den „Zigeunern“ konstituiert. Neben und nach der Religion werden auch für diese Mehrheitsgesellschaft Herkunft, Volkszugehörigkeit, Sprachgeschichte, Sitten und Bräuche, Kunst als Ausdruck einer Volksgemeinschaft etc. bedeutsam. Die Kategorien, die sich als produktiv in der Fremdbeschreibung der „Zigeuner“ erwiesen haben, werden an der Schwelle zur Neuzeit zunehmend auch für Selbstbeschreibungen herangezogen.

Es geht der sich so konstituierenden Mehrheitsgesellschaft darum, diese Kategorien für Grenzziehungen heranzuziehen, also zu vereindeutigen, während sie im Falle der „Zigeuner“ Anlass einer unendlichen Semiose werden, indem sie endlos variiert und zwischen unterschiedlichen medialen Formaten transferiert werden.

Kurzum: In der Welt des Zeichenverkehrs – sprachlich oder bildlich – lassen sich zahlreiche Strategien nachweisen, die „Zigeuner“ in ambivalenter Weise sichtbar und unsichtbar zu machen und einer motivisch-stereotypen Fixierung entgegenzuwirken. Auch den frühen chronikalischen Einträgen mangelt es an Eindeutigkeit, was visuelle Erkennungsmarkierungen der „Zigeuner“ angeht.

Die Angaben hinsichtlich der Kleidung, der Hautfarbe, des Erscheinungsbildes insgesamt, stimmen bei genauerer Betrachtung nur recht vage überein – so etwa werden die dunklen Haare einmal als kraus, ein anderes Mal als ausgesprochen glatt beschrieben, die Kleidung einmal als orientalisches nach Art der Mohren, wobei die Frauen große, zuweilen turbanartige Kopfbedeckungen tragen, ein anderes Mal als ärmlich und bäuerlich, als bestünde sie aus ein paar notdürftig zusammengehaltenen groben Stoffresten. Dazwischen liegen Beschreibungen, die spärliche Lumpen als Unterkleidung erwähnen, dafür die deutlichen Farben der

besser erhaltenen Überwürfe hervorheben, die mit einer Spange wiederum nach orientalischer Manier über der linken oder rechten Schulter zusammengehalten werden. Die Hautfarbe wird oft gar nicht erwähnt; wenn doch, ist sie gelb, braun oder schwarz. Die Bezeichnungen der „Zigeuner“ sind so vielfältig, dass sie Dissemination auslösen, statt Identität zu stiften. Erörterungen der Frage, mit wem „Zigeuner“ verwandt sein könnten, werden Stoff umfanglicher Abhandlungen – die möglichen Abstammungsverhältnisse reichen von Afrika über Asien und den indischen Kontinent sowie die arabische Halbinsel und Mesopotamien oder Osteuropa bis hin zur bereits in der Frühen Neuzeit aufkommenden Auffassung, jeder könne „Zigeuner“ werden, denn „Zigeuner“ kämen „aus der Nachbarschaft“ und „von überall her“.

Gleiches gilt für die Mutmaßungen über die Sprache der „Zigeuner“. Die Spekulationen über ihre Verwandtschaftsrelationen umfassen vor Johann Rüdiger und Heinrich Grellmann ebenfalls die ganze bekannte Welt, und auch hier findet sich die Hypothese, die Sprache der „Zigeuner“ sei nichts anderes als eine Mischung bekannter europäischer Sprachen – korrespondierend mit der Auffassung, jeder könne „Zigeuner“ werden, was freilich höchst verwerflich sei. Die Familie als identitätsstiftende Form zwischenmenschlicher Beziehungen fehlt den „Zigeunern“ seit den frühesten Erwähnungen, das heißt, es sind keine Familiengenealogien möglich und die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den „Zigeunern“ sind ebenso diffus wie ihre Sprache und Herkunft. Die Vorstellung ungezügelter Sexualität, die sich schon in frühen Erwähnungen findet, trägt ebenfalls zur imaginären Proliferation der „Zigeuner“-Eigenschaft bei.

Bekanntlich werden Ethnizität, bürgerliches soziales Verhalten, Sprachgebrauch unter anderem ab der Zeit um 1800 zunehmend reguliert und als Identitätsmarkierungen verwendet. Die diesbezügliche Ambiguität der „Zigeuner“ gewinnt damit dramatisch an Bedeutung, denn sie generiert immer neue Exklusionsgründe.

Die Ambivalenz der (In-)Visibilisierung des „Zigeunerischen“ liegt, so scheint es, im Zentrum der komplexen und auf den ersten Blick widersprüchlichen Vorgänge der Inklusion und Exklusion der „Zigeuner“. Sie wirkt wie ein semiotischer Dynamo und erzeugt – das ist meines Erachtens der springende Punkt – Exklusionseffekte beziehungsweise -bedürfnisse. Letztere lassen sich aufgrund der Machtasymmetrie zwischen Nicht-„Zigeunern“ und „Zigeunern“ mittels herrschaftstechnischer, administrativer Verfahren befriedigen. Diese übernehmen die Funktion einer stellvertretenden Sichtbar-Machung:

Anstelle der „Zigeuner“ wird aber nur der Ausschluss visibilisiert. Die Vereindeutigung der „Zigeuner“-Eigenschaft wird den Betrachtern überlassen, die den Ausschluss beobachten und sich selbst aus dem Spiel nehmen können, weil sie sich nicht für „Zigeuner“ halten.

Die eigene Uneindeutigkeit, die Ambiguität der eigenen Identität wird also projiziert auf „Zigeuner“, deren (In-)Visibilisierung Motor dieser Dynamik der Proliferation ist. Auf die exkludierten Personen wird Mehrdeutigkeit projiziert – zuweilen in einem Maße, als seien sie selbst Zeichen und Bilder dieser Mehrdeutigkeit, als verwiese ihre Anwesenheit auf die Unmöglichkeit, die eigene Identität klar abzugrenzen. Gerade das ist aber ein wichtiger Schlüssel für die Exklusionspraktiken.

Keine Frage: Es gibt heute in den Medien perfide eingesetzte Bilder, die selbst dann noch Exklusionsreflexe auslösen können, wenn große Teile der Öffentlichkeit über ihr missbräuchliches Zustandekommen informiert sind.²⁷ Dies hängt mit dem oben beschriebenen Mechanismus, mit der ambivalenten Dynamik des Antiziganismus zusammen. Das Stigma „Zigeuner“ lebt von seiner Vagheit, von einem Oszillieren zwischen Visibilisierung und Invisibilisierung von Differenz. Es stellt eine Plastizität, also Formbarkeit der Grenzziehungen „eigener“ Identität her und gewährleistet in Abhängigkeit davon den Ausschluss „Anderer“. Dieser Dynamik entkommen am ehesten jene künstlerischen Bilder und Texte, die die Abgründigkeit des Spiels mit den Grenzen des „Eigenen“ kenntlich machen oder aber von einer Subjektposition als Rom/Romni oder Sinto/Sintiza auf dieses „Eigene“ zurückblicken und es infrage stellen. Zerspielt und dekonstruiert wird diese Dynamik der Stigmatisierung auch in jenen künstlerischen Bildern, die dem Stereotyp entkommen, indem sie die Menschen, die über ikonografische Elemente oder den Titel als „Zigeuner“ markiert werden, individuell zeichnen und mit Haltungen, Stimmungen, Attributen und Emotionen versehen, die jede Typisierung durchkreuzen. Und einzelne Bilder mit diesem Potenzial entstanden tatsächlich bereits in der Frühen Neuzeit, was davon zeugt, dass in der Gesellschaft die grundsätzliche Möglichkeit zur Reflexion dieser zerstörerischen Dynamik gegeben war. Ihre Dekonstruktion setzte sich aber kaum durch; erst heute steht zu hoffen, dass sie zum Erliegen kommt.

27 Ein Beispiel hierfür ist das berühmt-berüchtigte missbräuchlich verwendete Foto eines Jungen mit einer echt wirkenden Spielzeugpistole auf dem Deckblatt der *Weltwoche* mit dem Titel „Die Roma kommen: Raubzüge in die Schweiz“ vom 3. April 2012.

Abbildung

- Abb. 1 Galleria degli Uffizi. (Gregori, Mina: Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994, S. 287, Abb. 381).

Literaturverzeichnis

- Bell, Peter/Suckow, Dirk: Lebenslinien – Das Handlesemotiv und die Repräsentation von ‚Zigeunern‘ in der Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. In: Uerlings, Herbert/Patru, Iulia-Karin: ‚Zigeuner‘ und Nation. Repräsentation – Inklusion – Exklusion. Frankfurt am Main 2008, S. 493–549 (=Inklusion/Exklusion. Studien zu Fremdheit und Armut von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 8).
- Bogdal, Klaus-Michael: Europa erfindet die Zigeuner, Berlin 2011.
- Bogdal, Klaus-Michael: „Menschen sind sie, aber nicht Menschen wie wir.“ Europa erfindet die „Zigeuner“, in: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Fremde, Würzburg 2002, S. 159–183.
- Breger, Claudia: Ortlosigkeit des Fremden. „Zigeunerinnen“ und „Zigeuner“ in der deutschsprachigen Literatur um 1800, Köln 1998.
- Calvisius, Sethus: Opus chronologicum, Frankfurt 1620.
- Cornerus, Christoph: Chronicon, in: Gronemeyer, Reimer (Hg.): Zigeuner im Spiegel früher Chroniken und Abhandlungen. Quellen vom 15. bis 18. Jahrhundert, Gießen 1987, S. 15 f.
- Gerson, Christian: Des Jüdischen Thalmunds fürnehmster Inhalt und Widerlegung, Leipzig 1685.
- Gregori, Mina: Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: Courage, in: Breuer, Dieter (Hg.): Werke, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1992, S. 9–151.
- Guler von Weineck, Johannes: Raetia, d. i. ausführliche und wahrhaftte Beschreibung de dreyen löbl. Grawen Bünden und anderer retischer Völcker, in: Gronemeyer, Reimer (Hg.): Zigeuner im Spiegel früher Chroniken und Abhandlungen. Quellen vom 15. bis 18. Jahrhundert, Gießen 1987, S. 44 f.
- Gundling, Nicolaus Hieronymus: Vollständige Historie der Gelahrheit, Oder Ausführliche Discourse [...], Frankfurt 1746.

- Hagen, Kirsten von: Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film, München 2009.
- Köhler-Zülch, Ines: Die verweigerte Herberge. Die Heilige Familie in Ägypten und andere Geschichten von „Zigeunern“ – Selbstäußerungen oder Außenbilder?, in: Giere, Jacqueline (Hg.): Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils, Frankfurt a. M. 1996, S. 46–86.
- Kugler, Stefani: Kunst-Zigeuner. Konstruktionen des „Zigeuners“ in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Trier 2004.
- Luther, Martin: Von den Juden und ihren Lügen, in: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 53, Weimar 1920, S. 412–552.
- Münster, Sebastian: Cosmographia. Faksimile. Druck nach dem Original von 1628, Lindau 1978.
- Pasquier, Étienne: Les Recherches de la France, Paris 1596.
- Patrut, Iulia-Karin: Phantasma Nation. „Zigeuner“ und Juden als Grenzfiguren des „Deutschen“, Würzburg 2014.
- Patrut, Iulia-Karin: „Zigeuner“ als Grenzfigur deutscher Selbstentwürfe, in: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft 39 (2013) 3, S. 286–305.
- Peucer, Kaspar: Commentarius de preacipvis divinationum generibus [...], Servesta [Zerbst] 1591.
- Pokorny, Erwin: Das Zigeunerbild in der altdeutschen Kunst. Ethnographisches Interesse und Antiziganismus, in: Tacke, Andreas / Heinz, Stefan (Hg.): Menschenbilder. Beiträge zur Altdeutschen Kunst, Paderborn 2010, S. 97–110.
- Schönborner, Georg: Politicorum libri VII, Leipzig 1610.
- Solms, Wilhelm: Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik, Würzburg 2008.
- Uerlings, Herbert: Stigma „Zigeuner“. Formen der Stigmatisierung der „Zigeuner“ im deutschsprachigen Raum, in: Uerlings, Herbert / Patrut, Iulia-Karin / Sass, Maria (Hg.): Europa und seine „Zigeuner“. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien, Sibiu/Hermannstadt 2007.
- Zehnder, Frank Günter (Hg.): Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft, Werke, Wirkung. Ausstellungskatalog, Köln 1993.

Klaus-Michael Bogdal

Vor-Bilder. Zum Nicht-Sehen-Wollen von Roma

— ※ —

Abstract Our perception is determined by a system of learned cultural symbols. With their help we interpret our environment. In doing so, we proceed selectively and follow the principle of simplification and standardisation. Perception as a cognitive-sensual interaction between us and the environment cannot be “wrong,” but it can be insufficient, limited, distorted, etc. Visual artifacts such as paintings or photographs evoke an *imaginative visualisation* of appropriated interpretive patterns in a split second. Visual representations of Roma usually draw on an archive of knowledge about body features, physiognomies, clothing, lifestyles, etc. and create an ethnic “excess of meaning.” Roma appear there only in the guise they have to assume in order to be seen: as “Gypsies.” This kind of representation shadows their real existence. Thus, one does not see what one sees, and sees what one does not see. Every image always already contains a Pre-image, which is recognised in the image. This gaze distorts the object of representation and betrays a “not-wanting-to-see” of the pre-existing. The essay traces this process and uses an example to outline the possibility of breaking through it.

Zusammenfassung Unsere Wahrnehmung wird von einem System erlernter kultureller Symbole bestimmt. Mit deren Hilfe deuten wir unsere Umwelt. Dabei verfahren wir selektiv und folgen dem Prinzip der Vereinfachung und Vereinheitlichung. Wahrnehmung als kognitiv-sinnliche Interaktion zwischen uns und der Umwelt kann nicht „falsch“ sein, aber unzureichend, eingeschränkt, verzerrt u. Ä. m. Visuelle Artefakte wie Gemälde oder Fotografien evozieren eine *imaginative Vergegenwärtigung* der angeeigneten Deutungsmuster im Bruchteil einer Sekunde. Visuelle Repräsentationen von Roma greifen meist auf ein Archiv des Wissens über Körpermerkmale, Physiognomien, Kleidung, Lebensweise usw. zurück und erzeugen einen ethnischen „Sinnüberschuss“. Roma tauchen dort nur in derjenigen Gestalt auf, die sie annehmen müssen, um gesehen zu werden: als „Zigeuner“. Diese Art der Repräsentation verschattet

ihre reale Existenz. Man sieht also nicht, was man sieht, und sieht, was man nicht sieht. Jedes Bild enthält immer schon ein Vor-Bild, das im Bild wiedererkannt wird. Dieser Blick entstellt das Objekt der Darstellung und verrät ein „Nicht-Sehen-Wollen“ des Vorgefundenen. Der Aufsatz zeichnet diesen Vorgang nach und skizziert an einem Beispiel die Möglichkeit, ihn zu durchbrechen.

Über einen problematischen Begriff

Den Ausführungen darüber, warum man in den visuellen Darstellungen von Roma und bei deren Betrachtung nicht sieht, was man sieht, und sieht, was man nicht sieht, sollen einige Bemerkungen zu einem gravierenden terminologischen Problem vorangestellt werden. Gemeint ist der Begriff *Antiziganismus*, ein politisches Schlagwort, das ohne die notwendige begriffssemantische Klärung in Disziplinen wie der Literatur- oder Kunstwissenschaft Eingang gefunden hat. Auf den ersten Blick mag es erscheinen, als ob durch diese Bemerkungen die Aufmerksamkeit vom eigentlichen Thema, den Wahrnehmungsdispositiven, abgelenkt wird. Doch ist das Gegenteil der Fall, denn unscharfe, mehrfach konnotierte Begriffe erweisen sich am Ende als epistemologisches Hindernis im Erkenntnisprozess.

Die systematische, an deutschen Universitäten institutionalisierte Erforschung von Romafeindlichkeit, und mehr noch, der Geschichte und Kultur der Sinti und Roma steckt in den Anfängen und verdankt sich nicht selten der Beharrlichkeit von deren Interessensverbänden. Die Verstetigung ist ihr größtes Problem. Wichtige Pionierarbeit leistete der Trierer Sonderforschungsbereich (SFB) *Fremdheit und Armut*, dessen Analysen von der Interkulturellen Germanistik und den Theorien des Postkolonialen inspiriert waren, und der mit Iulia-Karin Patruș Studie *Phantasma Nation: „Zigeuner“ und Juden als Grenzfiguren des „Deutschen“ (1770–1920)* ein bemerkenswertes Ergebnis hervorgebracht hat. Nicht zu vergessen ist neben anderen fundierten Einzelarbeiten Frank Reuters enzyklopädisch zu nennende Studie *Der Bann des Fremden* über Fotografie. Seit 2017 arbeitet immerhin ein DFG-Forschernetzwerk unter dem Titel *Ästhetiken der Roma: Literatur, Comic und Film von Roma in der Romania*, in dem grundsätzliche Fragen der Theorie, Methoden und Forschungsziele erörtert werden.¹ Im Netzwerk stehen

1 Dem internationalen DFG-Netzwerk gehören an: Pascal Auraix-Jonchière, Sidona Bauer, Julia Blandfort, Klaus-Michael Bogdal, Beate Eder-Jordan, Marina Hertrampf,

künstlerische Hervorbringungen von Roma im Vordergrund, und weil das so ist, nicht der Antiziganismus. Mit der Heidelberger Forschungsstelle existiert nun endlich ein wichtiger Ankerpunkt.² Zu wünschen wäre, dass die punktuellen Forschungsaktivitäten, die Sammlungen in Dokumentationszentren, Archiven und Bibliotheken, die verstreut in den unterschiedlichsten Fächern entstehenden Dissertationen und Einzelforschungen nach den Regeln wissenschaftlicher Interdisziplinarität zu Roma-Studien zusammengeführt werden und dass aus dieser Zusammenführung heraus Zeitschriften, Studiengänge und Forschungsschwerpunkte erwachsen, deren Legitimation nicht immer wieder mühsam einzeln eingeholt werden muss. Unter dieser wünschenswerten Perspektive wird der Antiziganismus als Leitvorstellung nicht reichen. Der Historiker Michael Zimmermann, der mit seiner Pionierarbeit *Rassenutopie und Genozid. Die nationalsozialistische „Lösung der Zigeunerfrage“* das erste wissenschaftliche Grundlagenwerk zum Völkermord an den europäischen Roma geschaffen hat, warnte schon 2007 vor der „Überdehnung“³ der Erklärungspotenziale des Begriffs.⁴

Ohne Zweifel gehört es zu den Aufgaben der Geistes- und Kulturwissenschaften, sich mit den Ereignissen, Handlungen, Bildern und Vernichtungsfantasien auseinanderzusetzen, die das Zusammenleben der Romvölker mit den anderen europäischen Völkern vergiften. Dies schließt die Beschäftigung mit Problemen wie dem stetigen sozialen Abstieg und der Verelendung der größten Minderheit in Europa ebenso ein wie die mit dem Anwachsen von Diskriminierung und unverhohlenem, gewalttätigem Rassismus. Ihrer politischen Verantwortung werden Wissenschaften gerecht, wenn sie den Zusammenhang von Macht, Wissen und Herrschaft untersuchen: in den Kulturwissenschaften, indem sie Unterdrückung, Ungleichheit, Konkurrenz, Ignoranz, Lüge, Verstellung, religiösen Hass und Menschenfeindlichkeit in deren sprachlich-ästhetischen und visuellen Repräsentationsformen aufdecken. Aber all das geht in seiner gesellschaftlichen Breite, historischen Tiefe und Komplexität nur begrenzt mithilfe eines Konzepts,

Kirsten von Hagen, Karima Renes und Paola Toninato. Die Ergebnisse der Gießener Abschlussstagung vom 31.10. bis zum 2. 11. 2019 dokumentiert der Band *Hertrampf / von Hagen: Ästhetik(en) der Roma*.

2 Zum Vergleich: Das *Zentrum für Antisemitismusforschung* in Berlin gibt es seit 1982, das *Selma Stern Zentrum für Jüdische Studien* in Berlin seit 2012.

3 Zimmermann: Antiziganismus, S. 340.

4 Berthold Bartel ist 2008 der problematischen Begriffsgeschichte ausführlich nachgegangen (vgl. Bartel: Antitsiganismus, S. 193–212).

dem ein dichotomisches Schema zugrunde liegt und das von einem homogenen Diskurs ausgeht.⁵

Was sich durch die Untersuchung der symbolischen Miss-Repräsentationen, der Diskriminierung und Verfolgung sowie der tatsächlichen Lebensgeschichte der Romvölker nicht formieren sollte, ist eine aus der disziplinären oder interdisziplinären *Normalforschung* ausgegliederte *Sonderforschung*, die sich der wissenschaftlichen Kommunikation durch eine politisch motivierte Ethik oder eine „Mythologie des Opfers“⁶ zu entziehen sucht. Mit anderen Worten: Nicht erstrebenswert ist eine Forschung, die sich einmal mehr auf die Bilder einer fremdartigen, nichteuropäischen Gemeinschaft beschränkt, anstatt ebenso deren Leistungen und die ihrer einzelnen Mitglieder in den Blick zu nehmen. Ich plädiere dafür, auf eine Ereignis-, Gesellschafts- und Kulturgeschichte der Romvölker hinzuarbeiten, die sich der gleichen Theorien und Methoden bedient wie die Erforschung der Geschichte und Kulturen der anderen europäischen Völker und ihrer vielfältigen Verflechtungen. Der Begriff „Antiziganismus“ hebt das Anderssein hervor, die Forschung, die ihn zu ihrem zentralen Gegenstand erklärt, arbeitet unbewusst einer wissenschaftlichen Ungleichbehandlung der Romvölker zu. Auch die Einbeziehung von Gegenstrategien ändert nichts an der Fixierung auf Zuschreibungen, die von außen erfolgen.

Albrecht Koschorke gelangt in seinem Buch *Wahrheit und Erfindung* in Auseinandersetzung mit postkolonialen Konzepten zu einem ähnlichen Befund:

Obwohl sie eigentlich einem entgegengesetzten Impetus folgen, laufen solche Konzepte wider Willen Gefahr, die Konstellationen von Fremderfahrung modellhaft zu verfestigen – und zwar in Hinsicht auf alle drei beteiligten Komponenten: das Eigene, das Fremde und den Grenzverlauf zwischen beiden. Dann stehen sich kollektive Entitäten mehr oder weniger monolithisch gegenüber und sind durch eine klare Unterscheidungsgrenze voneinander getrennt. Oft wird Interkulturalität ja nach dem

5 Meine kritische Intervention bezieht sich nicht auf die konkrete Arbeit der Heidelberger Forschungsstelle. Es müsste deutlich geworden sein, für wie wichtig ich ihre Einrichtung halte. Diese Intervention ist ebenso an meine eigenen Forschungen adressiert.

6 Siehe Gigliolo: Opferfalle.

Vorbild der Interaktion zwischen Subjekten modelliert, die sich als geschlossene und in sich homogene Einheiten begegnen.⁷

Diese Modellierung kennzeichnet auch den Begriff „Antiziganismus“. Als politisches Schlagwort erscheint er griffig, auch wenn es Stimmen aus der Minderheit gibt, die Kritik daran üben.⁸ Gegen seine Etablierung im wissenschaftlichen Diskurs spricht neben dem Konzeptionellen noch einiges mehr. Wissenschaft sollte mit klaren und widerspruchsfreien Begriffen arbeiten, wenn sie argumentative Überzeugungskraft haben will. Für „Antiziganismus“ trifft genau das nicht zu.

„Zigan“, eine magyarisierende Verballhornung von „Zigeuner“, ist eine diskriminierende Bezeichnung. Dann aber müsste die Diskriminierungspraxis als „Ziganismus“ bezeichnet werden. „Antiziganismus“ hingegen wäre die Praxis, die sich *gegen* die Diskriminierung richtet. Aus diesem Grund hat Franz Maciejewski einmal für den Begriff „Antisintismus“ plädiert. Dies ist logischer, aber ebenfalls wenig überzeugend. Im englischen Sprachraum zirkuliert anstelle des „Anti-Gypsyism“ seit einiger Zeit „Anti-Romanyism“. Durch die unbewachte Hintertür kritischer Wissenschaft gelangt die diskriminierende Bezeichnung „Zigeuner“ als verunglückte Wortneuschöpfung, die an den Begriff des „Antisemitismus“ angelehnt ist, zurück in den legitimierte Sprachgebrauch.

Zimmermann hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Figur des „Ziganen“ in einem Projekt von Gießener Ethnologen und Soziologen, das die „Zigeuner“-Forschung unter umgekehrten politischen Vorzeichen als „Tsiganologie“ wiedererwecken wollte, geboren wurde. Diese Forscher glaubten durch ethnologische Beobachtungen und die soziologischen Schlussfolgerungen, die sie aus ihnen zogen, herausgefunden zu haben, was das authentische Leben und das Wesen der „Zigeuner“ – so nennen sie die Roma bewusst weiterhin – ausmacht. „Antiziganistisch“ sind für sie – und diese ursprüngliche Bedeutung sollte man nicht vergessen, weil sie nicht einfach durchgestrichen werden kann – die Integrationsbemühungen in den europäischen Staaten. „Der Staat, argumentieren sie, setze vielfältige Instrumente vor allem in der Wohnungs-, Arbeits- und Bildungspolitik ein, um den Eigensinn einzuebnet, welcher der zigeunerischen Lebensweise inhärent sei“⁹, so

7 Koschorke: Erfindung, S. 117.

8 Die Bedenken werden z.B. ausführlich erörtert in: Amaro Foro: Positionspapier, und bei Randjelović: Rassismus.

9 Zimmermann: Antiziganismus, S. 337.

Zimmermann. In diesem Projekt wird in Kategorien der Reinheit von Völkern gedacht und behauptet, dass für Minderheiten wie die Roma die ethnische Abstammung entscheidend ist. Das führt hin zu einem statischen Begriff von Identität, der uns bisher nur Feindschaft und Gewalt beschert hat. Es gibt heutzutage keine Ethnien beziehungsweise Völker in Europa, die man durch eindeutige Merkmale voneinander abgrenzen könnte. Alle befinden sich in einem ständigen Austausch und haben objektiv mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede aufzuweisen. Koschorke hält wissenschaftsmethodisch fest, dass „nur in grob schematischen Modellen [...] Kulturen so etwas wie geschlossene Blöcke [bilden], zwischen denen eine eindeutige und allseits verbindliche Grenzlinie verläuft. Die kulturelle Empirie sieht anders aus.“¹⁰ Er schlägt anstelle dichotomischer Modelle Vorgehensweisen vor, die „ein vielschichtiges Durcheinander von Selbst- und Fremdzuschreibungen auf[...]zeichnen, das einerseits Übergänge, Vermischungen und Synkretismen hervorbringt, andererseits eine Matrix für potentiell gewalttätige Abgrenzungen bildet“.¹¹

Wissenschaften wie die Anthropologie, Ethnologie und Rassenbiologie haben den Roma in der Vergangenheit oft genug vorschreiben wollen, was – ethnisch, national, kulturell oder sozial – der *wahre* „Zigeuner“ ist. Die Antiziganismusforschung entkommt dem Problem der Zuschreibung von außen nicht, wenn sie jetzt im Umkehrschluss feststellt, was Roma nicht sind.¹² Man kann es auch nicht dadurch lösen, dass man allgemein nach den Vorurteilsstrukturen der Mehrheitsgesellschaft fragt. Auf welche Weise will man die Besonderheit dieser Strukturen markieren, sodass sie konkret als antiziganistisch bezeichnet werden können?

Wir benötigen deshalb auch für unsere Forschungen das, was Koschorke allgemein von einer sich selbst reflektierenden Kulturwissenschaft als Selbstverständlichkeit einfordert: „[E]ine Theoriesprache, die nicht in schematischen Gegensätzen, sondern in Skalierungen, das

10 Koschorke: *Erfindung*, S. 118.

11 Ebd.

12 Markus End hat sich auf produktive Weise mit dem von mir skizzierten Dilemma der Begriffsverwendung auseinandergesetzt (End: Verteidigung). Aus einem politischen Schlagwort wird aus wissenschaftshistorischer und -theoretischer Sicht noch kein wissenschaftlicher Begriff, wenn man es behauptet. Darüber befindet sich in einem langen Klärungsprozess die disziplinäre oder transdisziplinäre Gemeinschaft.

heißt Abweichungsbandbreiten, denkt.“¹³ Mir geht es um die Öffnung eines Forschungsfeldes, nicht um dessen Abgrenzung und Schließung: ein Feld, auf dem auch eine kontroverse wissenschaftliche Kommunikation stattfinden kann.¹⁴

Vom Nicht-Sehen-Wollen von Roma

Die nun folgende Untersuchung versucht, nicht von dem schematischen Gegensatz dessen auszugehen, was *authentische* künstlerische Repräsentationen von Roma und was *antiziganistische* Bilder sind. Um das zu erreichen, sollen drei methodische Grundoperationen miteinander verflochten werden:

1. Die bewusste wechselseitige Rückspiegelung von Produktions- und Werkanalyse und einer auf Wahrnehmungsprozesse fokussierten Rezeptionsanalyse.
2. Die konsequente, an der Ermittlung von historischen Dispositiven interessierte Kontextualisierung der künstlerischen Repräsentationen einschließlich der ästhetisch-programmatischen (Epochen-) Dimension.
3. Materialbezogene synchrone und diachrone Vergleiche, die Skalierungen und Abweichungsbandbreiten sichtbar werden lassen.

Für die drei Operationen gilt, dass trotz der Suche nach allgemeinen (und plausiblen) Regeln der Darstellung das Spezifische der visuellen Wahrnehmung und Repräsentation von Roma nicht aus dem Auge verloren werden darf.

Beginnen wir mit der Alltagswahrnehmung. Oft greifen wir schon im Vorfeld einer realen Begegnung auf eine uns wohlvertraute, aber kaum bewusste Lesart unserer Umwelt zurück, nach der jede Äußerung

13 Koschorke: Erfindung, S. 118f.; dazu auch Link: Normalismus.

14 Der Leitbegriff der Konflikt- und Gewaltforschung ist „gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit“ (siehe aus der Vielzahl der Veröffentlichungen Heitmeyer: Menschenfeindlichkeit, S. 13–34 und Groß/Zick/Krause: Ungleichheit, S. 11–18). Bei den Roma als Gruppe könnte es analog „Romafeindlichkeit“ heißen. Der Kommissionsbericht des vom Bundestag beauftragten Expertenkreises zum Antisemitismus in Deutschland verwendet neben Antisemitismus den Begriff „Judenfeindlichkeit“ (Deutscher Bundestag: Bericht, S. 23–27).

des Fremden als Zeichen einer Bedrohung gedeutet wird. Unsere Kultur hält einen Vorrat an Mythen, Bildern und Geschichten bereit, die sich uns aufdrängen.¹⁵ Die *Bevorratung* in einem Archiv des Wissens ließe sich beispielhaft in der Frühen Neuzeit am Konzept der Evidentia und dessen Wirkung zeigen. Gabriele Wimböck hat einer solchen visuellen *Erfindung* anhand eines winzigen, aber lästigen Objekts anschaulich nachgespürt und gelangt zu folgendem Ergebnis:

Autorisierungsprozesse etwa lassen dominante Bilder entstehen, die ihrerseits kulturprägend wirken und allgemein anerkannte, ‚wahre‘ Bilder hervorbringen. Der von Robert Hooke dargestellte ausfaltbare und zu spektakulärer Größe angewachsene Floh beispielsweise [...] ist zuvor noch nie gesehen worden und wird seitdem fast nie mehr anders gesehen; jede nachfolgende Abbildung wiederholt ihn oder rekurriert zumindest auf ihn.¹⁶

Das erinnert an die Ankunft der Romvölker in Westeuropa, von denen es heißt, sie seien „menigklichen seltzam / und hiervor in disem land nie mehr gesehen“,¹⁷ und die man seitdem fast nie mehr anders gesehen hat. Insofern könnte man hinsichtlich unseres Themas mit einem Seitenblick auf diese Forschungen von Evidenzerfahrungen sprechen, die sich zu Verstehensmustern verfestigen. Ich nenne diesen Vorrat an Bildern und Erzählungen, die in der Regel unseren konkreten Erfahrungen und oft auch unserem Wissen widersprechen, das *böse Gedächtnis der Gesellschaft*. Weshalb sind wir sicher, etwas gesehen zu haben, das wir gar nicht gesehen haben?

Unsere Wahrnehmungen werden von Mustern und komplexen Ordnungsschemata gelenkt, nach denen wir unsere Umwelt *aufteilen*: in *uns* und die *anderen*, die *Guten* und die *Bösen*, die *Zivilisierten* und die *Wilden* usw. Vorurteile befördern Typisierungen, das heißt Ähnlichkeitsmerkmale, und übersehen die Abweichungen: „Die Identität des Typisierten [...] wird in der Zeit durch seine materiale Struktur getragen, durch die seine typische Gestalt festgelegt wird,“¹⁸ so der Bildwissenschaftler

15 Nach Thomas Macho „repräsentieren“ Bilder „nicht nur, was räumlich abwesend ist; sie repräsentieren auch, was nicht mehr oder noch nicht da ist“ (Macho: Was tun sie, S. 10).

16 Wimböck/Leonhard/Friedrich: Reichweiten, S. 13.

17 Stumpf: Chronick, S. 32 [gemeint ist das Jahr 1418].

18 Sruba: Typus, S. 414.

Ilja Sruba. Teilungskriterien erleichtern Typisierungen und helfen dabei, Widerstände zu beseitigen. Die Gegenstände der vorliegenden Betrachtungen und Analysen sind Kunstwerke, deren Darstellung durch Wahrnehmungsmuster und Ordnungsschemata determiniert ist, auch wenn diese in ihnen verschwinden wie ein Alka-Seltzer in einem Glas Wasser. Ihre Wirkung geht dennoch nicht verloren.

Zu der „Problemstellung der Bildlichkeit und ihrer Logik“¹⁹ liegt eine in der Forschung breit „dokumentierte kontroverse Diskussion“²⁰ vor. Die literaturwissenschaftliche Position, die weiterhin von „den Bildern als dem Anderen der Sprache“²¹ ausgeht, hat Monika Schmitz-Emans in einem Aufsatz unter dem Titel *Im Reich der Königin Loana* umrissen.²² Diese Grundsatzdebatte möchte ich an dieser Stelle nicht weiterführen.

Forschungspraktisch gewendet, geht es um eine „Methode des Bildverstehens“.²³ Ihr soll hier eine Methode entgegengesetzt werden, die das Nicht-Verstehen, das Nicht-Sehen und damit das Verkennen

19 Müller-Dohm: Bildinterpretation, S. 82.

20 Ebd.

21 Schmitz-Emans: Königin Loana, S. 25.

22 Eine Mittelposition zwischen der Annahme einer Dominanz der Sprache und einer Autonomie der Bilder nimmt Friedmar Apel ein (vgl. ders.: Das Auge). Ralf Simon beharrt auf der Dominanz des Wortes (vgl. ders.: Literaturwissenschaft, S. 49–68).

23 Müller-Dohm: Bildinterpretation, S. 84. Die traditionelle Forschungsposition – vor dem *visual turn* – geht von folgender Prämisse aus: „Das Bild nämlich kann nur aufgefasst und beschrieben werden, wenn man es zur Sprache bringt; und das Wort allein bleibt leer, wenn ihm keine Realität entspricht“ (Heinz: Cézanne-Erlebnisse, S. 370). Diese Position wird auch von Symbolästhetikern wie Susanne Langer vertreten: „Sinnbezüge, die durch Sprache, Bilder, Musik u.a. erzeugt werden, sind gleichermaßen als Prozesse der Symbolisierung zu beschreiben und gehören dieser Auffassung nach nicht verschiedenen Kategorien der Bedeutungs- und Sinnbildung an. Vielmehr weisen verschiedene *Formen der Symbolisierung* spezifische Unterschiede auf, die es methodologisch-methodisch zu berücksichtigen gilt“ (zit. nach Breckner: Sozialtheorie, S. 12). Imdahl fasst das Verhältnis hermeneutisch-geistesgeschichtlich: „Dagegen besteht der ikonologische Bildsinn – unter Einschluß des ikonographischen Wissens und über dieses hinaus – in der Funktion des Bildes als einer Ausdrucksform für solche historisch bedingten Geisteshaltungen, die zur Entstehungszeit des Bildes in der Malerei wie auch sonst in den religiösen, philosophischen und poetischen Ideen hervortreten“ (Imdahl: Ikonik, S. 306). Seine vielschichtige hermeneutische Deutung u. a. von Miniaturen des Codex Egberti (um 980) in diesem programmatischen Aufsatz zur Bildlichkeit ist beeindruckend.

Hingegen geht Mitchell vor dem Hintergrund der Diskursanalyse davon aus, „dass sich nur anhand der Rekonstruktion historischer Diskurse bestimmen lässt, was ein Bild sein kann“ (zit. nach Breckner: Sozialtheorie, S. 11). Auf dieser Grundlage unterscheidet er historisch zwischen verschiedenen Varianten von Bildlichkeit.

aufzudecken vermag. Mit Mitchell, einem der Väter des *visual turn*, möchte ich behaupten, dass wir „niemals ein Bild verstehen [können], solange wir nicht erfassen, wie es zeigt, was nicht zu sehen ist“.²⁴

Visuelle Artefakte, die ich als *Verdichtungsmedien* bezeichnen würde, folgen, könnte man mit Jacques Rancière sagen, in unterschiedlicher Intensität dem „Zwang zur Repräsentation“,²⁵ der zugleich „eine bestimmte Regulierung der Wirklichkeit“²⁶ definiert. Er macht darauf aufmerksam, dass historisch unterschiedliche Bildpolitiken und Bildregimes existieren, die entlang der Achse undarstellbar/darstellbar konstituiert werden.²⁷ In den „Zigeuner“-Bildern ist das treibende Moment für den Zwang zur Repräsentation der Wunsch, sich ein Bild vom Anderen zu machen. Es ist nicht der Wille zur Darstellung beziehungsweise die Intention des Künstlers, sondern das jeweilige Repräsentationsregime, das „die Beziehung zwischen dem Sagbaren und Sichtbaren, zwischen der Entfaltung des Verstandes und den sinnlichen Erscheinungen“ reguliert.²⁸ Diese Beziehung aber ist der blinde Fleck jeder künstlerischen Darstellung, die sich – historisch in unterschiedlichen Graden – von „der Vernunft der empirischen Tatsachen“ lösen darf und muss.²⁹ Die Evidenzerfahrung hilft dabei, diesen blinden Fleck zu verdecken.³⁰

24 Mitchell: Was ist ein Bild?, S. 509 (zit. nach Müller-Dohm: Bildinterpretation, S. 94).

25 Rancière: Politik, S. 131. „Der Zwang zur Repräsentation bedeutet tatsächlich drei Dinge. Erstens bedeutet er die Abhängigkeit des Sichtbaren vom Wort“ (ebd., S. 132). „Dieser Regulierung des Sehens entspricht eine zweite Regulierung, die sich auf die Beziehung zwischen Wissen und Nicht-Wissen, zwischen Handeln und Erleben bezieht“ (ebd., S. 134). „Und dies ist der dritte Aspekt des Zwangs der Repräsentation. Dieser Zwang definiert eine bestimmte Regulierung der Wirklichkeit“ (ebd., S. 135).

26 Ebd.

27 Sein Beispiel aus der Literatur ist die Bühne der französischen Klassik zur Zeit des Absolutismus: „Der *König Ödipus* des Sophokles stellte sich aus drei Gründen als für die französischen Bühnen im strikten Sinne unaufführbar [*irréprésentable*] heraus. Diese Gründe waren der körperliche Ekel, den die ausgestochenen Augen des Ödipus hervorriefen, das Übermaß an Orakelsprüchen, die das Ende der Intrige schon während des Stückes ankündigten, sowie das Fehlen einer Liebesgeschichte“ (ebd., S. 130). Und weiter: „Es fehlt ein spezifisches Interesse, das den richtigen Bezug zwischen dem Gesehenen und dem Nicht-Gesehenen, dem Gewußten und dem Nicht-Gewußten, dem Erwarteten und dem Nicht-Erwarteten herstellt und den Bezug von Ferne und Nähe zwischen dem Publikum und der Bühne reguliert“ (ebd., S. 131).

28 Ebd., S. 135.

29 Ebd., S. 139.

30 Frank Reuters Schlussüberlegungen über das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem gehen in eine ähnliche Richtung (vgl. ders.: Bann, S. 472 ff.).

Wechseln wir nun die Blickrichtung vom „*Sichtbarmachen*“³¹ in der Kunst zum „*Sichtbarwerden* in der Wahrnehmung“.³² Es ist nicht zu viel gesagt, dass Gemälde oder Filme sich der Wahrnehmung aufdrängen. Sie treten in unser Blickfeld ein, ziehen die Aufmerksamkeit auf sich und erzeugen „Prägnanzeffekte im Rahmen der Gestaltwahrnehmung“.³³ Dennoch ist ein Nicht-Sehen möglich oder wahrscheinlich. Wie könnte man die Tatsache, dass wir etwas nicht sehen, obwohl wir es sehen, und umgekehrt die Tatsache, dass wir etwas sehen, obwohl wir es nicht sehen, epistemologisch fassen?³⁴ Es bietet sich dafür die vom französischen Philosophen Louis Althusser entwickelte Theorie der symptomalen Lektüre an, die gerade eine Renaissance erlebt.³⁵

Althussters Gegenstand sind wissenschaftliche Texte. Aber sein von der strukturalistischen Linguistik und Psychoanalyse inspiriertes Konzept lässt sich ebenso auf die Deutung von Literatur und Kunst übertragen.³⁶ Er entwirft weder eine Theorie der Bildlichkeit noch entwickelt er eine Rezeptionstheorie, sondern zeichnet durch textnahes Lesen die Konstituierung eines Erkenntnisobjekts und die Entstehung des Wissens darüber nach: Systemtheoretisch gesprochen beobachtet er die Beobachtung einer Beobachtung. *Symptomatisch* nennt er eine Lesart, die „in einem einzigen Prozeß das Verborgene in dem gelesenen Text enthüllt und es auf einen anderen Text bezieht, der – in notwendiger Abwesenheit – in dem ersten Text präsent ist“.³⁷ Der Blick soll sich auf das Verhältnis zwischen dem, was wir sehen, und jenem *Unsichtbaren* konzentrieren, das die Struktur des sichtbaren Feldes bestimmt.³⁸ Diese Form einer kritischen Lektüre sucht Elemente (Zeichen, interne Widersprüche, Tautologien usw.) als

31 Waldenfels: Sinnesschwellen, S. 103.

32 Ebd.

33 Gamm: Flucht, S. 317.

34 Rancière (ders.: Aufteilung) betrachtet Kunst als spezifische Form des Denkens, genauer bezeichnet er „die Repräsentation als Denkgregime der Kunst“ (ders.: Politik, S. 127).

35 Siehe u. a. Kramer: Lektüre.

36 Siehe Bogdal: Lektüre.

37 Althusser: Das Kapital, S. 32.

38 Vgl. ebd., S. 21. Dieser Grundgedanke findet sich schon in einer ganz anderen philosophischen Tradition, in der frühen Phänomenologie Husserls: „Die Gegebenheit der bewussten Beziehung auf das Bildsujet durch das Bewusstsein der Vergegenwärtigung einer Nichterscheinenden im Erscheinenden“ (Husserl: Phantasie, S. 30). Und fortgeführt bei Merleau-Ponty: „Das Unsichtbare [...] ist demgegenüber niemals wahrnehmbar, sondern Voraussetzung dafür, dass überhaupt wahrgenommen werden kann“ (zit. nach Prinz: Praxis, S. 182).

Symptome eines Abwesenden zu identifizieren, das in einem anderen Diskurs präsent ist: zum Beispiel im rassistischen Diskurs über „Zigeuner“. Althusser spricht vom „geblendeten Auge“,³⁹ das nicht sieht, was man sieht, und sieht, was man nicht sieht.⁴⁰ Wenn Roma also als Roma die Nicht-Objekte der Mehrheitsgesellschaft sind, werden sie als Roma unsichtbar und tauchen dann erst in derjenigen Gestalt wieder auf, die sie annehmen müssen, um gesehen zu werden: als „Zigeuner“.

Althusser entfaltet eine schwierige theoretische Denkbewegung, die uns aber an einen entscheidenden Punkt führt. Aus der in einer Gesellschaft (historisch) vorherrschenden Blickrichtung werden Roma in ihrem Selbstverständnis weder exkludiert noch unangemessen dargestellt. Diese Gewissheit verdankt sich dem geschlossenen Raum einer zirkulären Wahrnehmung.⁴¹ Der Schatten, der auf die reale Existenz der Roma fällt, ist „die von der Struktur des Sichtbaren bestimmte und daher dem Sichtbaren selbst innewohnende Dunkelheit“.⁴² Die Wirkung dieser Art von Wahrnehmung ist uns gut vertraut. Sie erzeugt Evidenzen, die uns beständig bestätigen. Oder wie Althusser schreibt: „[W]ir können uns nicht weigern, sie anzuerkennen (bzw. sie wiederzuerkennen), sondern haben bei ihnen die unvermeidliche und natürliche Reaktion [...] auszurufen: [...] ‚Das ist wahr!‘“⁴³

Um ein *Objekt* wiederzuerkennen, und darum geht es hierbei, genügen wenige Elemente aus dem Archiv des Wissens als Erinnerungszeichen. Oft reicht schon eine Anspielung aus. Dieser Art des Wiedererkennens wohnt eine Definitionsmacht über das Objekt inne.⁴⁴ Die Anerkennung, die damit ebenfalls verbunden ist – dies ist ein „Zigeuner“ und so hat er

39 Althusser: Kapital, S. 29.

40 Husserl spricht in diesem Fall erkenntnistheoretisch wertend von einer Fantasieerscheinung: „In der Phantasieerscheinung erleben wir nicht das Ding selbst, wie es ist, wir haben eine von der Wirklichkeit oft sehr erheblich abweichende Erscheinung, sie ist dabei in ihren inneren Bestimmtheiten zumeist sehr schwankend und wechselnd. [...] Phantasierend meinen wir ein anderes, für das dieses erscheinende und fühlbar von ihm verschiedene bildlich repräsentiert“ (Husserl: Phantasie, S. 31).

41 Vgl. Althusser: Kapital, S. 69.

42 Ebd., S. 30.

43 Ders.: Ideologie, S. 141.

44 Waldenfels schreibt aus phänomenologischer Sicht: „Solange die Art und Weise, wie etwas sich sehen läßt, anfänglich und endgültig bestimmt ist durch das, was das Sichtbare ist, mit anderen Worten, solange die Seherordnung in einer *vorgegebenen Ordnung* der Dinge gründet, kann es im Grunde kein sehendes Sehen geben“ (Waldenfels: Ordnungen, S. 237).

zu sein, damit ich ihn wiedererkenne – , ist zugleich eine diskursive Form der Unterwerfung.⁴⁵ Dem „wiedererkennenden Sehen“ wäre mit dem Kunsthistoriker Max Imdahl das „sehende Sehen“ gegenüberzustellen, das die Bildmittel und -strukturen in den Blick nimmt.⁴⁶ Aus all dem ist zu folgern, dass nicht die uns begegnende Darstellung das Trugbild ist, sondern dasjenige, was in ihr gesehen beziehungsweise wiedererkannt wird.

Nach dem Konzept der symptomalen Lektüre, das diesen geschlossenen Text- beziehungsweise Bildraum methodisch aufbricht, enthält also jeder Text eine Vor-Schrift⁴⁷ – und, das wäre meine These, jedes Bild ein Vor-Bild, das nun im Bild sichtbar wird.

Sobald man sich aus der zirkulären Struktur des Wiedererkennens löst, wird, so Althusser, offensichtlich, dass sie ein dreifaches Verkennen bewirkt: das Verkennen des Objekts der Wahrnehmung, das Verkennen der eigenen Position (der eigenen Blindheit) und das Verkennen der Machtstruktur, die in diesem Verhältnis entsteht.⁴⁸

Wir können ergänzen, dass Jacques Lacan, der von der kollektiven Instanz eines Blickregimes ausgeht, aus psychoanalytischer Sicht zu vergleichbaren Ergebnissen gelangte. Der verstellte oder ver-rückte Blick entstellt das Objekt (des Begehrens). Für den Betrachter ist jedoch das entstellte Objekt das *Wahre*. So ist nicht nur die Herabsetzung, sondern ebenso die Idealisierung eines Gegenübers letztlich ein „Nicht-Sehen-Wollen“ des real Vorgefundenen.⁴⁹ Die Illusion wird zur Wirklichkeit – und mit ihr das entstellte Objekt. Das Repräsentationsverhältnis, die Zeichenbeziehung eines abwesenden Gegenstands zu einem anwesenden Bild, wird verkehrt. Das Bild bringt sowohl sich als

45 An dieser Stelle ließe sich eine Auseinandersetzung mit Bourdieus anthropologisch ausgerichtetem Habitus-Konzept führen, das fundamentale, in den Körper eingeschriebene Dispositionen des Handelns, Wissens und Fühlens für jegliche Form menschlicher Äußerungen – also auch künstlerischer – für entscheidend hält.

46 Imdahl unterscheidet in seinem Buch über Giotto zwischen „wiedererkennende[m] Sehen von Gegenständen, die uns bereits vor der Bilderfahrung vertraut sind“ (Imdahl: Giotto, S. 234), und „sehende[m] Sehen“ (ebd., S. 235). Im Alltag sei „das sehende Sehen dem wiedererkennenden Sehen untergeordnet“ (Imdahl: Bildautonomie, S. 10).

47 Siehe Mein: Vor-Schrift, S. 167–192.

48 Vgl. Althusser: Ideologie, S. 141.

49 Siehe vor allem Lacan: Das Spiegelstadium.

auch den Gegenstand und das Blickregime hervor.⁵⁰ Das Dargestellte kann sich innerhalb dieser Repräsentationsverhältnisse und Ordnungs- und Wahrnehmungsschemata nicht selbst repräsentieren. Da es sich um Menschen handelt, begeben wir uns mit unseren Analysen nicht nur auf das Feld der Kunst, sondern ebenso auf das gesellschaftlicher Machtverhältnisse.

„Sehendes Sehen“: Historische Blickregime im Visier

Eine symptomale Lektüre, welche die sich wandelnden Blickregime ins Visier nimmt und dabei die oben genannten methodischen Grundoperationen zugrunde legt, muss, ausgehend von den einzelnen Werken, vor allem an den historischen und ästhetischen Dispositiven und Wissensformationen interessiert sein, die diese Werke ermöglicht haben.⁵¹ Hier ist nur der Raum für ein Beispiel aus der *Porträtfotografie der Gegenwart*. Das weitere Forschungsprogramm kann nur angedeutet werden. Ausgangspunkt sind die *Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts*, die von einem besonderen Verhältnis zwischen Wort und Bild bestimmt sind. Ein Schwerpunkt liegt auf der *realistischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, die so etwas wie ein „Zigeuner“-Genre entwickelt. Ein weiterer betrifft die *Malerei der Moderne zwischen 1900 und 1930* von der Künstlerboheme über den Exotismus bis zur sozialkritischen Kunst. Den Abschluss bildet ein Vergleich mit den *künstlerischen Selbstdarstellungen von Roma in der Gegenwart*.

Bei dem ausgewählten Untersuchungsbeispiel handelt es sich um eine 2016 veröffentlichte Porträtserie von Irina Ruppert über die Cortorari in Rumänien.⁵² Ruppert durchbricht auf produktive Weise den Zirkel des Wiedererkennens, indem sie den Porträtierten die Deutungshoheit über die bildliche Repräsentation zurückzugeben versucht. Roland Barthes hat in seinen *Bemerkungen zur Photographie* auf prägnante Weise vier Kriterien für das Porträt formuliert: „Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um

50 Man kann das sehr deutlich an den Polizeifotografien von Sinti und Roma beobachten, die Frank Reuter (ders.: *Bann*) untersucht hat.

51 Wichtige Anregungen gibt der von Gerhard Baumgartner und Tayfun Belgin verantwortete Katalog einer Ausstellung in Krems im Jahr 2007 (dies.: *Roma & Sinti*).

52 Siehe Ruppert: *Cortorar Gypsies*.

sein Können vorzuzeigen.“⁵³ Die meisten Fotografen erfüllen nur einen der Punkte, auf Rupperts Arbeiten über die Cortorari treffen dagegen alle vier Kriterien zu, wie zu zeigen ist.

Ihre Produktionsbedingungen reflektierend, *dekontextualisiert* Ruppert die Dargestellten zunächst. Sie trennt durch eine große blaugrüne Leinwand, die sie inmitten des Dorfes aufspannt, den Betrachter von dem, was er zu kennen meint: von Elend, Schmutz, Chaos, die stets auf Fotos von Roma zu sehen sind, wie zum Beispiel in der sozialkritischen Fotoreportage von Catalin Berescu.⁵⁴

Bei Ruppert fehlen diese Zurschaustellungen, das heißt die Reduzierung der Personen auf ihre Lebensumstände. Dort, wo die von ihr porträtierten Menschen leben, sind Elend und Schmutz ganz nah. Aber sie werden dem Betrachter nicht aufgedrängt. Ruppert zeigt würdige Arme. Doch diese Würde muss sichtbar gemacht werden. Durch die Leinwand hebt sie die Menschen heraus, belässt sie aber zugleich in ihrem Umfeld.

Wir sehen arme Menschen, die uns fremd sind, aber es sind Menschen wie wir. Sie leben zwar in einer Weise, in der wir seit Generationen nicht mehr leben. Ihr Anderssein wird nicht wegretuschiert. Durch die *Rekontextualisierungen*, welche die Porträtierten selbst vornehmen, indem sie entscheiden, wie und mit wem sie sich fotografieren lassen und was sie aus ihrem Alltag in das Bild mit hineinnehmen, erscheint das Anderssein als selbstverständlich.

Rupperts Roma drängen sich nicht um die Fotografin, grinsen nicht in die Kamera. Auf ihren Fotos gibt es keine falschen Gesten, keine schiefen Blicke, Verzerrungen oder Abwehrhaltungen. Diese Menschen treten uns mit einer großen Ernsthaftigkeit gegenüber.

Ein Beispiel für diese Ernsthaftigkeit, der nichts Feiertägliches anhaftet, ist die Großmutter, die stolz zu ihrem Enkel aufschaut (**Abb. 1**). Zu den Details, die der aufmerksame Betrachter zu entdecken vermag, zählen die abgearbeiteten Hände der alten Frau und die gepflegten Hände des Enkels mit den teuren silbernen Turnschuhen. Hier werden nicht „Zigeuner“ präsentiert, sondern, wie auf ihren anderen Fotos auch, Menschen und ihre Beziehungen zueinander beziehungsweise ihr Verhältnis sich selbst gegenüber. Die Fotos wahren die richtige Distanz.

53 Barthes: Kammer, S. 22.

54 Zur „subjektiven Überformung von fotografischen Repräsentationen der Wirklichkeit“ Baur/Budenz: Fotografisches Handeln, S. 73–96.



Abb. 1. Enkel und Großmutter.

Das beeindruckende Porträt eines Kesselschmieds (**Abb. 2**) lebt vom Widerspruch zwischen der Körperfülle und der Behutsamkeit, mit der dieser grobe, dicke Mann das Gefäß berührt. Die Art und Weise, in der er den Kessel in die Hände nimmt, kann man geradezu als zärtlich bezeichnen. Diese Geste drückt ein ganz bestimmtes Verhältnis zu seinem Beruf aus. Das wird gezeigt – und nicht Primitivität und Rückständigkeit der Arbeitsweise.

Die Fotos unterlaufen die gängigen symbolischen Repräsentationen von Roma. Die Fotografin gibt dem zweiten Kriterium von Barthes – Ich bin der, für den ich gehalten werden möchte – großen Raum. Beziehungen und unverwechselbare Individuen rücken in den Vordergrund, ethnische Merkmale sind zweit- und dritrangig.

Mit einem Foto, das die Rückenansicht dreier Mädchen zeigt (**Abb. 3**), entgeht sie am deutlichsten den Klischeefallen der Faszination und Verachtung.

Zunächst muss man wissen, dass die Mädchen mit dem Zeigen ihrer Haare in der Öffentlichkeit einen Tabubruch begehen. Doch die Fotografin schützt sie, indem sie die Gesichter nicht erkennen lässt. Auf diese Weise seine Haarpracht zu präsentieren, heißt stolz auf sich zu sein. Es ist der Stolz armer Frauen auf ihre Schönheit. Sie präsentieren zudem ein spezifisches Schönheitsmerkmal ihrer Gruppe. Die Haare sind das ihnen von der Natur verliehene Kapital. Die ethnischen Merkmale werden dabei völlig zweitrangig. Man erhält keine Garantie, es mit Cortorari zu tun zu haben. Die Zurücknahme der ethnischen Merkmale lenkt den Blick zurück auf die weibliche Schönheit in der Motivtradition der *drei Grazien*.

Diese Fotos, welche die doppelte Sichtbarkeit der Dargestellten und der Darstellung ins Gleichgewicht bringen, verstellen und entstellen nicht. Sie ebnen dem Betrachter daher als Medien des Verstehens visuell einen Weg zu den Dargestellten. Sie lassen uns verstehen, gerade weil wir nicht alles, was wir zu sehen bekommen, begreifen können. Stets bleibt ein Rest, der nur den Porträtierten gehört. Sie vermitteln eine Prägnanzerfahrung und führen über das Wiedererkennen hinaus zu dem, was Imdahl das „sehende Sehen“ genannt hat.

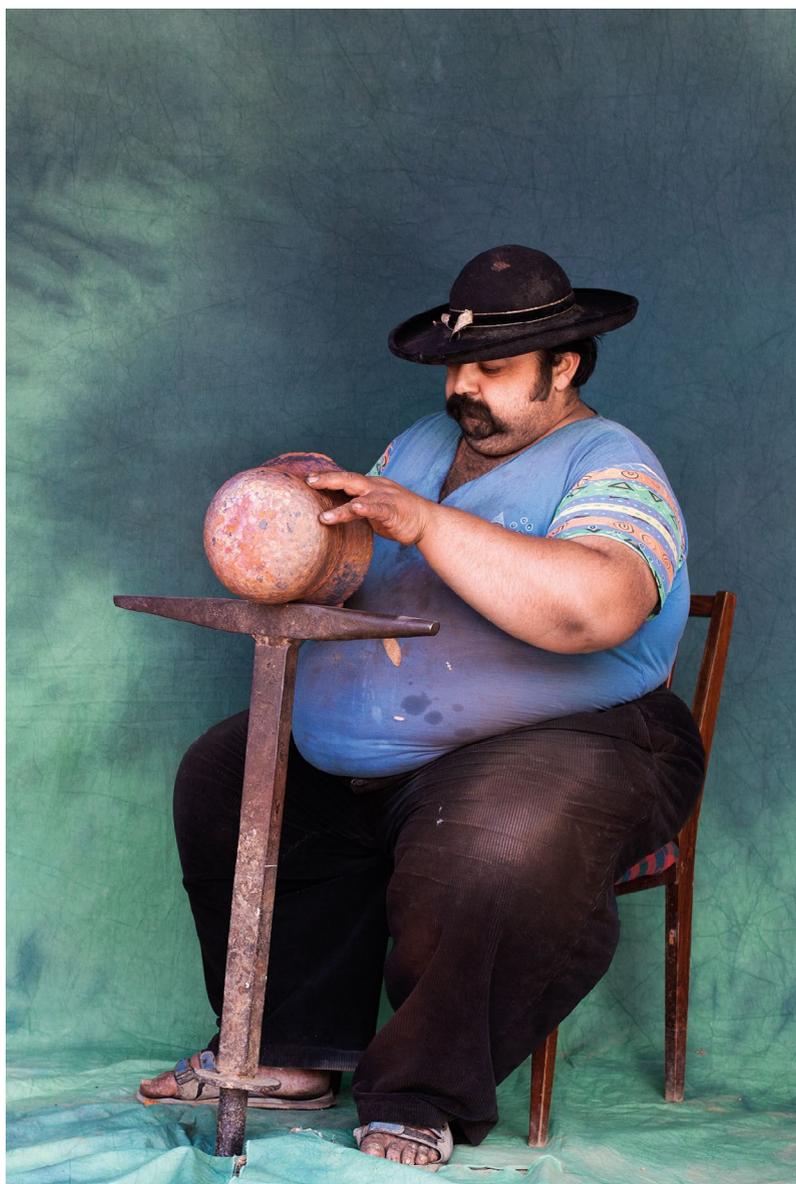


Abb. 2. Kesselschmied.



Abb. 3. Drei Grazien.

Abbildungen

Abb. 1–3 Ruppert 2016/Corporar Gypsies. Die Titel der Fotos stammen vom Vf. – KMB.

Literaturverzeichnis

- Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie, Hamburg 1977.
- Althusser, Louis: Das Kapital lesen, Reinbek bei Hamburg 1972.
- Amaro Foro: Positionspapier von Amaro Foro zum Begriff Antiziganismus, in: Newsletter des bundesweiten Netzwerks zur Bekämpfung von Antiziganismus, Nr. 01 (2015).
- Apel, Friedmar: Das Auge liest mit. Zur Visualität der Literatur, München 2010.
- Bartel, Berthold P.: Vom „Antitsiganismus“ zum „antiziganism“. Zur Genese eines unbestimmten Begriffs, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 60 (2008), S. 193–212.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer, Frankfurt a. M. 1989.
- Baumgartner, Gerhard/Belgin, Tayfun: Roma & Sinti. „Zigeuner-Darstellungen“ der Moderne, Krems an der Donau 2007.
- Baur, Nina/Budenz, Patrik: Fotografisches Handeln. Subjektive Überformung von fotografischen Repräsentation der Wirklichkeit, in: Eberle, Thomas S. (Hg.): Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven, Bielefeld 2017, S. 73–96.
- Berescu, Catalin: Das Tal von Stan, in: Ciocârlie, Corina/Bozon, Laurent (Hg.): Attention, Tsiganes! Histoire d'un malentendu, Luxemburg 2007, S. 310–311.
- Bogdal, Klaus-Michael: Symptomale Lektüre und historische Funktionsanalyse (Louis Althusser), in: ders. (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung, Opladen 1997, S. 84–108.
- Breckner, Roswitha: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien, Bielefeld 2010.
- Deutscher Bundestag: Unterrichtung durch die Bundesregierung. Bericht des Unabhängigen Expertenkreises Antisemitismus, 18. Wahlperiode, Drucksache 18/11970 (7. 4. 2017).
- End, Markus: Antiziganismus. Zur Verteidigung eines wissenschaftlichen Begriffs in kritischer Absicht, in: Soziale und historische

- Dimensionen von „Zigeuner“-Stereotypen, Heidelberg 2015 (Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma), S. 54–72.
- Gamm, Gerhard: Flucht aus der Kategorie. Die Positivierung des Unbestimmten als Ausgang der Moderne, Frankfurt a. M. 1994.
- Giglioli, Daniele: Die Opferfalle. Wie die Vergangenheit die Zukunft fesselt, Berlin 2015.
- Groß, Eva/ Zick, Andreas/ Krause, Daniela: Von der Ungleichwertigkeit zur Ungleichheit. Gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 62 (2012), S. 11–18.
- Heinz, Jutta: Cézanne-Erlebnisse bei Rainer Maria Rilke und Peter Handke. Ansätze zu einer literarischen Phänomenologie, in: *Hofmannsthal-Jahrbuch zur europäischen Moderne* 21 (2013), S. 367–389.
- Heitmeyer, Wilhelm: Gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit. Die theoretische Konzeption und empirische Ergebnisse aus den Jahren 2002, 2003 und 2004, in: ders. (Hg.): *Deutsche Zustände* 3, Berlin 2005, S. 13–34.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. / von Hagen, Kirsten (Hg.): *Ästhetik(en) der Roma*, München 2020.
- Husserl, Edmund: *Phantasie und Bildbewußtsein*. Herausgegeben und eingeleitet von Eduard Marbach, Hamburg 2006.
- Imdahl, Max: *Giotto. Arenafresken*. München. 3. Aufl. 1996.
- Imdahl, Max: *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*, in: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 300–324.
- Imdahl, Max: *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald 1981.
- Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt a. M. 2012.
- Kramer, Ingo: *Symptomale Lektüre. Louis Althussers Beitrag zu einer Theorie des Diskurses*, Wien 2014.
- Lacan, Jacques: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*, in: ders.: *Schriften I*, Olten 1973, S. 61–70.
- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Opladen 1997.
- Macho, Thomas: *Was tun Sie, wenn Sie einen Menschen lieben? Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Vor-Bilder*, in: Hofer, Michael/ Leisch-Kiesl, Monika (Hg.): *Evidenz und*

- Täuschung. Stellenwert, Wirkung und Kritik von Bildern, Bielefeld 2008, S. 9–24.
- Mein, Georg: Literatur als Vor-Schrift, in: ders. (Hg.): Choreografien des Selbst, Wien 2011, S. 167–192.
- Mitchell, William J. Thomas: Was ist ein Bild?, in: Bohn, Volker (Hg.): Bildlichkeit, Frankfurt a. M. 1990, S. 17–68.
- Müller-Dohm, Stefan: Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse, in: Hitzler, Ronald/Honer, Anne (Hg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung, Wiesbaden 1997, S. 81–108.
- Patrut, Iulia-Karin: Phantasma Nation. „Zigeuner“ und Juden als Grenzfiguren des „Deutschen“ (1770–1920), Würzburg 2014.
- Prinz, Sophia: Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung, Bielefeld 2014.
- Rancière, Jacques: Politik der Bilder, Berlin 2005.
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006.
- Randjelović, Isidora: Rassismus gegen Rom*nja und Sinti*zze, Düsseldorf 2019 (hg. vom Informations- und Dokumentationszentrum für Antirassismusbearbeitung e. V.), abrufbar unter: <https://www.vielfalt-mediathek.de/mediathek/6678/rassismus-gegen-rom-nja-und-sinti-zze.html> [Zugriff am 16. 1. 2021].
- Reuter, Frank: Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“, Göttingen 2014.
- Ruppert, Irina/Forum für Fotografie Köln (Hg.): Cortorax Gypsies. Zeitung zur Ausstellung, Köln 2016.
- Schmitz-Emans, Monika: Im Reich der Königin Loana. Einführende Bemerkungen zum Stichwort „Visual Culture“, in: dies./Lehnert, Gertrud (Hg.): Visual Culture, Heidelberg 2008, S. 9–27.
- Simon, Ralf: Was ist „Bildkritische Literaturwissenschaft“?, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 55 (2010), S. 49–68.
- Sruba, Ilja: Typus, Zeichen, Bildpräsenz, in: Eberle, Thomas S. (Hg.): Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und sozialwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2017, S. 411–423.
- Stumpf, Johannes: Schweytzer Chronick [1538], 13. Buch, 10. Kapitel, nach der Ausgabe Zürich 1606, in: Gronemeyer, Reimer (Hg.):

- Zigeuner im Spiegel früher Chroniken und Abhandlungen.
Quellen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, Gießen 1987, S. 32.
- Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie
des Fremden, Frankfurt a. M. 1999.
- Waldenfels, Bernhard: Ordnungen des Sichtbaren. Zum Gedenken
an Max Imdahl, in: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild?
München 1994, S. 233–252.
- Wimböck, Gabriele/Leonhard, Karin/Friedrich, Markus: Reichweiten
visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit, in: dies. (Hg.):
Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen
Neuzeit, Münster 2007, S. 11–38.
- Zimmermann, Michael: Antiziganismus – ein Pendant zum Antisemi-
tismus? Überlegungen zu einem bundesdeutschen Neologismus,
in: Bogdal, Klaus-Michael/Holz, Klaus/Lorenz, Matthias N.
(Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz, Stuttgart
2007, S. 337–346.
- Zimmermann, Michael: Rassenutopie und Genozid. Die national-
sozialistische „Lösung der Zigeunerfrage“, Hamburg 1996.

**Mediale Formate:
von *Michel Strogoff*
bis *Ragnarök Online***

Kirsten von Hagen

Auge und Ohr. Zur Ästhetik und Funktion der Féerie im Kontext der Alteritätsinszenierungen in Vernes Roman *Michel Strogoff* (1876)

— ※ —

Abstract Jules Verne's adventure novel *Michel Strogoff* (1876) is not only a medium of surveying and world exploration, it also contains passages that approach the theatre genre of *féerie*, which was extremely popular in the 19th century. If the novel is already characterised by a mapping of foreign spaces and the surveying of foreign peoples who often appear exotic and form groups, of which the most prominent example is probably that of the "Gypsies," this aspect is especially evident in the *féerie* inherent in the novel, which later, however, resulted in its own form, i. e. the spectacular. The article shows the stagings of alterity in an intermedial and media comparative perspective.

Zusammenfassung Jules Vernes Abenteuerroman *Michel Strogoff* (1876) ist nicht nur ein Medium der Vermessung und Welterschließung, er enthält auch Passagen, die sich dem im 19. Jahrhundert äußerst populären Theatergenre der *Féerie* annähern. Ist bereits der Roman von einer Kartografierung fremder Räume und der Vermessung von häufig exotisch anmutenden und sich in Gruppen formierenden, fremden Völkern gekennzeichnet, wovon das wohl prominenteste Beispiel das der „Zigeuner“ ist, so ist dieser Aspekt insbesondere in der dem Roman inhärenten *Féerie*, die dann später aber auch in eine eigene Form mündete, das heißt dem Spektakulären eigen. Der Beitrag zeigt die Alteritätsinszenierungen in einer intermedialen und medienkomparatistischen Perspektive auf.

Jules Vernes Abenteuerroman *Michel Strogoff* (1876) ist nicht nur ein Medium der Vermessung und Welterschließung, er enthält auch Passagen, die sich dem im 19. Jahrhundert äußerst populären Theatergenre der *Féerie* annähern. Héléne Laplace-Claverie, die sich wohl am intensivsten mit diesem französischen Theatergenre auseinandergesetzt hat,

betont, dass es sich dabei zunächst um ein marginalisiertes Genre der Boulevards handelt, das erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch von namhaften Schriftstellern wie Jules Verne entdeckt wird und später auch Filmemacher wie Georges Méliès beeinflusste. Ein zentraler Film in diesem Kontext ist seine fantastische Reise zum Mond als poetisches Spektakel, *Le voyage dans la lune* (1902), eine Adaption des Romans *De la terre à la lune* von Jules Verne.

Was die Féerie charakterisiert, ist das Wunderbare, das hier in Szene gesetzt wird. Zauberhafte Figuren wie die Fee, die nicht notwendigerweise auftritt, haben dem Genre seinen Namen verliehen. Die hybrid organisierte Form, die ihre Anfänge im 18. Jahrhundert hat, kennt insbesondere im 19. Jahrhundert zahlreiche Ausformungen. Beliebte Sujets insbesondere der Technik-Féerie sind Reisen durch Raum und Zeit. Märchenhafte Spektakel werden von Transgression und unerwarteten Metamorphosen begleitet, die dem Bereich des Wunderbaren und Übernatürlichen zuzuordnen sind. Theatereffekte und, vor allem dann im Film eines Méliès, *special effects* begleiten diese wie die Oper multimedial angelegten Spektakel, bei denen nicht nur das Visuelle eine primordiale Rolle spielt, sondern auch Musik zum Einsatz kommt. Eine Ästhetik des Exzesses, zeitliche Sprünge und schematische Figurenzeichnungen charakterisieren die Féerie weiterhin. Dabei war es insbesondere ihre Randständigkeit im Vergleich zu etablierten Gattungen, die der Féerie als „genre mineur et populaire“ vergleichsweise große Gestaltungsfreiheiten ermöglichte.¹ Im Deutschen ist dieses typisch französische Theatergenre² am ehesten mit den Zauberstücken, im Spanischen dem *teatro de magia* vergleichbar. Die Féerie ist mithin eine Brückengattung, ein Genre zwischen den Medien, kann aber auch, wie Jörg Dünne ausführt, als Denkfigur der Moderne begriffen werden.³ Zugleich ist sie ein Genre, das besonders häufig ferne und fremde Welten sowie deren Bewohner in Szene setzt und dabei stark auf den Exotismus des 19. Jahrhunderts mit seinen stereotypen Beschreibungs- und Darstellungsmustern rekurriert.

Ist bereits der Roman von einer Kartografierung fremder Räume und der Vermessung von häufig exotisch anmutenden und sich in Gruppen formierenden, fremden Völkern gekennzeichnet, wovon das wohl

1 Monluçon: *Le second degré*, S. 10.

2 Laplace-Claverie: *Modernes féeries*, S. 34.

3 Dünne: *Die katastrophische Feerie*, S. 121.

prominenteste Beispiel das der „Zigeuner“⁴ ist, so ist dieser Aspekt insbesondere in der dem Roman inhärenten Féerie, die dann später aber auch in eine eigene Form mündete, das heißt dem Spektakulären eigen.

Die über 5500 Kilometer lange Reise von Moskau nach Irkutsk in Vernes *Michel Strogoff*, die der Kurier im Namen des Zaren unternimmt, ist auch eine Exploration Russlands und seiner Völker. Nicht zuletzt handelt es sich dabei um eine Bewegung von Inklusion und Exklusion.⁵ Dies ist insofern interessant, als diese Bewegung der Grenzziehung, der Ein- und Ausschließung, konstitutiv ist für die Darstellung der einzelnen Völker. Dabei geht der Expansionsdrang jedoch häufig mit hegemonialen Ansprüchen einher, Interkulturalität wird von einem Ungleichgewicht begleitet.⁶

Deutlich wird das an der Opposition von Okzident und Orient, Russen und Tartaren, Kulturvolk und Barbaren auch in *Michel Strogoff*. Beginnt der Roman mit einem Fest im Palais-Neuf, das mit all der Pracht des Empire aufwartet, werden dem auf der anderen Seite die Tartaren und andere nomadisierende Völker gegenübergestellt. Diese werden nicht nur immer wieder in ihrer exotischen Vielfalt geschildert, sondern auch wiederholt als Barbaren bezeichnet. So heißt es zu Beginn des XVI. Kapitels: „Les champs [...] montraient que les Tartares y avaient passé, et de ces barbares on pouvait dire ce que l'on a dit des Turcs: ‚Là où le Turc passe, l'herbe ne repousse jamais!‘“⁷ [dt.: „Die von Pferdehufen zertretenen Felder bewiesen, daß die Tartaren hier

4 Dieser Begriff ist auch im Folgenden immer in Anführungszeichen zu denken, ist damit doch vor allem die Projektionsfigur gemeint, eine sich aus Stereotypen speisende Vorstellung vom fremden Anderen, die von der Mehrheitsgesellschaft formuliert wird, mit dem Ziel der Benennung, aber häufig auch der Ausgrenzung und Marginalisierung (vgl. von Hagen: Alterität).

5 Barthes: *Nautilus*, S. 39–42.

6 Gutjahr: *Fremde*, S. 51; Barthes begreift auch Vernes genaue Ort- und Zeitangaben als Gesten der Aneignung der Welt (Barthes: *Nautilus*, S. 40).

7 Verne: *Voyages*, S. 433. In demselben Kapitel hat der Kurier die Gelegenheit, die feindlichen Heere genauer zu betrachten. Dies geschieht unter Rekurs auf distinktive ethnische Merkmale. Auffallend ist, dass die Männer hier im gleichen Atemzug wie die Pferde nach ähnlichen Merkmalen klassifiziert werden: „Il se composait de cavaliers usbecks, race dominante en Tartarie, que leur type rapproche sensiblement des Mongols. Ces hommes, bien constitués, d'une taille au-dessus de la moyenne, aux traits rudes et sauvages, étaient coiffés du ‚talpak‘ [...]. Les chevaux, qui passaient en toute liberté sur la lisière du taillis, étaient de race usbèque, comme ceux qui les montaient“ (Verne: *Voyages*, S. 440). [dt.: „Sie bestand aus usbeckischen Soldaten, einer in der Tartarei vorherrschenden Race, deren Typus auf ihre Verwandtschaft mit den Mongolen hinweist. Diese wohlgebauten, alle über mittelgroßen Männer mit rohem, wildem Gesichtsausdrucke trugen auf dem Kopfe einen

vorüber gekommen waren, und auf diese Barbaren passen auch die zuerst auf die Türken angewendeten Worte: „Auf dem Boden, den der Türke betrat, wächst kein Grashalm wieder!“^{8]}

Die symmetrische Anordnung des Romans – der Weg von Moskau nach Irkutsk – legt zugleich die wesentliche Handlungsachse fest und zeigt sich auch auf der Ebene der Figurenkonstellation. Den Guten, hier verkörpert vor allem durch Michel Strogoff, dem Kurier des Zaren, und Nadia, die nach dem Verlust seines Augenlichts seine Führerin wird, stehen auf der anderen Seite der Verräter Ogareff und dessen wichtigste Helferin, die „Zigeunerin“ Sangarre, gegenüber;⁹ der Okzident mit dem Herrschaftsanspruch des Vaters, des Zaren, auf der einen Seite, der Orient mit seiner Implikation von Unordnung auf der anderen. Die Frage nach der Informationsübermittlung spielt auch eine zentrale Rolle im Roman. Auf der Histoire-Ebene wird nach dem Durchschneiden der telegrafischen Verbindung von Moskau nach Irkutsk ein Kurier gesucht, der anstelle der Drähte die Botschaft übermittelt und den Bruder des Zaren vor dem Verräter Ogareff warnt. Michel Strogoff, der Kurier des Zaren, muss mit-hin nicht nur ebenso zuverlässig die Botschaft übermitteln wie der Draht und so selbst zum „homme de fer“ werden, sondern auch schneller am Ziel sein als der Verräter.¹⁰ Auf dem Weg hat er aber nicht nur natürliche Hindernisse zu überwinden, die sich dem Kurier durch geografische Besonderheiten der Strecke, Unwetter, angreifende Bären und Wölfe in den Weg stellen, sondern muss sich auch wiederholt den Angriffen der feindlichen Horden, der Barbaren, wie sie des Öfteren im Text genannt werden, widersetzen. Anführer der Tartaren sind vor allem Féofar-Khan

„Talpak‘ [...] Die in voller Freiheit am Saume des Gehölzes grasenden Pferde waren von usbeckischer Race, ebenso wie ihre Reiter“ (Verne: Courier, S. 190 f.).

8 Verne: Courier, S. 186.

9 Auch die Figurenkonstellation steht demzufolge im Dienst der Inklusions- und Exklusionsbewegung des Romans. Barthes zufolge gehe es Verne darum, das Innere durch sein Gegenteil zu bestimmen (Barthes: Nautilus, S. 41). In diesem konkreten Fall würde das bedeuten, dass Sangarre hier Nadja antagonistisch zugeordnet ist, wie Ogareff Strogoff.

10 Gleich zu Beginn ist die hyperbolische, personifizierte Darstellung der Technik am Ende des zweiten Kapitels zu nennen: „Le seul agent qui ne craint ni le froid ni le chaud, celui que ni les rigueurs de l’hiver ni les chaleurs de l’été ne peuvent arrêter, qui vole avec la rapidité de la foudre, le courant électrique, ne pouvait plus se propager à travers la steppe“ (Verne: Voyages, S. 283). [dt.: „Der einzige Kundschafter, der weder die Kälte noch die Hitze fürchtet, weder die Rauhmigkeit des Winters, noch die verdorrnde Gluth des Sommers, und der dahin fliegt mit der rasenden Schnelligkeit des Blitzes, der elektrische Funke, konnte nicht mehr durch die Steppen laufen“ (Verne: Courier, S. 27)].

und dessen General, der abtrünnige Russe halbmongolischer Abstammung Ivan Ogareff, mit seiner Helferin, der „Zigeunerin“ Sangarre.

Wiederholt ist in der kritischen Literatur auf die Bedeutung des Sehens in diesem Text hingewiesen worden. Sehen ist hier zu verstehen als Schaulust und gleichzeitig als Mittel zum Wissen: voir-savoir.¹¹ In *Michel Strogoff* wird aber zugleich immer wieder auch das Verbot des Sehens thematisiert. Zu viel Sehen wird als Transgression verstanden. Gleich zu Beginn wird dem Kurier bedeutet, er dürfe unter keinen Umständen seine Mutter Marfa sehen, um seine Identität nicht zu verraten und seine Mission nicht zu gefährden. Genau dies ist es jedoch, was ihm zum Verhängnis wird: seine Mutterliebe. Gleichzeitig bedeutet Sehen Macht. Wer mehr sieht als der Andere, wer zum heimlichen Beobachter wird, der wird auch zum Mitwisser, zum Spion, wie es mehrfach im Text heißt. Wird einerseits der Kurier als Spion bestraft, so ist es andererseits vor allem die „Zigeunerin“ Sangarre, die sieht und die so auch das Geheimnis des zaristischen Kuriers, der hier inkognito reist, lüftet. Gleichzeitig – und das ist die Ironie des Textes – ermöglicht Sehen hier nicht ein Verständnis des Anderen, ein Erkennen des Anderen, sondern verhindert es im Gegenteil, es ist ein Mittel, den Anderen zu vermessen und in seiner Differenz festzuschreiben. Denn Sehen wird hier immer auch verstanden als Sehen der Differenz des Anderen. In dem Kontext ist auch die kritische Anmerkung Friedrich Wolfzettels zu sehen, die wissenschaftliche Reise bereite die koloniale Unterwerfung vor.¹²

Zentral wird dies in der Szene der Blendung, dem dramatischen Höhepunkt des Romans mit seinem ihm inhärenten Spektakelcharakter: Zahlreich sind die Allusionen an die Welt des Spektakels. Schon der Auftakt ist ein dramatischer. Zu nennen wären hier die Visualisierung von Momentaufnahmen, die Aufteilung der Handlung in Einzelszenen, der Vorrang des Dialogs, die allmähliche Steigerung der Handlung bis zum Höhepunkt und zur Peripetie, die Vorliebe für plötzliche und spektakuläre Wendungen sowie die Rolle des Zufalls, der hier in Verbindung mit der göttlichen Vorsehung an den *deus ex machina* des Theaters erinnert. In dieser Szene kommt es zur entscheidenden Begegnung mit dem Fremden, die hier gemäß der Vorliebe des Theaters der Zeit als exotistisch anmutendes Spektakel präsentiert wird.¹³

11 Wolfzettel: Verne, S. 41.

12 Ebd., S. 42.

13 Gutjahr: Fremde, S. 50.

Das Dekor ist das Lager der Tartaren. Die performative Rahmung verweist so auf den Anfang, die offizielle Festkultur im Palais-Neuf, dem nun spiegelverkehrt die Welt der Tartaren zugeordnet wird. Auffallend ist auch hier die theaterähnliche Präsentation der Szenerie im Lager, wie aus einem Märchen aus *Tausendundeine Nacht*, ein Fest der Sinne, Schaulust und Exotik:

Le camp de Féofar présentait un spectacle superbe. De nombreuses tentes, faites de peaux, de feutre ou d'étoffes de soie, chatoyaient aux rayons du soleil. Les hautes houppes, qui empanachaient leur pointe conique, se balançaient au milieu de fanions, de guidons et d'étendards multicolores. De ces tentes, les plus riches appartenaient aux seides et aux khodjas, qui sont les premiers personnages du khanat. Un pavillon spécial, orné d'une queue de cheval, dont la hampe s'élançait d'une gerbe de bâtons rouges et blancs, artistement entrelacés, indiquait le haut rang de ces chefs tartares.¹⁴

[dt.: Feofar's Feldlager bot einen prächtigen Anblick. Zahllose Zelte aus Thierfellen, Filz oder Seidenstoffen schillerten in den Strahlen der Sonne. Lange, reiche Troddeln auf ihren schlank zulaufenden Spitzen wiegten sich zwischen buntfarbigen Fahnen, Standarten und Feldzeichen hin und her. Die am reichsten ausgestatteten Zelte gehörten den Seids und den Khodjas, den vornehmsten Männern des Khanates, an. Eine besondere Flagge, mit einem Pferdeschweif als Schmuck, deren Lanzenschaft sich aus einem kunstvoll geordneten Bündel rother und weißer Stäbe erhob, bezeichnete den hohen Rang dieser Tartarenhäuptlinge.¹⁵]

Es folgt eine genaue Aufzählung der einzelnen feindlichen Völker des Tartarenheeres, die anhand ethnischer Kategorien genau klassifiziert werden.¹⁶ Der Gedanke des Spektakels und der Schaulust wird später erneut vorherrschend, wenn es darum geht, die Bestrafung des Boten zu inszenieren. Erneut ist es die Wildheit und Grausamkeit der Barbaren, die Dichotomie Natur versus Kultur, mit der hier argumentiert wird und die korrespondiert mit dem Eroberungsgedanken des Zeitalters. Erneut wird hier, wie zu Beginn, Sehen auch als Transgression inszeniert. So

14 Verne: *Voyages*, S. 460.

15 Verne: *Courier*, S. 214f.

16 Verne: *Voyages*, S. 460f.

darf Michel Strogoff seine Mutter nicht anblicken. Als er seiner Mutter im Lager der Tartaren ansichtig wird, ist er nicht länger Herr seiner selbst, er bedeckt seine Augen mit seinen Händen, um sich und sie nicht zu verraten.¹⁷ Doch, so heißt es weiter im Text, die Szene blieb nicht unbeobachtet. So schnell sie vorüberging, so kaum merklich, hat es doch eine gegeben, die sie wahrgenommen hat: Sangarre, die Spionin Ogareffs („l’espionne d’Ivan Ogareff“¹⁸). Sie hat nicht etwa den Kurier selbst erkannt, sondern das Leuchten der Augen Marfas, das diese verraten hat. Denn Letztere hat, anders als der Sohn, ihre Augen nicht bedeckt und wurde so das Opfer der Spionin, die ihr raubtiergleich mit ihren Augen gefolgt war: „La tsigane était là, à quelques pas, sur la berge, épiant comme toujours la vieille Sibérienne.“¹⁹ [dt.: „Auch die Zigeunerin befand sich nämlich am Ufer, wo sie wie immer die alte Sibirerin [...] argwöhnisch überwachte.“²⁰] Sangarre wird zur treibenden Kraft in dem grausamen Schauspiel, das die Anfangsszene konterkariert. Sie nähert sich Marfa Strogoff und führt sie dem Verräter zu. Alle Gefangenen, so will es das Urteil des Verräters, sollen vor den Augen der Mutter passieren. So viele Männer, so viel Schläge mit der Knute, wenn sie den Sohn nicht benennt.²¹ Und die Rechnung geht auf, kann der Sohn doch das grausige Spiel nicht länger ertragen (von „horrible scène“ ist die Rede). Er entwindet dem Tartaren die Knute und schlägt damit dem Verräter ins Gesicht.²² Dies ist nicht zuletzt ein Akt der Transgression. Strogoff verlässt die Grenzen seiner Rolle als Überbringer der Botschaft, die ihm der Zar gesetzt hat. Er übertritt das Gesetz des Vaters, um die Mutter zu retten.²³ Diesem Akt des Zahn um Zahn, mit dem Strogoff die ihm vorgeschriebene Rolle des neutralen Boten verlässt, folgt ein noch weit düstereres Spektakel. Die Hinweise auf das Theater sind in diesem Kontext vielfältig, so wird auch Alcide Jolivet, einer der beiden Journalisten, als „spectateur“²⁴ [dt.: „Zuschauer“²⁵] bezeichnet. In Tomsk

17 Ebd., S. 492 ff.

18 Ebd., S. 494.

19 Ebd.

20 Verne: *Courier*, S. 250.

21 Verne: *Voyages*, S. 498.

22 Ebd., S. 500.

23 Serres verweist in diesem Kontext denn auch zu Recht auf den Ödipus-Mythos, der dieser Szene zugrunde liegt. Serres: *Jouvences*, S. 43.

24 Verne: *Voyages*, S. 500.

25 Verne: *Courier*, S. 258.

soll der Emir sein rauschendes Fest abhalten – der Bezug zur Eröffnung des Romans ist augenfällig – und das grausame Urteil gegen Strogoff verkünden. Anders als das Fest des Zaren in Moskau wird hier ein Freilufttheater beschrieben, das sich aus exotistischen Vorstellungen speist:

Le théâtre choisi pour cette cérémonie, réglée suivant le goût asiatique, était un vaste plateau situé sur une portion de la colline qui domine d'une centaine de pieds le cours du Tom. [...] A la gauche du plateau, une sorte d'éblouissant décor représentant un palais d'une architecture bizarre – quelque spécimen sans doute de ces monuments boukhariens, semi-mauresques, semi-tartares – avait été provisoirement élevé sur de larges terrasses.²⁶

[dt.: Der für diese nach asiatischem Geschmacke vorbereiteten Belustigungen ausgewählte Platz nahm eine geräumige Ebene auf einem Theile des Hügels ein, der sich etwa hundert Fuß hoch über den Tom erhebt. [...] An der linken Seite des Festplatzes hatte man auf einer breiten Terrasse provisorisch eine blendende Decoration, die Nachahmung eines wunderlichen Palastes – wahrscheinlich eine Probe der bukharischen, halb maurischen, halb tartarischen Baudenkmäler, – in bizarrstem Style errichtet.²⁷]

Angereichert wird die prächtige Kulisse durch die Frauen des Harems sowie die ehemaligen Sklaven. Der Theatermode mit ihren exotischen Sujets der Zeit folgend, werden in ekphrastischer Manier nicht nur die Szenerie, sondern auch die farbenprächtigen Kostüme der zentralen Personen beschrieben, wobei nicht nur versucht wird einen optischen, sondern auch einen akustischen Eindruck der Szenerie zu vermitteln:

Toutes étaient vêtues avec un luxe extrême. D'élégantes pelisses, dont les manches relevées en arrière se rattachaient à la façon du pouf européen, laissaient voir leur bras nus, chargés de bracelets réunis par des chaînes de pierres précieuses, et leurs petites mains, dont les doigts étaient teints aux ongles du suc du ,henneh'. Au moindre mouvement de ces pelisses, les unes en étoffes de soie, comparables pour la finesse à des toiles d'araignée, les autres

26 Verne: Voyages, S. 504.

27 Verne: Courier, S. 261.

faites d'un souple ‚aladja‘ [...] il se produisait ce frou-frou si agréable aux oreilles des Orientaux.²⁸

[dt.: Alle erschienen in der prächtigsten Kleidung. Reizende Oberkleider, deren weite Aermel auf der Rückseite aufgeschlagen, eine eigenthümliche Faltenordnung zeigten, ließen ihre entblößten Arme sehen, deren kostbare Bracelets durch Ketten von Edelsteinen verbunden erschienen, und ihre kleinen Hände, an denen die Fingernägel mit dem Saft der ‚Henneh‘ gefärbt waren. Bei der geringsten Bewegung dieser Kleider, welche zum Theil aus Seide, so fein wie die Fäden des Spinnengewebes, zum Theil aus wundervoll weichem ‚Aladja‘ [...] bestanden, ließ sich jenes vornehme Rascheln hören, das den Ohren der Orientalen so lieblich klingt.²⁹]

Der ganze Pomp des Orients, die Schönheit der fremdländischen Frauen, die hier den exotistischen Vorstellungen gemäß in ihrer ganzen zugleich anziehenden wie beängstigenden Ausstrahlung des Anderen geschildert werden, ruft selbst in den beiden neutralen Beobachtern, den Journalisten Blount und Jolivet, Bewunderung hervor. Doch beide wissen, dass dies nur der Auftakt ist. Der Franzose Jolivet kommentiert ironisch in der Theatermetaphorik der kultivierten Europäer: „Tout cela, ce n'est qu'un lever de rideau, et il eût été le meilleur goût de n'arriver que pour le ballet.“³⁰ [dt.: „Das ist alles nur ein Vorspiel und es wäre besser gewesen, erst zum Ballet zu kommen.“³¹] Wie in der Oper zieht er sein Lorgnon aus dem Etui, um wie ein Opernkennner der Zeremonie beizuwohnen. Durch diesen Kunstgriff wird auch der Leser zum Zuschauer, der das Geschehen mit den Augen der beiden Beobachter verfolgt.³² Und mit den Augen Marfas, die eine „terrible scène“ antizipiert.³³ Ängstlich erwartet sie das Urteil der Barbaren, das hier ebenfalls einer besonderen Zeremonie und Inszenierung folgt: Auf eine Geste des Emirs beugt sich die Masse. Mit einer Aufforderung der Hand lässt er sich den Koran bringen und wählt

28 Verne: Voyages, S. 505.

29 Verne: Courier, S. 261 f.

30 Verne: Voyages, S. 509.

31 Verne: Courier, S. 266.

32 Das theatralische Moment wird in dieser Zweiteilung in Akteure und Zuschauer noch einmal offenkundig (vgl. Wolfzettel: Verne, S. 10).

33 Verne: Voyages, S. 510.

eine Stelle aus. Gottes Wille oder grausam inszenierter Zufall – diese Frage wird hier erneut mit der Dichotomie Orient-Okzident erörtert. Erneut geht es um Sehen und Transgression, um Augenlust und -verlust: „Et il ne verra plus les choses de la terre.“ – ‚Espion russe‘, dit Féofar-Khan, ‚tu es venu pour voir ce qui se passe au camp tartare! Regarde donc de tous tes yeux, regarde!“³⁴ [dt.: „Und er wird die Dinge der Erde nicht mehr sehen.“ ‚Spion der Russen‘, sagte der Emir, ‚Du bist hierher gekommen, zu sehen, was im Tartarenlager vorgeht; nun sieh mit allen Deinen Augen, sieh’ Dich um!“³⁵]. Er wird die Dinge der Erde nicht mehr erblicken können, so das gleichzeitig chiffrierte und doch nicht misszuverstehende Verdikt des orientalischen Herrschers. Das Schauspiel der Blendung selbst ist typisch für die Oper und das Theater der Zeit und ist intrikat mit der Frage nach der Inszenierung der „Zigeuner“ im Text verknüpft. In Vernes Romanen feiert der exotistische Aspekt, der in der ernsthaften Reiseliteratur der Zeit zu Grabe getragen wurde, in einem halb volkstümlichen, halb mondänen Bereich fröhliche Auferstehung und trägt so, wie Wolfzettel deutlich macht, noch einmal zur Befriedigung der Schaulust bei: Die Welt als fantastisches Schauspiel, als Projektionsraum romantisch geprägter Vorstellungen und technokratischer Elemente lässt Verne zum Autor der Moderne avancieren.³⁶ Der Text reflektiert dies zugleich durch die beiden zentralen Zuschauerfiguren, die Journalisten Jolivet und Blount: „Voilà le ballet“, dit Alcide Jolivet à Harry Blount, ‚mais, contrairement à tous les usages, ces barbares le donnent avant le drame!“³⁷ [dt.: „Da kommt ja das Ballet“, sagte Alcide Jolivet zu Harry Blount, ‚diese Barbaren führen es aber entgegen unserer Sitte vor dem Drama auf, statt nachher.“³⁸] Wie zu Beginn im Palais-Neuf sind auch hier Tänze integraler Bestandteil der Mise-en-Scène, der Zurschaustellung höfischer Macht. Waren es jedoch im Palast des Zaren Tänze des zivilisierten Europas, so sind es nun die wilden, ausschweifenden Tänze der sogenannten Barbaren, die den Rahmen für die Schaulust des Emirs und der anderen Zuschauer abstecken. Persische Schleiertänzerinnen bilden die prächtige Kulisse für das folgende Drama, das in dem Hinweis auf die Schleier bereits antizipiert zu werden scheint.³⁹ Wie der Schleier

34 Ebd., S. 513.

35 Verne: *Courier*, S. 269.

36 Vgl. Wolfzettel: Verne, S. 12ff.

37 Verne: *Voyages*, S. 513.

38 Verne: *Courier*, S. 270.

39 Verne: *Voyages*, S. 514f.

das Licht der Augen vorübergehend zum Erlöschen bringt, so wird auch der heiße Stahl dem Kurier vorübergehend die Augenkraft nehmen. Die Inszenierung präfiguriert die Blendung, die Bestrafung wird zum integralen Bestandteil des Spektakels. Erneut geht es um Blicktheater, Schaulust und Transgression. Dies wird deutlich, wenn Sangarre im folgenden Paragraf als „mime“, als Nachahmungskünstlerin, in diesem Kreis von „Zigeuner“-Tänzerinnen genannt wird, die hier ein Potpourri all der Tänze präsentieren, die sie während ihres Vagabundenlebens kennengelernt haben. Eine Amalgamierung und Hybridisierung bekannter Tänze vollführend, avancieren die „Zigeunerinnen“ damit aber zugleich selbstreflexiv zum Inbegriff des Künstlers selbst und dessen Ingeniösität.⁴⁰ Gleich ein ganzer Goldregen geht auf die Truppe nieder, was sich lesen lässt als Kommentar der Kommerzialisierung des Theaters am Ausgang des 19. Jahrhunderts. Zum vierten Mal fordert der Emir den Kurier auf: „Regarde de tous tes yeux, regarde!“⁴¹ („Sieh’ mit allen Deinen Augen, sieh’ Dich um!“⁴²) Auch die Musik wird hier im Sinne der Orientmode inszeniert: „Les instruments de l’orchestre tartare se déchaînent dans une harmonie plus sauvage.“⁴³ [dt.: „Alle musikalischen Instrumente des tartarischen Orchesters vereinigten sich zu wilderen Harmonien.“⁴⁴] Obwohl die Tänze der Tartaren, die darauf folgen, mit der Festkultur der Altvorderen verglichen werden, sorgt doch die orientalische Bizarrie der Tänze, das kaleidoskopartige Glitzern der Vielfalt an Farben und Formen dafür, dass selbst routinierte Operngänger, die an die „mise en scène moderne“ gewöhnt sind, wie der Pariser Journalist Jolivet, sich dem Reiz der Inszenierung nicht entziehen können. Nur der eigentlichen Blendung, die ebenfalls wie ein grausames Spektakel der fremden Völker inszeniert wird, wohnen die kultivierten Journalisten nicht mehr bei: „Perte de la vue, plus terrible peut-être que la perte de la vie!“⁴⁵ [dt.: „Ist der Verlust des Gesichts vielleicht nicht noch schrecklicher als der des Lebens?“⁴⁶]

Bei der Popularität des Romans verwundert es nicht, dass Verne ihn schon bald gemeinsam mit Adolphe d’Ennery auch für die Bühne

40 Ebd., S. 515f.

41 Ebd., S. 516.

42 Verne: *Courier*, S. 275.

43 Verne: *Voyages*, S. 518.

44 Verne: *Courier*, S. 275.

45 Verne: *Voyages*, S. 519.

46 Verne: *Courier*, S. 277.

adaptierte⁴⁷ – in einer Féerie, die ganz der Schaulust und dem Gedanken des Spektakels verpflichtet war und die am 17. November 1880 im Châtelet uraufgeführt wurde: mit Orchesterbegleitung, zwei großen Balletteinlagen und vier Höhepunkten, nämlich Fackelzug, Kriegsschlacht, Fest der Tartaren und einem beweglichen Panorama im vierten Akt. Das primäre Ziel war es zu unterhalten; der instruktive, gelehrsame Teil des Romans trat dahinter trotz großer Nähe auf der Handlungsebene zurück: „La pièce cherche à dépayser le spectateur, à l'éblouir, mais aucunement à l'instruire: la Russie qu'elle représente est une Russie en tous points conforme à l'imagerie populaire.“⁴⁸ [dt.: „Das Stück versucht dem Zuschauer ein Gefühl der Fremdheit zu geben, ihn zu bezaubern, aber überhaupt nicht, ihn zu instruieren: Das Russland, das es repräsentiert, ist ein Russland, das in allen Punkten dem gängigen Bild entspricht.“] Selbst die strengsten Theaterkritiker der Zeit waren sich einig, selten „un spectacle plus saisissant“ gesehen zu haben,⁴⁹ wo der Romancier und der Theatermacher ganze Arbeit leisten.⁵⁰ Noël und Stoullig sprachen gar von einer großen „machine à spectacle“, in der vor allem die Dekorateure und Regisseure gefragt seien.⁵¹ Was folgte, war schließlich eine ganze Reihe filmischer Adaptionen, in denen das exotistische Element und der Gedanke der Schaulust zumeist unhinterfragt inszeniert und so weiter tradiert wurden – ohne das für Verne so typische Stilmittel der ironischen Brechung durch die Etablierung der Zuschauer im Stück selbst: „Si blasé que dût être un journaliste parisien sur ces effets que la mise en scène moderne a porté loin, Alcide Jolivet ne put retenir un léger mouvement de tête qui [...] eût voulu dire: ‚Pas

47 Bereits vor dieser Adaption gab es einige Theatralisierungen des Romans im Ausland, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann. Zu nennen wäre hier die hispanische Zarzuela-Version von Emilio Arriety y Corera und der Librettisten Enrique Pérez Escrich und Luis Mariano de Larra, die am 15. März 1879 unter dem Titel *La guerra santa* im Teatro de la Zarzuela in Madrid uraufgeführt wurde. Eine deutsche Theaterfassung (*Der Kurier des Zaren*) wurde 1879 in Wien präsentiert. Weitere Dramatisierungen wurden u. a. in Schweden und Dänemark realisiert (vgl. Bilodeau: Introduction, S. XXIV f.).

48 Bilodeau: Introduction, S. XXXI.

49 Darours: Beaux-arts, S. 378; Sarcey: Chronique, S. 2.

50 Wolff: Chronique, S. 3.

51 Noël/Stoullig: Annales, S. 537. Hiermit ist das Problem präzise benannt: Da die Aufführung schwer zu rekonstruieren ist und nur der Text vorliegt, werde ich mich auf einige zentrale Angaben zum Stück und zur Inszenierung der „Zigeunerin“ auf der Bühne beschränken.

mal! pas mal!“⁵² [dt.: „So satt ein Pariser Journalist auch gegenüber derartigen Vorstellungen sein mag, in denen es die moderne Bühnentechnik ja so weit gebracht hat, so konnte Alcide Jolivet doch eine leichte Bewegung mit dem Kopfe nicht unterlassen, die [...] etwa: ‚Nicht übel, nicht übel!‘ bedeutet hätte.“⁵³]

Die hierdurch fehlende Rahmung verstärkte die stereotype Darstellung des Fremden, die nurmehr ohne ironische Brechung weiter tradiert wurde. Deutlich wird dies unter anderem in der in Deutschland äußerst populären mehrteiligen TV-Adaption *Michel Strogoff* (*Der Kurier des Zaren*, F/D/Ö 1976), die mit sehr großem Erfolg auch im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde und in der vor allem die „Zigeunerin“ Sangarre entsprechend folkloristischer Vorstellungen als fremd markiert wird.

Die Stereotypisierung des Anderen, die im Roman selbst mittels performativer Rahmungen – etwa durch die implementierten Zuschauer – teils subvertiert wird, erfährt in den Adaptionen für das Theater und den Film eine deutliche Verstärkung im Sinne einer leichteren visuellen Dekodierbarkeit. Sind die Féerie-Adaptionen noch durch eine Ästhetik des Spektakels und Exzesses gekennzeichnet, werden insbesondere in den filmischen Repräsentationen die Darstellungen des Fremden gemäß gängiger Inklusions- und Exklusionsmechanismen festgeschrieben.

Filme

Michel Strogoff – *Der Kurier des Zaren*, Regie: Jean Pierre Decourt, F/D/Ö 1976.

Le voyage dans la lune, Regie: Georges Méliès, F 1902.

Literaturverzeichnis

Barthes, Roland: *Nautilus und Trunkenes Schiff*, in: ders. (Hg.): *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964, S. 39–42.

Bilodeau, Louis: *Introduction*, in: ders. (Hg.): *Jules Verne / Adolphe d’Ennery, Michel Strogoff. Pièce en cinq actes et seize tableaux*, Exeter 1994, S. VII–LIX.

52 Verne: *Voyages*, S. 518.

53 Verne: *Courier*, S. 276.

Kirsten von Hagen

- Darcours, Charles: Beaux-arts et théâtres, in: *Le Journal illustré* 48 (1880), S. 378.
- Dünne, Jörg: *Die katastrophische Feerie. Geschichte, Geologie und Spektakel in der modernen französischen Literatur*, Konstanz 2016.
- Gutjahr, Ortrud: *Fremde als literarische Inszenierung*, in: dies. (Hg.): *Fremde*, Würzburg 2002, S. 47–68.
- Hagen, Kirsten von: *Inszenierte Alterität: Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*, München 2009.
- Laplace-Claverie, Hélène: *Modernes féeries. Le théâtre français du XX^e siècle, entre réenchantement et désenchantement*, Paris 2007.
- Monluçon, Anne-Marie: *Le second degré entendu comme réflexivité dans quelques contes d'Europe centrale et orientale. Second Degree as Reflexivity in Selected Central and Eastern Europe Folktales*, in: *ILCEA* 21 (2015).
- Noël, Édouard/Stoullig, Edmond: *Les Annales du théâtre et de la musique* (1880), Paris 1881.
- Sarcey, Francisque: *Chronique théâtrale*, *Le Temps*, 22. 11. 1880.
- Serres, Michel: *Jouvence sur Jules Verne*, Paris 1974.
- Verne, Jules: *Voyages extraordinaires. Michel Strogoff et autres romans*, Paris 2017.
- Verne, Jules: *Der Courier des Czar (Michael Strogoff): Von Moskau nach Irkutsk*, Wien 1877.
- Wolff, Albert: *Chronique théâtrale*, *L'Événement*, 19. 11. 1880.
- Wolfzettel, Friedrich: *Jules Verne*, München 1988.

Dorothea Redepenning

Aleksandr Puškins Poem *Cygany* und Sergej Rachmaninovs Oper *Aleko*

— ※ —

Abstract The main question of this paper is: how do literary work and libretto relate to one another and what does the music add? A quick look at the tradition of European antigypsyism and at the history of music raise the question of how far music can be antiziganist. How did librettists and composers portray “Gypsies”? The focus is on Aleksandr Puškin’s poem and Sergej Rachmaninov’s one-act opera. The poem and the libretto are compared. The musical standard idiom, known from several popular works, is not prominent in this opera. Rachmaninov designs Aleko, the Russian and murderer, as the pathetic main character. The stereotypes of the “Gypsy” portrayal that Rachmaninov circumvents in his music predominate two Soviet film adaptations of the opera.

Zusammenfassung Die Hauptfrage dieses Beitrags lautet: Wie verhalten sich literarisches Werk und Libretto zueinander und was fügt die Musik hinzu? Ein kurzer Blick auf die Tradition des europäischen Antiziganismus und auf die Geschichte der Musik wirft die Frage auf, inwieweit Musik antiziganistisch sein kann. Wie haben Librettisten und Komponisten „Zigeuner“ dargestellt? Im Mittelpunkt stehen Aleksandr Puškins Gedicht und Sergej Rachmaninovs einaktige Oper. Gedicht und Libretto werden verglichen. Das musikalische Standardidiom, das aus mehreren populären Werken bekannt ist, steht in dieser Oper nicht im Vordergrund. Rachmaninov macht Aleko, den Russen und Mörder, zur pathetischen Hauptfigur. Die Stereotypen der „Zigeuner“-Darstellung, die Rachmaninov in seiner Musik umgeht, dominieren zwei sowjetische Verfilmungen der Oper.

Wird ein literarisches Werk in ein Libretto verwandelt und vertont, so gehen damit sowohl auf sprachlicher als auch auf musikalischer Ebene Änderungen einher, die dem Ausgangswerk größere Tiefenschärfe verleihen oder seine Botschaft umformen können. Aus dieser

Perspektive wird im Folgenden Rachmaninovs Opernadaptation von Aleksandr Puškins Poem *Die Zigeuner* diskutiert.

Sowohl das Gedicht als auch die Oper stehen in dem größeren Traditionszusammenhang des europäischen Antiziganismus. Ein berühmtes Beispiel aus der bildenden Kunst ist Georges de la Tours Gemälde *La Diseuse de bonne aventure* (1630er-Jahre), das ein bekanntes antiziganistisches Motiv in Szene setzt: Während eine alte Frau einem jungen Mann gegen Bezahlung aus der Hand lesen will, zieht eine junge Frau, ohne dass er es bemerkt, seine Geldbörse aus der Tasche. Das hässliche Gesicht der Alten, die bunten Kleider und die dunkle Hautfarbe konnotieren die Figuren negativ als „Zigeuner“. Bei genauerer Betrachtung erkennt man jedoch, dass die hellhäutige Frau im Zentrum des Bildes ebenfalls am Diebstahl beteiligt ist. Das antiziganistische Bild, das ein Vorurteil als Tatsache verewigt, zeigt auch, dass die Verbindung von Wahrsagen und Diebstahl ebenso wie die kontrastierende Figurenzeichnung – die Markierung der „Zigeunerinnen“ mittels dunkler Hautfarbe und bunter Kleidung – in der Malerei vielfach variiert wurde.

Kann auch Musik antiziganistisch sein? In der europäischen Musikgeschichte hat der „Zigeuner“-Topos ebenfalls einen festen Platz. Miguel de Cervantes' *La Gitanilla* etwa,¹ eine viel gelesene Novelle, kam 1821 als Schauspiel *Preciosa* in einer Textadaptation von Pius Alexander Wolff und mit Musik von Carl Maria von Weber heraus. Eine Ouvertüre mit „Zigeunermarsch nach einer ächten Zigeunermelodie“ und hübsche „Zigeunerchöre“ stehen einer Handlung gegenüber, die aus Cervantes' *Gitanilla* ein Lehrstück über Antiziganismus macht: Alle nur erdenkliche Bosheit, Habgier und Durchtriebenheit, ausgehend vom toposhaften Kinderraub, werden dem „Zigeunerhauptmann“ und der „Zigeunermutter“, die hier Viarda heißt, zugeschrieben.² Georges Bizets weltweit erfolgreiche Oper *Carmen* nach Prosper Mérimée ist ein Musterbeispiel für die Ambiguität zwischen

1 Entstanden vermutlich 1605, gedruckt 1613 als erste der *Novelas ejemplares* (deutsch Leipzig 1779 als *Moralische Novellen*), diverse deutsche Übersetzungen seit 1799.

2 *Preciosa. Romantisches Schauspiel in vier Akten*. Dichtung von Pius Alexander Wolff, Musik von Carl Maria von Weber; Pius Alexander Wolff (1782–1828) war gelernter Kaufmann, Schauspieler, Theaterdichter, in Weimar tätig. Die Schauspielmusik wurde vielfach unter philologischen und theatergeschichtlichen Aspekten untersucht; eine Diskussion der „Zigeuner“-Problematik steht noch aus.

Faszination und Grauen, die von der „Gitana“ und Femme fatale ausgeht.³ Ihre Musik ist von spanischen Tänzen inspiriert. Populäre Operetten wie *Der Zigeunerbaron* und *Zigeunerliebe* perpetuieren den Topos von „den Zigeunern“ als pittoreske Staffage, aus der einzelne Individuen nur dann heraustreten, wenn ihnen ein schlechter Charakter zugewiesen wird. Im *Zigeunerbaron* von Johann Strauss (Sohn, 1885) ist die Titelgestalt ein ungarischer Adliger, und die schöne Saffi, die als „Zigeunerin“ aufwuchs und die er am Ende heiraten darf, ist die Tochter des türkischen Statthalters von Temesvár. Die „Zigeuner“ dienen der *couleur locale*. In Franz Lehárs *Zigeunerliebe* (1910) ist die Hauptfigur der „Zigeunergeiger“ Józsi, der mit seiner Kapelle zur Verlobung von Zorika und Jonel aufspielt. Das Mädchen verliebt sich in ihn, kann aber dank eines Zaubertrunks in die Zukunft sehen und erkennen, dass Józsi einen abgrundtief schlechten Charakter hat. Zum Glück erlebt sie die Beziehung mit Józsi nur im Traum und kehrt im Wachzustand zu ihrem soliden Jonel zurück. Józsi ist ein Geiger, sein musikalisches Idiom ist das der sogenannten „Zigeunerkapellen“, die im Habsburgerreich seit Maria Theresias Assimilationspolitik tätig waren. Alle seine Lieder, besonders das zum Schlager avancierte *Ich bin ein Zigeunerkind*, verbinden diesen musikalischen Tonfall mit seinem unwürdigen Verhalten.

Vermittler dieses Idioms waren János Lavotta,⁴ Antal Csermák⁵ und János Bihari.⁶ Charakteristika dieses Idioms sind unter anderem eine besondere Molltonleiter (mit übermäßiger Sekunde zwischen der zweiten und dritten, gelegentlich auch zwischen der sechsten und siebenten Stufe), die als „Zigeunerleiter“ oder „Zigeunermoll“ („Gypsy scale“), zugleich als „ungarische Leiter“ („Hungarian minor scale“) in den musikalischen Sprachgebrauch einging. Es ist das Idiom, das Franz Liszt als Basis eines den Roma und den Ungarn gemeinsamen musikalischen

3 Sowohl Mérimées Text als auch Bizets Oper sind Gegenstand mehrerer Arbeiten aus der Perspektive der Genderstudies. Siehe etwa McClary: *Structures*, S. 115–129; Saporta: *Masculin*, S. 123–132; Bullerjahn: *Projektionsfläche*, S. 313–351.

4 János Lavotta (1764–1820), aus adliger Beamtenfamilie, Jurist, Geiger und Komponist.

5 Antal Csermák (1774–1822), ungarischer Geiger und Komponist.

6 János Bihari (1764–1827), ungarischer Rom, Geiger und Komponist, als herausragender Virtuose wurde er auch zu Staatsakten geladen. Unter anderem trat er beim Wiener Kongress 1815 auf.

Epos betrachtete.⁷ Eine Operette wie *Zigeunerliebe* zeigt, dass dieses Idiom in musikalischen Antiziganismus umschlagen kann. Vor diesem Hintergrund sind Puškins *Die Zigeuner* und Rachmaninovs *Aleko* zu betrachten.

Werke

Puškins Poem *Die Zigeuner* ist eine poetisch durchkomponierte Dichtung in vierhebigen Jamben mit Kreuzreimen.⁸ Erzählende und reflektierende Passagen wechseln mit Monologen und Dialogen der vier auftretenden Personen. Die Konstellation ist einfach: Zemfira, die Tochter eines alten „Zigeuners“, nimmt sich des vom Gesetz verfolgten Russen Aleko an, der bei den „Zigeunern“ Zuflucht findet. Sie nimmt ihn als Mann, beide haben ein gemeinsames Kind. Als Zemfira sich in einen anderen „Zigeuner“ verliebt, ersticht Aleko erst den Liebhaber, dann seine Frau. Die Gruppe zieht weiter und verstößt Aleko. Der Alte erklärt ihm, warum: Man verurteilt den Mörder nicht, aber sein Denken ist der Gruppe zutiefst fremd, er möge in Frieden ziehen.

Rachmaninovs Oper *Aleko* ist 1892 als Diplomarbeit entstanden.⁹ Das Libretto, das eng an Puškin angelehnt ist, verfasste Vladimir Nemirovič-Dančenko, um die Zeit bereits ein prominenter Autor und Theaterregisseur. Musikalisch orientiert sich der junge Rachmaninov an seinen Lehrern und Vorbildern. Im Eingangschor und in den Tänzen erklingen Reminiszenzen an die Polowetzer-Chöre aus Aleksandr Borodins Oper *Knjaz' Igor'*, die posthum 1890 uraufgeführt wurde; in einigen Details sind Pëtr Čajkovskijs Klangfarben zu erkennen. Die Oper erlebte bei der Uraufführung 1893 im Moskauer Bolschoi-Theater einen glänzenden Erfolg und hat einen festen Platz auf russischen Bühnen.

7 Liszt: Bohémiens. Der Zusammenhang ist aufgearbeitet in dem Sammelband: Awosusi (Hg.): Musik.

8 Цыганы – Die Zigeuner, 1824 in Verbannung verfasst, 1827 in Freiheit veröffentlicht.

9 Алеко – Aleko (Kurzform für Alexander), Uraufführung 27. April 1893. Die Forschungsliteratur zu der Oper ist gering: Melani: Tzigane; Buhler: Aleko; Naumov: Rachmaninov, S. 195–201.

Poem und Libretto

Puškins Poem ist frei vom typischen Antiziganismus der Zeit. Klaus-Michael Bogdal veranschaulicht das am Beispiel der Erzählung des Alten, der davon berichtet, dass seine Vorfahren einst auch einem „heiligen Greis“ Obdach gewährten, gemeint ist Ovid, den Kaiser Augustus ans Schwarze Meer verbannt hatte.¹⁰ Damit nobilitiert Puškin die „Zigeuner“ nicht nur als mitfühlende Leute, die Ausgestoßene bei sich aufnehmen, sondern er billigt ihnen auch eine mündlich tradierte Geschichte zu, die über 1800 Jahre zurückreicht und die in der europäischen Kultur verankert ist. Die Legende des Alten verbiete es auch, so Bogdal, die „Zigeuner“ „als Wilde oder Barbaren zu betrachten“. „Durch ihr Leben in Freiheit unterscheiden sie sich in der poetischen Erfindung Puškins positiv von der Gesellschaft um sie herum. Dennoch sind sie Europäer, tief verbunden mit den antiken Wurzeln dieses Kulturraums.“¹¹

In der Figur des Alten gibt Puškin seinen Lesern eine weitere Lehre mit, die Bogdal als „folgenreiches kulturelles Missverständnis“ bezeichnet,¹² denn Aleko betrachtet Zemfira als sein Eigentum. Er hält an bürgerlich-männlichen Besitzvorstellungen fest, die in der Wertordnung der „Zigeuner“ keine Gültigkeit haben. Puškin schreibt ihnen ein radikales Freiheitsverständnis zu, das unabhängig macht, aber auch ertragen werden muss. Der Alte hat seinen inneren Frieden wiedergefunden, nachdem ihn seine Frau mit der kleinen Zemfira sitzenließ. Dazu ist Aleko nicht in der Lage. Wie zentral das Thema Freiheit für Puškin in dem Poem ist, zeigt die Verwendung des Wortes „воля“, das zehnmal in dem kurzen Text vorkommt. Der gängigere Begriff „свобода“ erscheint nur einmal. „свобода“ meint allgemein Freiheit, frei von Einschränkungen, während „воля“ viel weiter gefasst ist. Es bedeutet zugleich auch Wille, Zielstrebigkeit, Selbstkontrolle, Macht. Im Sinne von Freiheit schließt „воля“ die bewusste Entscheidung für Freiheit, eine Lebenseinstellung, kreatürliche Freiheit ein. Man kann Puškins *Die Zigeuner* als eine Studie oder eine Fantasie über den Begriff „воля“ lesen.

Für das Libretto wurde der Titel in *Aleko* geändert. Damit verschiebt sich die dramaturgische Ausrichtung auf ihn als Hauptfigur.

10 Vgl. die Verse 181–183 „Меж нами есть одно преданье / Царем когда-то сослан был / Полудня житель к нам в изгнанье.“ („Es gibt bei uns so eine Sage: / zu uns kam einst ein Delinquent. / Verbannt vom Zaren wohl weit her.“ Puschkin: Poeme, S. 178).

11 Bogdal: Europa, S. 194.

12 Ebd. S. 192.

Insgesamt aber orientiert sich das Libretto eng an Puškin. Wie in der russischen Operntradition üblich, liegt fast durchgehend der originale Text zugrunde; allerdings wurde er zusammengeschnitten und umgestellt, erzählende Passagen werden wörtliche Reden, die teilweise anderen Personen zugeordnet sind. Das Libretto gliedert sich in dreizehn Nummern. Dabei sind die üblichen Anforderungen an eine Oper berücksichtigt. Es gibt Chorszenen, zwei Tänze und je ein Solo für den Alten, Zemfira, Aleko und den jungen „Zigeuner“, der hier viel mehr Raum bekommt.

Nummern der Oper:

1. Introduction
2. Chor: „Macht weit die Herzen“¹³
3. Erzählung des Alten: „Die Wunderströme, die das Dichten“ – Epilog
4. Szene und Chor: Terzett Aleko, Zemfira, junger „Zigeuner“
5. Tanz der Frauen: Ballett
6. Tanz der Männer: Ballett
7. Chor: „Genug, Alter ...“ (ohne Vorlage)
8. Duettino: Junger „Zigeuner“ und Zemfira
9. Szene an der Wiege: Zemfiras Lied – Aleko
10. Kavatine des Aleko: Kollage aus verschiedenen Textstellen
11. Intermezzo
12. Romanze des jungen „Zigeuners“: Worte des Alten, gerichtet an Aleko
13. Duett und Finale: Zemfira, Aleko, Chor

Wie librettotechnisch mit Hinblick auf die Vertonung gearbeitet ist, sei exemplarisch an einigen Punkten veranschaulicht:

Die Gesamtgliederung bringt in Puškins lose Gedankenfolge eine stringente Handlung: Choreinsatz am Tage, der Alte unterhält das Volk mit seiner Erzählung, Zemfira, Aleko und der junge „Zigeuner“ werden im Terzett eingeführt und das Thema Eifersucht platziert; man tanzt und singt ein Abendlied; in der Dämmerung treffen sich Zemfira und ihr Liebhaber; die Szene an der Wiege zeigt den Streit zwischen Zemfira und Aleko; Aleko klagt seinen Kummer in einer Kavatine; der junge „Zigeuner“ bringt Zemfira ein Ständchen; dann folgt Puškins Schluss, allerdings hat Aleko hier das letzte Wort.

13 Die Textincipits sind aus Puschkin, Poeme, entnommen.

Der Alte, bei Puškin eine Verkörperung von Vernunft, Wissen und Weisheit, wird im Libretto zum „Bojan“, zum altrussischen Sängerdichter, zum Bylinen-Sänger, der erstmals im Igor-Lied erwähnt wird. Er ist eine Standardfigur in russischen Opern seit Michail Glinkas *Ruslan und Ljudmila*. Entsprechend bekommt er die erste Solonummer und wird mit Harfe begleitet, deren Klang an die Gusli, das Instrument der Bylinen-Sänger, erinnert. Der Text stammt aus Puškins Epilog und aus der Passage, in der der Alte Aleko zur Belehrung berichtet, wie Mariula ihn einst verließ. Damit wird das Eifersuchtsthema gleich zu Beginn eingeführt. Zugleich wird der Alte durch die Umdeutung zu einer Nebenfigur herabgestuft, und er wird russisch konnotiert. Die Zeitgenossen Ende des 19. Jahrhunderts werden ihn als folkloristischen russischen Genretypus im „Zigeuner“-Gewand wahrgenommen haben.

Zemfira, bei Puškin eine aktive Figur und gleichfalls eine Verkörperung der Idee der „воля“, wird im Libretto von vornherein als Ehebrecherin gezeigt: Grundlage ist der Dialog zwischen Aleko und dem Alten; aber Alekos Replik, er werde den Nebenbuhler jagen, steht allein; die vernünftige Antwort des Alten wird umfunktioniert zum Geturtel zwischen Zemfira und dem jungen „Zigeuner“.

Entsprechend ist auch ihr Lied *Alter Mann, böser Mann* umgewertet. Bei Puškin gilt das Lied gleichfalls Aleko; aber im Poem ist der junge „Zigeuner“ zu dem Zeitpunkt noch nicht in Erscheinung getreten, sodass es dort vage bleibt. Im Libretto spielt die Szene am Abend. Zemfira ist hinausgegangen, um sich mit ihrem Liebhaber zu treffen. Das Duettino der beiden basiert auf dem Text des Stelldicheins, das zu den Morden führt. Hier ist es vorgezogen und so platziert, dass Zemfira, die gerade noch rechtzeitig nach Hause zurückkommt, ohne in flagranti ertappt zu werden, das Lied direkt an ihren Mann adressiert und ihn auf diese Weise beschimpft.

Höhepunkt der Szenenfolge ist Alekos Kavatine, die direkt auf Zemfiras Lied folgt. Es ist die umfangreichste Nummer und aus unterschiedlichen Textstellen so zusammengestellt, dass ein großes dreiteiliges Solo entsteht, das es Aleko gestattet, zu tragischer Größe aufzuwachsen. Ein Intermezzo leitet über zum Ständchen, das der junge „Zigeuner“ Zemfira darbringt. Der hier zugrunde liegende Text steht bei Puškin an ganz anderer Stelle: In diesem Abschnitt spendet der Alte Aleko Trost und versucht ihn zu beruhigen.

Musik

Das Libretto ist auf musikdramatische Wirkung angelegt; Rachmaninovs Vertonung unterstützt die Librettovorgaben, sie verstärkt sie sogar dahingehend, dass die Titelfigur auch musikalisch das größte Gewicht erhält.

Der junge „Zigeuner“, bei Puškin eine Nebenfigur, wird in der Oper zu einer Hauptfigur. Das *Affettuoso*-Motiv zum Text „Еще одно, одно лобзание!“ – „Ach noch einen, einen Kuss!“, mit dem er das Duett mit Zemfira eröffnet, steht in D-Dur. Es fungiert schon in der Introduction als Kontrastmotiv zum düsteren d-Moll, das mit Aleko verknüpft ist. Dass es bereits hier erklingt, wertet es zum Hauptthema auf. Im Duett wird es vom jungen „Zigeuner“ intoniert, nicht von Zemfira. Es steht für die Liebe des jungen „Zigeuners“ zu Zemfira, nicht für ihre Liebe zu ihm. Dass er noch ein Ständchen singen darf, wertet ihn zusätzlich auf.

Zemfiras Lied folgt direkt auf das Duett; es ist ihr einziges Solo, das auch im szenischen Kontext als Zitat gekennzeichnet ist – effektiv zwar, aber es sind nicht ihre Worte. Der Text geht auf ein Lied zurück, das Puškin von Roma in Kischinau gehört hat.¹⁴ Das Lied wurde vielfach als „Zigeunerlied“ vertont, auch Georges Bizets *Carmen* singt dieses Lied.

Erste Strophe:	Wörtliche Übersetzung (DR):
Старый муж, грозный муж	Alter Mann, böser Mann,
Режь меня, жги меня:	Stich mich, brenn mich ...
Я тверда; не боюсь	Ich bin standhaft, fürchte weder
Ни ножа, ни огня.	Messer noch Feuer.
Ненавижу тебя,	Ich hasse dich,
Презираю тебя;	Verachte dich;
Я другого люблю,	Liebe einen anderen,
Умираю любя.	Liebend sterbe ich.

Auch was Leitmotive oder charakteristische Klangfarben angeht, bleibt Zemfira unberücksichtigt. Puškins eigenständige Zemfira wird in der Oper über die Männer bestimmt. Ihr letztes Wort bei Puškin lautet, anknüpfend an das Lied: „liebend sterbe ich“. Im Libretto nimmt sie tränenreich Abschied vom toten jungen „Zigeuner“ mit den Worten „Liebster, verzeih mir, meine Liebe hat dich zerstört“ und stirbt selbst

14 Puschkin: Poeme, S. 383, Anm. 180.

mit den Worten „Vater, seine Eifersucht hat mich zerstört“. Das ist auf der Opernbühne wirkungsvoll, aber sentimental und wäre bei Puškin undenkbar.

Aleko bekommt musikalisch die umfangreichste und anspruchsvollste Partie. Seine Tonart ist ein chromatisch angereichertes d-Moll, dunkle Klangfarben, heftige Agogik und Dynamik charakterisieren sein innerlich zerrissenes Wesen. Schon die Introduktion ist von seiner Klanglichkeit beherrscht. Sein großes Solo, die musikalisch dicht gearbeitete Kavatine, ist eigentlich eine große Arie mit einleitendem Rezitativ und drei großen Abschnitten, in denen unterschiedliche Gefühlslagen durchlaufen werden. Sie steht einen Ganzton tiefer, in c-Moll, der Tonart, die seit Beethovens fünfter Symphonie mit dem Tragischen assoziiert wird. Das Solo klingt aus mit einem instrumentalen Nachspiel, das sich zu breitem Pathos steigert und die Musik nach den Morden anklingen lässt. So ergreift der Komponist Partei für seinen Titelhelden.

Am Schluss stehen die Worte des Alten, die vom Chor vorgetragen werden. Rachmaninov hat das im Tonfall der slavischen Kirchenmusik vertont. Eingerahmt ist der Chorgesang von Soloabschnitten des Aleko. Ihn erfasst Reue, wie gern würde er sein Leben hingeben für einen Augenblick Freude für Zemfira; und er bekommt das letzte Wort: „O Trauer! Oh Schmerz! Wieder allein, allein!“ Das ist *Lento lugubre. Alla Marzia funebre* vertont. Dieser Trauermarsch gilt der ganzen Situation, primär aber Aleko, der hier ganz ähnlich wie Čajkovskijs *Evgenij Onegin* in Selbstmitleid versinkt.

Aleko, oder: Wie werden *Die Zigeuner* musikalisch inszeniert?

Aleko ist der tragische Held der Oper, daher steht sein Name im Titel. Dass er aus Eifersucht zum Doppelmörder wurde, legen Libretto und Musik als tragisch für ihn aus. Puškins Thema, Gleichberechtigung (auch der Zemfira), Humanismus, „воля“ als Aufgabe und als Ideal – all das spielt in der Oper keine Rolle. Zemfira wird zur untergeordneten Person, geformt nach bürgerlich-männlichen Wertmaßstäben, die die Frau als Eigentum des Mannes begreifen. Entsprechend ist das von der Idee der „воля“ durchdrungene Wertesystem, das Puškin starkmacht, hier ausgeblendet.

Als Rachmaninov seinen *Aleko* komponierte, hatte sich das musikalische Idiom, das mit „Zigeuner“-Darstellungen assoziiert war, längst

europaweit etabliert. Auch in Russland kannte man Liszts *Ungarische Rhapsodien*, die das Modell dieses Idioms bereitstellen, man kannte Robert Schumanns *Zigeunerleben* (1840, auf Emanuel Geibels Text), Johannes Brahms' *Zigeunerlieder* (1888, Text von Hugo Conrat) und den *Zigeunerbaron* von Johann Strauss. In allen Opern und Operetten, in denen „Zigeuner“ auftreten, dient dieses Idiom als *couleur locale*, es schafft ein klingendes Ambiente. Die „Zigeuner“ sind darin als Staffage eingebettet und haben üblicherweise an der dramatischen Handlung keinen Anteil. Rachmaninov verzichtet auf dieses Idiom. Nur der Tanz der Männer (Nr. 6) hat den Zusatz „alla zinganga“; allerdings hat Rachmaninov dieses Thema in seinem Prélude Op. 23,5 (g-Moll) wiederverwendet. Hier lautet die Anweisung schlicht „alla marica“, und nichts in der Musik weist auf das typische Idiom hin.

War es vielleicht eine kluge Entscheidung Rachmaninovs, in seinem *Aleko* auf das populäre Idiom zu verzichten? Kann der Verzicht als Respekt dahingehend gedeutet werden, dass Russen und „Zigeuner“ musikalisch gleichberechtigt sind? Der Alte ist in einen russischen „Bojan“, einen Bylinen-Sänger, verwandelt. Der Chor, der Aleko verstößt, äußert sich im Tonfall der orthodoxen Kirchenmusik. Das Ständchen des jungen „Zigeuners“ ist gefällige Estradenmusik. Alekos musikalische Sprache ist von einem Pathos durchdrungen, für das Čajkovskij das konkrete Vorbild bereitstellt. Zemfira ist in diesen Tonfall eingebettet. Nur über ihr Lied, ihr einziges Solo, wird sie konkreter definiert, und zwar über den Text, der ein Zitat eines „Zigeuner“-Liedes aus der Moldau darstellt. Was als Gleichberechtigung verstanden werden könnte, ist tatsächlich eine Eingemeindung, eine Russifizierung. Davon ist Zemfira über ihr Lied ausgenommen. So ist sie die einzige explizite „Zigeuner“-Figur. Die Frage nach Antiziganismus stellt sich also auf der musikalischen und textlichen Ebene als Genderfrage dar. Nun besteht eine Oper nicht nur aus Text und Musik; sie lebt vor allem von ihrer Inszenierung. Bühnenbild, Kostümierung und Regie sind, auch wenn sie in der Partitur üblicherweise nur rudimentär angegeben werden, doch konstitutiv für das Verständnis einer Oper. Zwei sowjetische Verfilmungen inszenieren die Oper mit entsprechenden Kostümen, Make-up und Requisiten derart, dass sie sie wie selbstverständlich im Klischee der „Zigeuner“-Romantik verorten. Die eine der Inszenierungen, 1953 teils mit Schauspielern, teils mit Opernsängern produziert, ruft

alle Stereotypen auf, die diese Inszenierungstradition bereithält.¹⁵ Die andere Verfilmung entstand 1986 und ist mit namhaften Sängerinnen und Sängern, die zugleich das Schauspiel beherrschen, besetzt.¹⁶ Auch wenn die Bühnen-„Zigeuner“ hier in edle Stoffe gekleidet und als noble Charaktere gezeigt sind, greift auch diese Inszenierung auf die gängigen Klischees zurück. Beide Verfilmungen knüpfen damit an die lange Tradition des exotisch-pittoresken „Zigeuner“-Bildes an, mit dem immer unterschwellig oder explizit Antiziganismus einhergeht. Das zeigt, wie tief das „Zigeuner“-Stereotyp verankert ist, denn da Rachmaninovs Musik keine Ziganismen enthält, wären auch Inszenierungen denkbar, die das Klischee aufbrechen.

Filme

Алеко – *Aleko*, Regie: Sergej Sidelëv, SU 1953.

Алеко – *Aleko*, Regie: Viktor Okuncov, SU 1986.

Literaturverzeichnis

Awosusi, Anita (Hg.): Die Musik der Sinti und Roma, Bd. 1: Die ungarische Zigeunermusik, Heidelberg 1996.

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

Buhler, François: *Aleko, l'opéra tzigane de Rachmaninov*, Saint-Denis 2016, französische Übersetzung des Librettos und Kommentar.

Bullerjahn, Claudia: Carmen – eine Projektionsfläche. Vergleichende Untersuchungen von ausgewählten Verfilmungen, in: Bullerjahn, Claudia / Löffler, Wolfgang (Hg.): *Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen* (= Musik – Kultur – Wissenschaft Bd. 2), Hildesheim 2004, S. 313–351.

15 Lenfilm-Produktion mit dem Orchester der Leningrader Staatlichen Philharmonie unter Nikolaj Rabinovič, abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=x-3Zt19vZjE> [Zugriff: 28. 4. 2020].

16 Lenfilm-Produktion mit dem Akademischen Symphonieorchester der Moskauer Philharmonie unter Dmitrij Kitaenko, abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=8IGXeJX-XT0> [Zugriff: 28. 4. 2020].

- Liszt, Franz: Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, Paris 1859, Leipzig 1881, deutsche Ausgabe: Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn, Mainz 1861.
- McClary, Susan: Structures of identity and difference in Bizet's Carmen, in: dies. (Hg.): The work of opera. Genre, nationhood, and sexual difference, New York 1997, S. 115–129.
- Melani, Pascale: Le thème tzigane de Pouchkine à l'opéra, in: Avant-scène: Opéra 290 (janvier–février 2016): Tchaikovski: Iolanta / Rachmaninov: Aleko, ballet Casse Noisette, Paris 2016.
- Naumov, Aleksandr: S. V. Rachmaninov i Vl. I. Nemirovič-Dančenko: Iz istorii nesostojavšegosja sotrudničestva, in: Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii Heft 2, 2014, S. 195–201 (S. V. Rachaminov und Vl. I. Nemirovič-Dančenko: Aus der Geschichte einer unverwirklichten Zusammenarbeit, in: Wissenschaftlicher Bote des Moskauer Konservatoriums).
- Puschkin, Alexander Sergejewitsch: Poeme und Märchen, Berlin 1985.
- Saporta, Karine: Le masculin chez Carmen, in: Rallo, Élisabeth Ravoux (Hg.): Carmen. Figures mythiques, Paris 1997, S. 123–132.

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.¹

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.² 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.³

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

Eine Übersicht über das daraus resultierende Motivspektrum gibt auf einzigartige Art und Weise die Bildsammlung des *Rom e. V. Köln*.⁷ 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.⁸ 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.⁹ 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,¹⁰ 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,¹¹ 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.¹²

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.¹³

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.¹⁴

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.¹⁵ Die überschaubare Forschung zum Kriegsmedium Feldpostkarte hat sich besonders auf die Illustrationen und plakativ propagandistischen Darstellungen konzentriert.¹⁶

Weniger beachtet wurden jene Bildserien, die mit Fotografien einen Eindruck vom Frontgeschehen und den Landstrichen gaben, in denen Truppen lagen.¹⁷ 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.¹⁸

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.

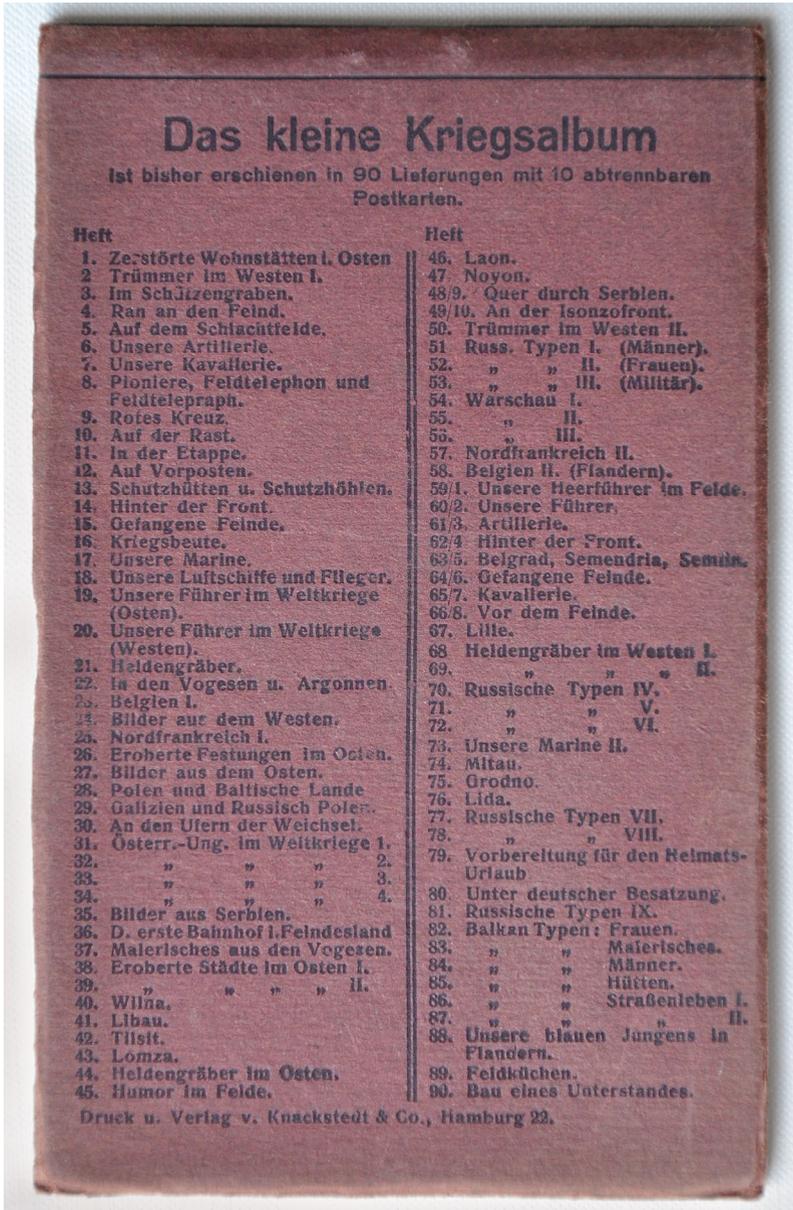


Abb. 1. Verzeichnis der Hefte des „Kleinen Kriegsalbums“.

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**).¹⁹

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.²⁰ 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.²¹ 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.²²

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 Ausnahme²³ 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“.²⁴ 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.²⁵

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 gearteten, byzantinisch geprägten Osten.²⁶

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.²⁷

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.²⁸

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.²⁹ 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.³⁰

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.³¹ 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.³²

Diese Nüchternheit verliert Doflein, wenn er, ausführlicher als die anderen Gruppen, die „Zigeuner“ charakterisiert: „Die Zigeuner dagegen waren ein schmutziges Gesindel“,³³ 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.“³⁴ 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“,³⁵ 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.“³⁶

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,³⁷ 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“.³⁸

„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.³⁹

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.⁴⁰ 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.

40 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.“⁴¹ 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“.⁴²

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.⁴³ 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.⁴⁴ Die Inhalte beziehen sich – wie für Kriegsteilnehmende zu erwarten – auf das persönliche Befinden. Die Postkarte war wortwörtlich ein Lebenszeichen.⁴⁵ 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.

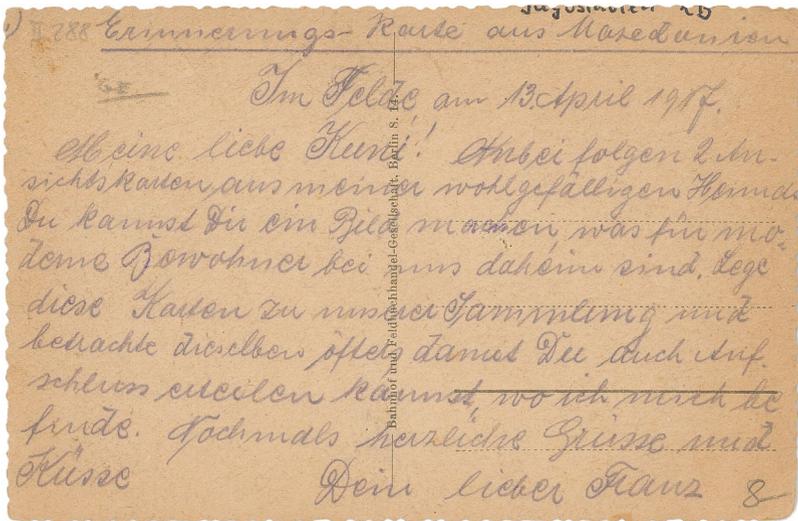


Abb. 7. Nachrichtentext der Bildpostkarte eines Soldaten auf dem Balkan („Franz“) an seine Partnerin („Kuni“) aus dem Jahre 1917.

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! Schusterjunge⁴⁶
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 zugleich⁴⁷ 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.⁴⁸ 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 verschleierte 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

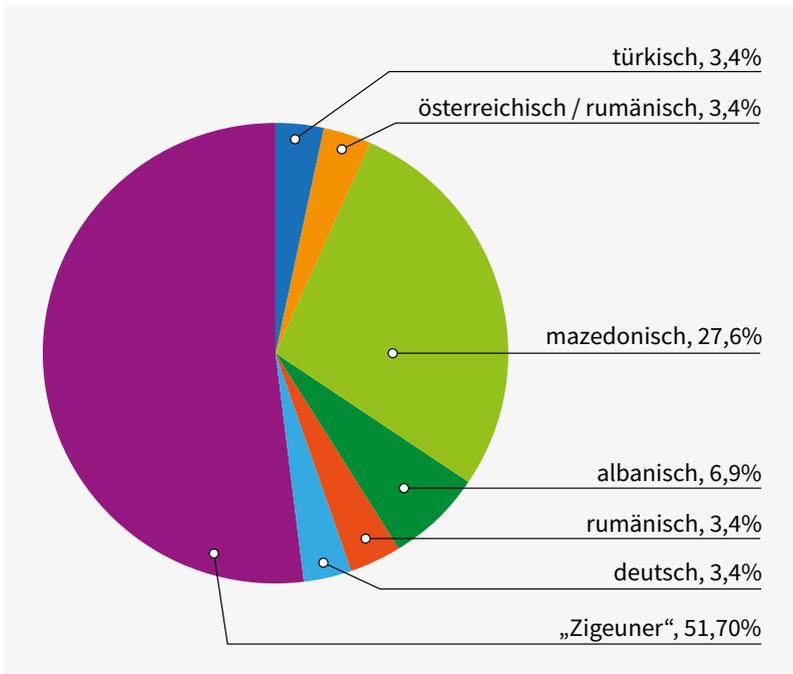


Abb. 9. Diagramm zu den Bevölkerungsanteilen der dargestellten „Volkstypen“ in der Reihe der „Balkan-Typen“ von Oscar Mielhmann.

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 26.⁴⁹ 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.⁵⁰ War Schillings Pionier in Nachtaufnahmen, wurde von Miehlmann behauptet, die Farbfotografie in Hamburg eingeführt zu haben.⁵¹ 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.⁵² Sein Geschäft schien sich in besonderer Weise an Amateure zu richten, indem er beispielsweise die Filmentwicklung übernahm.⁵³ 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.alk-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.⁵⁴ 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).

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 im 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.¹ Meist durch Exklusion, eine „symbolische wie reale Grenzziehung“ gegenüber den als „Zigeuner“ bezeichneten Personen,² fungierte Europas größte ethnische Minderheit insbesondere als Projektionsfigur innerhalb der Nationsbildungsprozesse des 19. Jahrhunderts. Produktiv für die „Erfindung der Nation“³ 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.⁴

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,⁵ 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.⁶ Einen Höhepunkt sollte diese Instrumentalisierung innerhalb der spanischen Nationaldiskurse der Franco-Ära erfahren.⁷ 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.⁸ Im Ringen um das Ideal einer durch den Katholizismus verbürgten „spirituellen, sozialen und historischen Einheit“⁹ 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.¹⁰ In einer systemkonformen und „volkstümlicheren“ Neuschöpfung propagierte die franquistische Ideologie den Flamenco,¹¹ 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.¹² 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.¹³ 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.¹⁴ 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 [...]“¹⁵, 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.¹⁵

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.¹⁶ 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.¹⁷ 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.

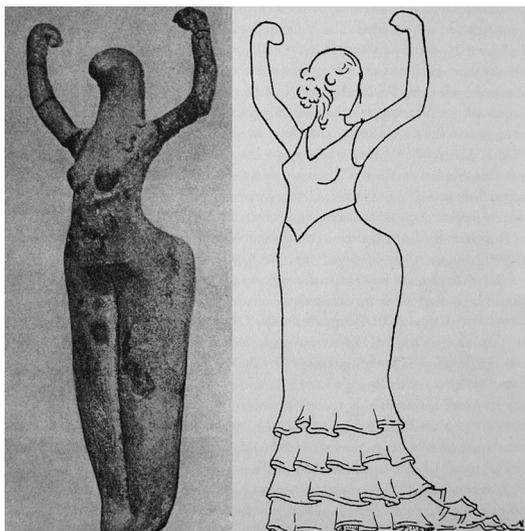


Abb. 2. Fotografie einer prädynastischen Grabbeigabe (links), Zeichnung einer *bailaora* aus José Carlos de Lunas *Gitanos de la Bética* (rechts), in der Originalpublikation von 1951 auf Seidenpapier gedruckt und über die Fotografie der Grabbeigabe geklebt.

sein Nest bereitwillig in jeder Art von verlassenem Unterschlupf ein, sei es eine Höhle oder eine verlassene Hütte.¹⁸ 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.¹⁹ 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.²⁰ Beide Publikationen zeugen in Summe von dem Versuch, einen Gitano zu erschaffen, der die „Destillation“ all dessen darstellt,²¹ 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.²² 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.²³ Traditionell wurde die *Feria del Corpus Christi* seit der Rückeroberung 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.²⁴ 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**).²⁵

Wie historische Aufnahmen zeigen, wurde die maurische Formensprache des Gebäudes auch über umfassende Restaurationsarbeiten im Jahr 1931 hinaus erhalten (vgl. **Abb. 4**).²⁶ 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.²⁷ Alterisierende Charakterisierungen und Fremdbilder des Mauren gingen sukzessive auf die Figur des Gitanos über.²⁸

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.²⁹ 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.

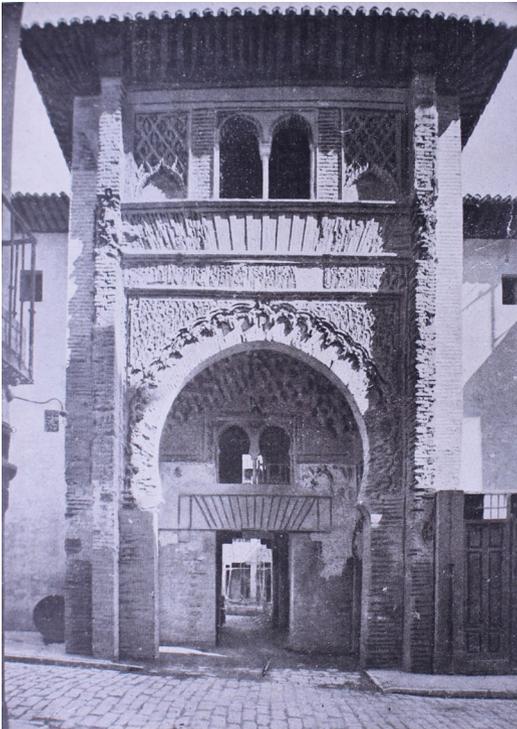
27 Vgl. Charnon-Deutsch: *The Spanish Gypsy*, S. 181.

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.³⁰ 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.³¹ 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.³² 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,³³ 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.³⁴ 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,³⁵ 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.³⁶ 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.³⁷ 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.³⁸ 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.

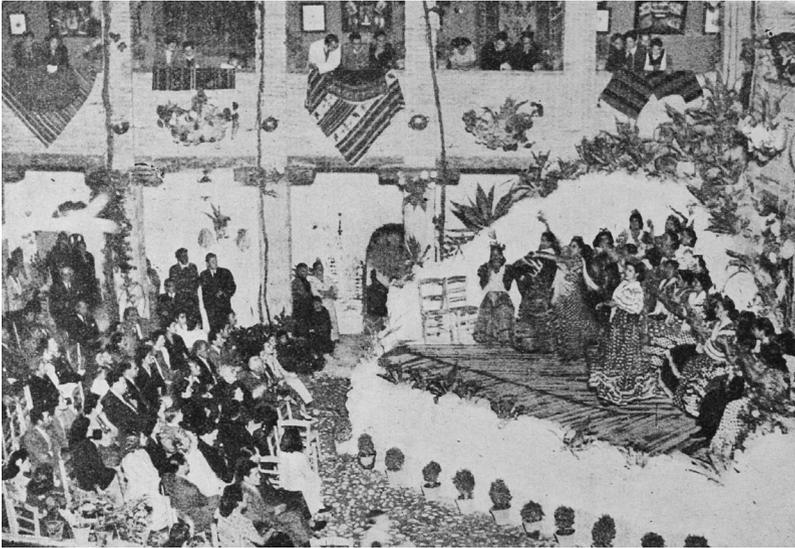


Abb. 8. Musikalisches Rahmenprogramm bei der Eröffnung der *Exposición Gitana*, aufgenommen von Manuel Torres Molina am 31.5.1948.

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.³⁹ 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.⁴⁰ 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.⁴¹ 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.⁴² 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.⁴³

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,⁴⁴ etablierte Motive der „Zigeuner“-Ikonografie auf: in diesem Fall das Kind als typisches „attributives Anhängsel [...] der Zigeunerin“⁴⁵ 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.⁴⁶ 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.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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*.⁴⁹ 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.⁵⁰ 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.

Johannes Valentin Korff

Manga – Anime – Videospiele. Erscheinungsformen der „Zigeuner“-Motivik im ostasiatischen Videospiele und Anime-Stil

— ※ —

Abstract The paper deals with two hitherto neglected aspects in the media staging of the construction “Gypsy”: its visual aesthetics in East Asian popular culture and video games. Using the example of the influential games *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1998) from Japan and *Ragnarök Online* (2002) from South Korea, aspects of simulation and interaction by media users are analysed on the one hand, and the role of globally marketed styles and media on the other. In the course of the adaptation of “Western” “Gypsy” characters by the East Asian entertainment industry, old and new forms of imagining the “Gypsy” are revealed. The dominant style of East Asian popular culture implies a high potential of hybridisation, i. e., mixing of motifs, which counteracts a racialization of characters. As a result, phenotypical contrasting of ethnic characteristics tends to be dispensed with; on the other hand, social characteristics are usually more prominent – a difference from the stylistic conventions of visual “Gypsy” depictions in European media. In this study, the author exemplifies two poles of how the workings of video games can affect the de-racialising specifics of East Asian popular culture: Either they cancel them through the typification of game characters or they force them through the creative intervention of media users.

Zusammenfassung Der Aufsatz setzt sich mit zwei bisher unbeachteten Aspekten in der medialen Inszenierung der Konstruktion „Zigeuner“ auseinander: visuellen Ästhetiken ostasiatischer Populärkultur und Videospiele. Am Beispiel der einflussreichen Spiele *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1998) aus Japan und *Ragnarök Online* (2002) aus Südkorea werden einerseits Aspekte der Simulation und Interaktion durch Mediennutzende, andererseits die Rolle global vermarkteter Stile und Medien analysiert. Im Zuge der Adaption „westlicher“ „Zigeuner“-Figuren durch die ostasiatische Unterhaltungsindustrie

zeigen sich alte und neue Formen der Vorstellungswelt vom „Zigeuner“. Der dominante Stil ostasiatischer Populärkultur bedingt ein hohes Potenzial von Hybridisierung, sprich, Vermischung von Motiven, was einer Rassisierung von Figuren entgegenwirkt. Infolgedessen wird auf eine phänotypische Kontrastierung ethnischer Eigenschaften tendenziell verzichtet; dagegen stehen soziale Eigenschaften in der Regel stärker im Vordergrund – ein Unterschied zu den stilistischen Konventionen visueller „Zigeuner“-Darstellungen in europäischen Medien. Der Autor stellt in dieser Untersuchung beispielhaft zwei Pole heraus, wie die Funktionsweisen von Videospiele auf die entrassisierenden Spezifika ostasiatischer Populärkultur wirken können: Entweder heben sie diese durch die Typisierung von Spielfiguren auf oder aber forcieren sie durch das kreative Eingreifen der Mediennutzenden.

Bei der Untersuchung der „Zigeuner“-Motivik in (audio)visuellen Quellen ist das Medium Videospiele bisher gänzlich außer Acht gelassen worden. Dabei spielt nach Branchenangaben fast jeder und jede zweite Deutsche gelegentlich oder regelmäßig digitale Spiele.¹ Einer der Gründe für diese Diskrepanz dürfte darin liegen, dass der simulative Aspekt – die Interaktion durch die Rezipientin oder den Rezipienten – eine besondere methodische Herausforderung für die Analyse darstellt. Neben der Erzählung, die vom Spieleentwickler vorgegeben wird, existiert somit auch eine Autorenschaft der oder des Spielenden, ein Narrativ, das von ihrem oder seinem (Gestaltungs)Willen abhängig ist.²

Inhalte digitaler Spiele werden in der Regel zudem anders kategorisiert als die nicht-simulativen Medien. Unterteilt man Literatur, Comic oder Film üblicherweise nach (inhaltlich definierten) Genres, erfolgt die Ausdifferenzierung innerhalb des Videospiele darüber hinaus anhand unterschiedlicher spielmechanischer Systeme (Strategiespiel, Ego-Shooter, Rollenspiel usw.). Diese wiederum beeinflussen, *wie* die behandelten Themen präsentiert werden und welche Handlungsspielräume für die Rezipientin oder den Rezipienten bestehen.

Dieser Beitrag will keine Gesamtübersicht zu Darstellungsformen des „Zigeuners“³ im digitalen Spiel geben – was im Rahmen eines Aufsatzes kaum möglich wäre –, sondern fokussiert einen spezifischen

1 Siehe Game-Verband (Hg.): Jahresreport, S. 6–11.

2 Siehe Murray: Cyber-Drama.

3 Ich benutzte diesen Begriff im Sinne einer Objektkategorie in einer medial konstruierten, fiktionalen Welt, die von der vielschichtigen Lebenswirklichkeit der realen Sinti und Roma prinzipiell zu trennen ist.

Teilbereich dieses Mediums: Spiele, die ästhetisch und narrativ der Kultur des ostasiatischen und insbesondere japanischen Comics („Manga“) und Zeichentricks („Anime“) entstammen. Manga und Anime dominieren seit einigen Jahren den deutschen Comic- und Zeichentrickmarkt. Insbesondere Menschen in Deutschland, die ab den 90er-Jahren geboren wurden, sind oftmals mit diesen wie auch mit Videospiele aufgewachsen beziehungsweise rezipieren diese (noch) heute. Mit einer solchen Untersuchung kann die globale Dimension der „Zigeuner“-Konstruktion in der Populärkultur verdeutlicht werden. Denn es wird ein in den ostasiatischen Raum importiertes „westliches“ Motiv neu verarbeitet und anschließend wiederum global exportiert.

Die Leitfrage lautet: Welchen Einfluss haben Konventionen des Mangas und Animes einerseits und die eigenmediale Logik des Videospiele andererseits auf die Art der „Zigeuner“-Konstruktion und welche Transformationen lassen sich ausmachen?

Dazu muss zunächst geklärt werden, was die „Zigeuner“-Motivik im japanischen Comic und Zeichentrick auszeichnet. Schließlich soll diese Erkenntnis anhand zweier Fallbeispiele von Manga- und Animeinspirierten Videospiele neu kontextualisiert werden. So wird auch der Einfluss eigenmedialer Logiken – insbesondere der Spielmechanik – auf die „Zigeuner“-Motivik greifbarer.

Visualisierung des „Zigeuners“ im Anime

In ostasiatischen Comics und Zeichentrickfilmen (Manga und Anime) sind „Zigeuner“ ein beliebtes Thema und inspirieren die regionale Videospieleindustrie. Die verwendete Ästhetik ähnelt sich in Japan, Korea und China nicht zufälligerweise. So wurde der südkoreanische Comic (Manwha) im Laufe seiner Geschichte wesentlich durch japanische Werke (Manga) beeinflusst.⁴ Zusammen mit diesem Vorbild sowie dem chinesischen Comic (Manhua) lässt er sich in eine (ost)asiatische Mangakultur einordnen.⁵

Die stilistischen Spezifika von Manga und Anime lassen sich meist leicht identifizieren. Man bedient sich charakteristischer grafischer Ausdrucksweisen, um Figuren, Umgebungen und Vorgänge darzustellen, mit sowohl eigenen ästhetischen als auch narrativen Konventionen.

4 Siehe Chie: Manwha, S. 85–99.

5 Siehe Lent: Manga, S. 297–314.

Mitunter reproduzieren und modifizieren Manga und Anime ursprünglich „ausländische“, auch europäische Motive. Stereotype „Zigeuner“-Figuren tauchen unter anderem als Kurtisane und Mutter des Hauptprotagonisten in der Manga-Reihe *Kaze to Ki no Uta* (1976–1984) von Keiko Takemiya oder als naturnahe Familie mit wahrsagender Großmutter in der Anime-Serie *Code Geass: Akito the Exiled* (2012) auf.⁶

Dabei weisen Manga und Anime eine stilistische Eigenheit auf, die mehr als nur die Über- und Weichzeichnung von Figuren, wie sie für den westlichen Comic und Zeichentrickfilm kennzeichnend sind, zur Folge hat.⁷

Nach dem Soziologen Koichi Iwabuchi verfügen Manga und Anime über einen „internationalen Stil“,⁸ was an einem Beispiel verdeutlicht werden soll. Eine der bekanntesten „Zigeuner“-Figuren des Animes dürfte eine 23 Jahre alte umherziehende Weltraum-Kopfgeldjägerin namens *Faye Valentine* sein. In Folge 3 der international erfolgreichen japanischen Science-Fiction-Anime-Serie *Cowboy Bebop* (1998/99) erklärt sie: „Ich hätte auf meine Mutter hören sollen: Bleib niemals so lange am selben Ort, hat sie gesagt, da liegt kein Segen drinnen [...] Wir Roma durchstreifen von jeher die Galaxis auf der Suche nach Glück

6 Siehe Takemiya: *Uta*; *Code Geass*, Akane. Der Ausführlichkeit halber wird hier angemerkt, dass auch westliche Unternehmen den Manga- und Anime-Stil übernehmen. Der Comic *Koi wa gōin ni* (2016) von Yōko Iwasaki, im Stil des Mangas, reproduziert gleichfalls die Figur des „Zigeuners“, wurde jedoch von einem kanadischen Unternehmen verlegt und international distribuiert. Siehe Iwasaki: *Koi*. Es ist die Adaption eines Romans der Britin Jacqueline Baird, der einst vom selben Unternehmen veröffentlicht wurde. Siehe Baird: *Fiancee*. Diese Vermarktung auf Umwegen ist jedoch eher selten.

7 Zum Bestehen antiziganistischer Stereotype im Comic vgl. Mihok: *Wild*, S. 97–116. Dirk Suckow für den Comic und Peter Bell für den Zeichentrick berücksichtigen bei ihren exemplarischen Untersuchungen zudem die Über- oder Weichzeichnung in den Darstellungen – die (De-)Kontrastierung im Bild. Vgl. Suckow: *Überzeichnungen*, S. 401–418; Bell: *Glöckner von Notre Dame*, S. 347–366. Bereits Dolle-Weinkauff unterscheidet darüber hinaus zwischen zwei Stilebenen, in denen „Zigeuner“-Motive im Comic auftauchen können: einem realistischen und einem (Semi-)Funny-Stil. Letzterer müsse nicht komisierend wirken, sondern könne auch eine naive Erzählhaltung ausdrücken. Gemeint ist damit die Distanzierung vom harten Realismus und erzählerische Fokussierung auf das Geschehen. Vgl. Dolle-Weinkauff: *Roma-Rambos*, S. 97–116.

8 Siehe Iwabuchi: *Globalization*, S. 33 f., 70–79 u. 94.

und der einzig wahren Liebe“⁹ und gibt an: „Roma sind Zigeuner“.¹⁰ Es wird mit den üblichen „Zigeuner“-Klischees gearbeitet. So übernimmt sie in derselben Folge die Rolle einer Kartengeberin in einem Casino und zeichnet sich in der Serie durch ihre Trickbetrügerei und Diebeskunst aus. Doch der Schein trügt. Wie sich erst viel später herausstellt, kennt sie, aufgrund einer Amnesie, ihre wahre Identität nicht.¹¹ Diese Konstellation ist vermutlich vom Motiv der „Scheinzigeunerin“ inspiriert.¹² Für Zuschauerinnen und Zuschauer, die „Zigeunern“ bestimmte phänotypische Eigenschaften zuordnen, kann dieser Plot-Twist des Animes eine Irritation sein. Die Erscheinung von *Faye* ist uneindeutig, weder „weiß“ noch „asiatisch“ markiert. Ihre Haarfarbe ist violett. Ausgehend von Iwabuchi sei dies vor dem Hintergrund der stilistischen „mukokuseki“ [dt.: „Staatenlosigkeit“] zu sehen. Dadurch könne die Handlung bei gleicher Ästhetik überall auf der Welt angesiedelt werden, und jede sowie jeder Rezipierende, gleich welcher Herkunft, könne sich mit den Figuren identifizieren. Dies sei vor allem aus globalen Vermarktungsstrategien herzuleiten.¹³ Die Haarfarbe der Charaktere fällt oft unrealistisch vielfältig aus, kann zum Beispiel rot, blau oder violett sein. So stechen etwa als „weiß“ vermittelte Charaktere kaum heraus. Auch kann es folglich Charaktere japanischer Herkunft geben, die nicht als „weiß“ konzipiert sind, aber blonde Haare haben.¹⁴ Phänotypische Kennzeichnungen erfolgen demnach nicht primär auf der Grundlage vertrauter ethnischer Markierungen. Das zeigt auch das noch zu untersuchende Videospiel im Anime-Stil *Ragnarök Online* (2002).

9 Cowboy Bebop, Watanabe, 15:25–15:35. Dies ist die deutsche Übersetzung. Sie stimmt weitestgehend mit der englischen Variante und auch dem japanischen Original überein.

10 Ebd., 15:36–15:37.

11 Zwar wird keine eindeutige Aussage über die Abstammung der Figur *Faye* gemacht, eine Herkunft aus Singapur jedoch nahegelegt.

12 Dieses Motiv wurde mit Cervantes' Novelle *La Gitanilla* (1613) popularisiert, wo sich herausstellt, dass die Titelfigur namens *Preciosa* tatsächlich keine „Zigeunerin“ ist. Sie wurde als Kind von „Zigeunern“ entführt, von diesen aufgezogen und versteht sich später selbst als eine von ihnen – bis ihre wahre Herkunft aufgedeckt wird. Dieses Motiv vom Kinderraub wurde in der europäischen Kulturgeschichte vielfach reproduziert und variiert. Siehe Brittnacher: Grenze, S. 32–35. Das Kinderraubmotiv kann auch ohne Verbindung zur „Scheinzigeunerin“ eingesetzt werden. Siehe Bogdal: Europa, S. 91–94; Mladenova: Child-theft, S. 51–170.

13 Siehe Iwabuchi: Globalization, S. 33 f., 70–79, 94.

14 Ein populäres Beispiel hierfür ist die Figur *Usagi Tsukino* im Manga *Sailor Moon* (1992–1997). Siehe Takeuchi: Sailor Moon.

Diese darstellerische Flexibilität stellt einen Bruch zur ethnozentrischen Tradition westlicher visueller Medien dar. So zeigt die Literatur- und Filmwissenschaftlerin Radmila Mladenova die effektvolle Kontrastierung und darüber hinaus Rassisierung von „Zigeuner“-Figuren mittels Hautfarbe in der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit über Printmedien des 19. Jahrhunderts bis hin zum Stummfilm und darüber hinaus.¹⁵ Dass diese Kontrastierung dem Anime vollkommen fremd wäre, ist aber auch nicht zutreffend. Denn nicht immer wird die erwähnte globale Strategie konsequent umgesetzt, gerade wo sie dramaturgisch als nicht sinnvoll begriffen wird. So tauchen in *Cowboy Bebop* Personen auf, die durchaus als „schwarze“ Menschen gekennzeichnet und stereotyp dargestellt werden. Deutlich wird dies mit Blick auf die „Zigeuner“-Motivik auch im japanischen Anime-Film *Fullmetal Alchemist – Der Film: Der Eroberer von Shamballa* (2005). Dieser nimmt unter anderem die Weimarer Republik als Kulisse der Handlung. Die Nebenfigur *Noah* wird als Angehörige der Roma benannt. Zwar werden eine antiziganistische Haltung in der deutschen Bevölkerung und der drohende Aufstieg der Nationalsozialisten thematisiert. Doch zugleich bedient sich die Handlung der üblichen „Zigeuner“-Stereotype, da *Noah* zum Beispiel die Zukunft voraussehen kann und ein kulturell bedingter nomadischer Lebensstil suggeriert wird.¹⁶ Die schemenhafte Typisierung der Charaktere dient hier womöglich der sichtbaren Unterscheidung zwischen einer „weißen“ Tätergruppe und einer Opfergruppe der Sinti und Roma. *Noah* sowie alle als Roma bezeichneten Figuren werden im Film als schöne dunkelhäutige, brünette Frauen dargestellt, die sich äußerlich relativ stark ähneln und deutlich gegenüber den sonst ausnahmslos hellhäutigen und zum großen Teil blonden Charakteren herausstechen.

So weit zu den Potenzialen von Abstinenz oder Einsatz von rassierenden Darstellungen im Anime. Wie bereits ein solcher „internationaler Stil“ nahelegt, kann es nach der Medien- und Kulturwissenschaftlerin Kaori Yoshida zu einer Hybridisierung von Motiven kommen.¹⁷ Diese sei aber nicht immer als beliebige Vermengung von Bildern aus aller Welt oder gar als uneingeschränkt globalisierend zu begreifen. Es

15 Siehe Mladenova: Child-theft. Auch ein Zeichentrickfilm wie *Der Glöckner von Notre-Dame* (1996) aus den Walt-Disney-Studios übernimmt diese Konvention. Zu einer Analyse dieses Werks siehe Bell: Glöckner von Notre Dame, S. 347–366.

16 Zum Motiv der „Zigeuner“-Wahrsagerin siehe Bogdal: Europa, S. 71–82; Brittnacher: Grenze, S. 223–278.

17 Siehe Yoshida: „Otherness“, S. 78 f.

können kulturelle Grenzen gezogen, sogar manifestiert werden. Der Stil steht nicht im Widerspruch zu einer Form des Okzidentalismus, die sich in der Neudeutung westlicher Motive und Geschichte durch die ostasiatischen Unterhaltungsindustrien zeigen kann.¹⁸ Er steht auch nicht im Konflikt mit der Konstruktion eines (ethnisierten) „Orients“, der gleichzeitig in Abgrenzung zum „Westen“ und „fernen Osten“ existiert. Infolgedessen können Darstellungen im „internationalen Stil“ durchaus ethnische Markierungen aufweisen. Dies zeigt das erste Fallbeispiel im Anime-Stil, *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1998).

Als Spiele sind *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1998) sowie das im Anschluss behandelte *Ragnarök Online* (2002) von Faktoren wie Regelwerk und Interaktion der Mediennutzenden abhängig. Sie kommen außerdem aus zwei unterschiedlichen Genres. Ersteres ist ein Action-Adventure und wird üblicherweise allein gespielt, Letzteres ein Online-Rollenspiel, das mit vielen anderen über das Internet genutzt wird. Die hieraus resultierenden Unterschiede werden an späterer Stelle erläutert. Gemein ist ihnen, dass sie als Sujet eine europäisch anmutende Mittelalter-Fantasy wählen. Darin tauchen oftmals Gestalten historischer Sagen, Mythen und Legenden auf, eingebettet in Erzählstrukturen antiker und mittelalterlicher Heldenepen. Das Thema ist entsprechend stark beeinflusst von Geschichten wie der Ilias, dem Nibelungenlied oder der Artussage.¹⁹

The Legend of Zelda: Ocarina of Time

1998 erschien das japanische Videospiel *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* auf der Spielkonsole Nintendo 64.²⁰ Es erfuhr über einen langen Zeitraum mehrfach Portierungen, wurde also überarbeitet und nachträglich noch auf Nachfolge-Konsolen als Datenträger sowie als

18 Vgl. ebd., S. 166–170; Napier: Anime, S. 27. Nach üblichem Verständnis richtet sich der Okzidentalismus gegen Werte und Strukturen, die mit dem Westen identifiziert werden, oder, im Gegenteil, überhöht diese. Zu diesem Begriff siehe Buruma/Margalit: Okzidentalismus, sowie die Beiträge aus Dietze/Brunner/Wenzel (Hg.): Kritik. Im vorliegenden Beitrag ist primär die Konstruktion des „Okzidents“ gemeint, die westophil romantisieren kann, aber nicht zwangsläufig konkrete Wertesysteme bewerben muss. Zum Startpunkt dieser Diskussion siehe Said: Orientalism.

19 Siehe dazu auch Weinreich: Fantasy; und siehe Waggoner: Faraway.

20 Siehe Nintendo EAD/Nintendo SRD: *The Legend of Zelda. Ocarina of Time*.

herunterladbarer Inhalt verkauft.²¹ Allein die erste Version für den Nintendo 64 verkaufte sich weltweit fast acht Millionen Mal, es gehört international zu den bestrezensierten Videospiele aller Zeiten.²² Die *The Legend of Zelda*-Reihe läuft bereits seit 1986. *Ocarina of Time* ist der erste Teil, der deutlich einen Anime-Stil aufweist. In diesem wurde er später auch als Manga umgesetzt.

Das Spiel ist ein sogenanntes Action-Adventure. Es gibt üblicherweise eine vorgegebene Handlung. Für deren Abschluss muss die oder der Spielende Geschick beweisen (Actionspiel) und Rätsel lösen (Abenteuerspiel). Oftmals, so auch in vorliegendem Fall, findet das Spielgeschehen in einer offen begehbaren virtuellen Welt statt. Wenngleich die Handlung im Wesentlichen festgelegt ist, ist auch hier die Individualisierung des Spielgeschehens durch die freie Interaktion mit der virtuellen Welt möglich. Die Spielfiguren haben aber keine oder nur geringfügig benutzerdefinierte Eigenschaften. Eine Protagonistin oder ein Protagonist ist infolgedessen nicht nur Repräsentantin oder Repräsentant der oder des Spielenden in der virtuellen Welt, sondern, wie in Filmen oder Romanen, ein von vornherein eigenständiger Charakter.

Inhalt

The Legend of Zelda: Ocarina of Time spielt in einer fantastischen Welt, die das europäische Mittelalter als Vorlage wählt. Der Protagonist Link, dessen Geschick von der oder dem Spielenden übernommen wird, hat die Aufgabe Ganondorf, den König der fiktiven Bevölkerung der Gerudos, zu Fall zu bringen. Dieser hat den König des fiktiven Reichs Hyrule hintergangen und dessen Platz eingenommen. Architektur, Kleidung und Gesellschaft der Thronstadt von Hyrule sind deutlich an westeuropäische Kulturen angelehnt (**Abb. 1**).

21 Das Spiel erschien 1998 für den Nintendo 64, 2002/3 in der limitierten Edition von *The Legend of Zelda: The Wind Waker* für den Nintendo Gamecube, 2007 für die Virtual-Console der Videospielekonsole Wii und wurde schließlich 2011 als Remaster, grafisch deutlich aufgebessert, für den Nintendo 3DS neu veröffentlicht.

22 Siehe Game Releases by Score. Metacritic ist eine Plattform, auf der u. a. eine Vielzahl von Rezensionen aus dem Gaming-Journalismus zusammengetragen wird. Daraus wird dann ein neuer, repräsentativer Metawert berechnet, welcher einen Querschnitt der allgemeinen Aufnahme durch die Kritiker bilden soll. Die Datenbank erhält allgemein höchste Anerkennung und gilt als Autorität, auch in der Spielbranche.



Abb. 1. Screenshot aus dem digitalen Spiel *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1998). Das Bild zeigt den südöstlichen Teil vom Marktplatz der Thronstadt von Hyrule. Im linken Bildabschnitt ist im Hintergrund die örtliche Kathedrale zu erkennen.

Die bisherigen Regenten waren von sogenannt hylianischer Herkunft, wie auch die dortige Mehrheitsgesellschaft – im Kontrast zu anderen virtuellen Bevölkerungsgruppen wie den Gerudos. Link fühlt sich dem alten Herrscherhaus und dessen Prinzessin Zelda verpflichtet. Mehr noch, er muss Ganondorf besiegen, da dieser ein Dämon in Menschengestalt ist, der die Welt in einen finsternen Ort verwandeln will. So bricht der Held mit Schwert und Schild auf, um diesen Kampf zu bestreiten.

Gegen Ende seines Abenteuers muss Link in den Westen des Königreichs Hyrule, um sich ein Artefakt aus dem sogenannten Geistertempel zu holen. Dazu muss er in die Steppe und unter anderem durch das sogenannte Gerudotal. Hier bereits beginnt ein vom Flamenco inspiriertes Thema im Hintergrund zu spielen. Es kündigt die Bevölkerungsgruppe an, auf welche die oder der Spielende im nächsten Abschnitt treffen wird. Hinter dem Gerudotal befindet sich nämlich die sogenannte Gerudo-Festung. Rothhaarige Frauen mit dunklem Teint, knapp bekleidet, in Sirwal (nahöstliche Pluderhosen), bewachen diese. Es sind Angehörige der Gerudos (**Abb. 2 u. 3**).

Sie sind dem Helden feindselig gesonnen, weshalb dieser ihren Kriegerinnen entgegentreten muss. Dabei handelt es sich um gefährliche Gegner, bewaffnet mit Scimitaren (geschwungene Säbel nahöstlichen Ursprungs). Der Sieg über die Frauen beeindruckt die archaische



Abb. 2. Bild einer *Gerudo* aus dem digitalen Spiel *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1998).

Gesellschaft der Gerudos. Dadurch verdient der Held ihren Respekt, wird nicht mehr von ihnen belästigt und sogar in ihre Gesellschaft aufgenommen. Als Zeichen dafür erhält er den sogenannten Gerudo-Pass.

Wie sich herausstellt, sind die Gerudos, abgesehen von ihrem König Ganondorf, ausschließlich weiblich und Kriegerinnen. Nur alle hundert Jahre zeugen sie einen Mann, der die Bestimmung hat, ihr König zu werden. Unter der Bevölkerung der Thronstadt Hyrules geht das Gerücht um, sie würden sich, um ihren Nachwuchs zu sichern, aus ihrer Heimat, der Steppe, wiederholt in jene Stadt des Herrschersitzes begeben, wo sie Männer auf nicht beschriebene Weise dazu brächten,



Abb. 3. Screenshot aus dem digitalen Spiel *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1998). Zu sehen ist im Vordergrund der Held Link, der mit seinem Schwert zum Angriff ausholt. Ihm gegenüber befindet sich eine Gerudo mit zwei Scimitaren in Kampfhaltung.



Abb. 4. Screenshot aus dem digitalen Spiel *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1998). Zu sehen ist im Vordergrund der Held Link. Er steht den Gerudo-Hexen Koume und Kotake gegenüber.

ihnen Kinder zu zeugen. Abgesehen von Ganondorf akzeptieren sie jedoch keine Männer unter sich, sondern, dem Gerücht folgend, verstoßen sie nach dem Geschlechtsakt. Sie sind zwar selbst keine „normalen“ Menschen, jedoch anscheinend zur Fortpflanzung mit diesen fähig. Diese Gerudos sind nicht nur alle jung und weiblich. Sie sehen auch alle exakt gleich aus, sind äußerlich in keiner Weise voneinander zu unterscheiden.

Der Held kann noch eine Zeit lang dortbleiben und sich mit ihnen im Reiten messen. Bei der Gelegenheit erfährt er, dass die Gerudos wie kein anderes Volk für ihre Reitkünste berühmt seien. Schließlich muss Link jedoch weiterziehen, durch die sogenannte Gespensterwüste. Sobald er diese durchquert hat, erreicht er den Geistertempel, das Ziel seiner Reise. Dort trifft er auf die Gerudo-Angehörige Naboru, die beabsichtigt, einen Schatz zu stehlen, der sich im Tempel befinden soll. Da sie sich als Gegnerin Ganondorfs herausstellt, hilft Link ihr und dringt in den Tempel ein. Drinnen trifft er auf die alten Gerudo-Hexen Koume und Kotake. Diese sind überzeichnet unansehnlich dargestellt: klein, mit großen Nasen und starren Augen (**Abb. 4**).

Den jungen Frauen von der Festung sehen sie nicht ähnlich. Die Hexen sind Ziehmütter des Königs Ganondorf und ihm ergebene Dienerinnen. Es interessiert sie nicht, ob die anderen Gerudos den Helden Link akzeptieren. Er wird sie im Kampf besiegen müssen.

Erst viel später, nachdem Link auch ihren dämonischen König mit dem Schwert gebannt hat, tauchen die jungen Gerudo-Frauen im Hintergrund der Closing Credits erneut auf, um eine Tanzeinlage darzubieten.²³

Die schöne „Zigeunerin“ als Hybridfigur

Den Gerudos liegen zunächst zwei Motiviken zu Grunde, die deutlich erkennbar sind und scheinbar in keinem Zusammenhang zur Konstruktion des „Zigeuners“ stehen:

Erstens das Narrativ der Amazone. Dieses findet seinen Ursprung in altgriechischen Epen wie der *Aithiopsis* (ca. 7./8. Jh. v. Chr.). Hier nähert es sich jedoch stärker Heinrich von Kleists *Penthesilea* (1808) an, ein Drama der Romantik, das die altgriechische Sagenwelt als Kulisse wählt. Die Amazonen sind ein ausschließlich weibliches Volk von Kriegerinnen. Kleist führt aus, wie sie aus anderen Kulturen die Männer nehmen, welche sie befruchten sollen.²⁴ Die Männer müssten sie zunächst im Kampf besiegen, um sich mit ihnen zu paaren. Die Gerudos entsprechen dieser Erzählung: Sie sind ein Volk von Kriegerinnen. Obgleich der Held Link keine sexuelle Beziehung zu ihnen eingeht, wird er doch aufgrund seines Triumphs über die Frauen in deren Gesellschaft aufgenommen.²⁵ Außerdem ist an die Skythen zu denken, die regelmäßig mit dem Bild der Amazonen in Verbindung gebracht werden und die für ihre Reitkunst bekannt sind.²⁶ Die Gerudos beherrschen diese gleichfalls exzellent.

23 Abänderungen in Folge der Übersetzung des Originals ins Deutsche werden hier berücksichtigt. Der Begriff *Gerudo* z. B. wurde für die deutsche Version unverändert aus dem japanischen Original übernommen. Er wird dort in Katakana, einer japanischen Silbenschrift, ausgeschrieben (ゲルド) und hat keine offensichtlich tiefere Bedeutung.

24 Siehe Kleist: *Penthesilea*, S. 7–192.

25 Die Literaturwissenschaftlerin Hedwig Appelt veranschaulicht das weibliche Kriegerum als Konvention der Populärkultur in Ableitung aus der mythischen Amazone. Darüber hinaus seien jedoch Aspekte aus dem Bild der südamerikanischen Kriegerin des Amazonas und der weiblichen Krieger-Elite des westafrikanischen Königreichs Dahomey (17. bis 19. Jh.) einflussreich. Gerade letztere Motivik stehe für eine Erotisierung, die mit der Amazone heutzutage mitunter in Verbindung gebracht wird – und die auch bei den *Gerudos* wiederzufinden ist. Siehe Appelt: *Amazonen*, S. 161–164.

26 Siehe ebd., S. 27–30.

Zweitens das Motiv vom „Sarazenen“ und vom „Türken“. Diesen Motiven liegt eine gemeinsame und kontinuierliche narrative und motivische Tradition zugrunde, die ein Jahrtausend lang über verschiedene Medien getragen wurde.²⁷ Beide Konstruktionen galten im lateinischen Europa des Mittelalters und der Frühen Neuzeit als zentrales Symbol für eine bedrohliche und grausame Kultur an den Grenzen der christlichen Welt.²⁸ Die Gerudos tragen für deren Repräsentation typische Kleidungsstücke und Waffen. Auch das „Türken“-Motiv vom Harem klingt an. Dem wohnt eine Konstellation inne, nach der ein männlicher Herrscher über viele Frauen gebietet, die ihm ein Kind gebären sollen. Die Gerudos entsprechen dieser Konstellation weitestgehend. Denn sie stellen eine durchweg weibliche Bevölkerung unter einem männlichen Herrscher dar und sind fast alle junge und sexualisierte Frauen.

In den Gerudos lassen sich Elemente der Amazone oder auch des „Sarazenen“ und „Türken“ leicht wiederfinden. Doch identifizieren Videospiel-Journalisten wie Chris Kohler, Josh Sargent und Joel Wallick sie trotzdem als „Zigeuner“-Figuren.²⁹ Denn tatsächlich sind entsprechende Topoi in der Gruppe der Gerudos gleichfalls klar erkennbar. Dabei ist die Kombination bestimmter Eigenschaften für die „Zigeuner“-Konstruktion ausschlaggebend.

Wie bereits erwähnt, kündigt ein vom Flamenco inspiriertes musikalisches Thema das Treffen des Helden auf die Gerudos an. Der Flamenco ist von den Roma Spaniens geprägt worden und wird auch heute noch mit ihnen assoziiert. Dies gilt insbesondere für den Tanz der Gitanas. Er ist eine Referenz auf die spanische schöne „Zigeunerin“, welche die Novelle *Carmen* (1847) von Prosper Mérimée popularisierte.³⁰ Nach Lou Charnon-Deutsch wird die Carmen-Figur in der Literaturgeschichte als *Femme fatale* dargestellt, mit der eine Liebesbeziehung einzugehen üblicherweise in einer Tragödie endet.³¹ Der ihr erliegende Mann sei stets kein „Zigeuner“, und das Unglück könne nur verhindert werden, wenn sich einer der beiden in die Gesellschaft des jeweils anderen einordnet; doch dies sei selten. Meist werde die interkulturelle Beziehung

27 Siehe Soltani: Alteritätskonstruktionen, S. 170–172; Smith: Images, S. 13–15.

28 Siehe Smith: Images, S. 41–98; Kleinlogel: Exotik – Erotik, S. 16–47; Schilling: Aspekte des Türkenbildes, S. 43–60.

29 Siehe Kohler: Review; Sargent: Prejudices; Wallick: Non-Diversity.

30 Siehe Charnon-Deutsch: Spanish Gypsy, S. 45–86.

31 Siehe ebd., S. 240.

als inkompatibel gezeigt.³² Nach Brittnacher komme der Mann in diesen Geschichten häufig um, was den Tod wiederum regelmäßig in eine motivische Verbindung zur Erotik setze.³³

Tatsächlich ist diese Konstruktion in den Gerudos präsent. Zusammen mit dem musikalischen Thema, der freizügigen Erscheinung und den dargebotenen Tanzkünsten entsprechen die Gerudos dem Bild der erotischen spanischen „Zigeunerin“. In der Verbindung von Erotik und todbringender Gefahr für den männlichen Helden lässt sich zudem ein deutlicher Bezug zur Figur der verführerisch-gefährlichen Femme fatale ausmachen, die im Videospiel als Synthese von Amazone und schöner „Zigeunerin“ erscheint. Es besteht überdies ein krasser Kontrast zwischen Jung und Alt, bei dem der Zusammenhang zur Magie augenfällig ist. So gibt es die jungen Gerudo-Frauen auf der einen und die alten Gerudo-Hexen (Koume und Kotake) auf der anderen Seite. Nur die alten, äußerst unansehnlich dargestellten Hexen verfügen über magische Kräfte. Nach Brittnacher habe die junge schöne „Zigeunerin“ oft eine alte hässliche als Begleiterin. Das Alter von „Zigeunerinnen“ werde nur in diesen zwei Polen, der jungen Schönen und der alten, magiebegabten Hässlichen, dargestellt. Es gebe in dieser Vorstellungswelt kein mittleres Alter der „Zigeunerin“.³⁴

Weitere Motive passen zumindest in diese Darstellung: Diebeskunst wie auch Schatzgräberei finden sich in der Figur Naboru, die am Geistertempel Reichtümer stehlen will. Dies sind Zuschreibungen, die auch mit „Zigeuner“-Figuren häufig einhergehen.³⁵ Auch lässt sich bei der Reitkunst der Gerudos nicht nur an Amazonen und Skythen denken. Im 19. Jahrhundert waren die Roma der ungarischen Steppe europaweit dafür berühmt.

Trotzdem widersprechen die Gerudos in einigen Aspekten offensichtlich den üblichen „Zigeuner“-Bildern. Es handelt sich, wie für den Anime typisch, um Hybridfiguren. Doch ist die Vermengung von Motiven in diesen Figuren keineswegs als beliebig anzusehen. Sie tradieren

32 Vgl. ebd. Nach Charnon-Deutsch, sei sogar davon zu sprechen, dass damit regelmäßig „racial incommensurability“ belegt werden solle. Dies mag mitunter in früherer Literatur der Fall gewesen sein, ist aber für die gegenwärtige Unterhaltungskultur anders zu bewerten.

33 Siehe Brittnacher: Grenze, S. 238 f.

34 Siehe ebd., S. 100–103.

35 Siehe Bogdal: Europa, S. 71, 79. Als Beispiel dafür nennt er das Werk *Der Mönch* (1796) von Matthew Gregory Lewis, wo die Schatzgräberei von einer „Zigeunerin“ selbst als besondere Fähigkeit beschrieben wird.

ein in sich kohärentes Geschichtsbild. Die Gerudos gewinnen durch die Überschneidungen der in ihnen vermengten Motive an Authentizität: Diese liegen zwischen schöner „Zigeunerin“, Amazone, „Sarazene“ und „Türke“. So ist der „Zigeuner“ eine Konstruktion mit vielen Anknüpfungspunkten. Insbesondere Patrut stellt die Parallelen (und Unterschiede) in der Darstellung von „Zigeunern“ und Juden in der Literaturgeschichte dar und identifiziert sie als Grenzfiguren nationaler Identität.³⁶ Reuter greift die visuelle Dimension auf und verweist auf Überschneidungen mit der „Neger“-Konstruktion.³⁷ Über unterschiedliche Begleitvorstellungen zu Zivilisation, Gewalt und Moral grenzt wiederum Brittnacher den „Zigeuner“ von Bildern wie dem „Edlen Wilden“ und dem „Barbaren“ ab.³⁸ Diese verschiedenen Motiviken verbindet zunächst einmal eine grundlegende Alterität. Die Menschen Europas grenzten sich von diesen „anderen“ Figuren ab, um ihre Identität zu festigen. Mehr noch, die Amazonen, „Sarazenen“ und „Türken“ verkörperten in ihrer Vorstellung Gefahr – ein Topos, den auch die schöne „Zigeunerin“ repräsentiert: Mit ihren Verführungskünsten übt sie Macht über die Männerwelt aus und führt sie als Femme fatale ins Verderben – dies ist ihre Form der Gewaltausübung.³⁹ Sie ist, wie schon die Amazone, Sinnbild weiblicher Gewalt. Doch ist die schöne „Zigeunerin“ auch ein orientalistisches Motiv, was wiederum einen Anknüpfungspunkt zum Motivkomplex „Sarazene“/„Türke“ bildet.

Außerdem teilt sie mit den anderen Bildern einen vormodernen, europäischen Ursprung. Doch fehlt ihnen die epochale Gleichzeitigkeit. Amazonen sind ein primär antikes Bild, „Sarazenen“ dem Früh- und Hochmittelalter zugeordnet, die Motiviken von „Zigeuner“ und „Türken“ haben hingegen ihren Ausgangspunkt im Spätmittelalter bzw. in der Frühen Neuzeit. Im Rahmen einer vereinigenden, motivisch mittelalterlichen virtuellen Umwelt wird über diese realhistorischen

36 Siehe Patrut: Phantasma. Schon Breger nähert sich den Gemeinsamkeiten in der Imagination von Juden und „Zigeunern“ an, über deren orientalistische Konzeptualisierung. Siehe Breger: Ortlosigkeit, S. 286–301.

37 Siehe Reuter: Bann, S. 114–127.

38 Siehe Brittnacher: Grenze, S. 31–38.

39 Dementsprechend dürfte es nicht verwundern, dass der Vergleich der „Zigeunerin“ mit der Amazone der Literaturgeschichte tatsächlich nicht völlig fremd ist. So bezeichnet der deutsche Dichter und Schriftsteller Joseph von Eichendorff die verführerische „Zigeunerin“ in seiner Novelle *Die Entführung* (1838) an einer Stelle als „Amazone“, identifiziert sie als solche über ein variables Konzept weiblicher Gewalt. Eine Untersuchung des Werks findet sich bei Breger: Ortlosigkeit, S. 248–256.

Differenzen hinweggegangen. Die im Videospiel suggerierte Authentizität setzt eine weitreichende Exotisierung europäischer Geschichte voraus, die nicht nur mit Vorstellungen von, sondern auch aus Europa gespeist ist. Obwohl die genannten Bilder über offensichtliche Verbindungslinien verfügen, sind es doch voneinander abzugrenzende Konzepte des Fremden. Die japanischen Spielentwickler brachten diese Konstrukte zusammen und erfanden eine neue, übergeordnete Alterität. Es handelt sich um einen Schmelztiegel aus unterschiedlichen vormodernen Narrativen aus europäischen Quellen, aus denen eine interepochale Erzählung historischer Gefahr und „Otherness“ kreiert wird.

Auch die Rolle der Gerudos als nicht spielbare Figuren und Gegnerinnen ist dabei miteinzubeziehen, diesem Thema widmet sich folgender Abschnitt.

Homogenität und Exklusion der Nicht-Spieler-Charaktere

Die Gerudos aus *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* sind sogenannte Nicht-Spieler-Charaktere (NSC). Gemeint sind damit Spielfiguren, die von keinen Spielerinnen oder Spielern gesteuert werden, sondern vom Computer. Jeder NSC existiert nur für das Spielerlebnis der oder des Mediennutzenden. Die Gerudos aus *Ocarina of Time* sind zur offenen Gewaltanwendung bereit und werden deutlich als Sinnbild einer Gefahr für das vormoderne Europa inszeniert. In dieser Rolle sind sie dazu prädestiniert, im Heldenepos einer europäisch anmutenden Mittelalter-Fantasy in gewalttätige Konfrontation mit dem Heroen zu geraten. Denn dieser handelt im Interesse des westeuropäisch konnotierten alten Königshauses.⁴⁰ Die homogene Darstellung der Gerudos lässt sich aber nicht ausschließlich als Element der Alteritätskonstruktion begreifen. So ermöglichen identische Animationen und Figuren einen

40 Es sollte jedoch angemerkt werden, dass die Identität des Protagonisten und Helden *Link* nicht eindeutig ist. Seine Eltern sind sogenannte *Hylianer*, Angehörige der in der Thronstadt dominanten Bevölkerungsgruppe, aus der auch die alte Dynastie des Königreichs stammt. Er selbst wuchs jedoch unter den *Kokiri* auf, ein Waldvolk, dessen Lebens- und Kleidungsstil er übernommen hat. Zugleich wird er jedoch von diesen als Außenseiter behandelt. Das Selbstverständnis von *Link* wird im Spiel nie thematisiert. Je nach Auslegung kann er auch als ein Mittler verschiedener Kulturen betrachtet werden, was z.B. seiner Aufnahme in die Gesellschaft der *Gerudos* eine weitere Bedeutungsebene verleiht.

verkürzten Entwicklungsprozess des Videospiels. Der gleiche Charakter kann vervielfältigt auftauchen, er wird nicht jedes Mal neu gestaltet.⁴¹

Darüber hinaus ist die Spielpragmatik ein wichtiger Faktor. Nicht nur die Gerudos und andere fiktive „fremdartige“ Kulturen werden identisch visualisiert. Dasselbe gilt für die computergesteuerten Soldaten des Königreichs Hyrule. Auch diese tauchen an einer Stelle des Spielverlaufs als Hindernis auf. Zivilisten sind hingegen individuell gestaltet. Es ist folglich zu berücksichtigen, dass Kollektive von Gegnern und zu umgehender Figuren in digitalen Spielen traditionell homogen dargestellt werden. Üblicherweise wird in diesem Medium ein gewalttätiges Kollektiv über ein identisches Äußeres als Gegner-Typus gekennzeichnet, der beispielsweise spezifische Kampftaktiken anwendet. Durch diese Kennzeichnung kann die oder der Spielende eine diesem angepasste und gelernte Gegentaktik schnell und intuitiv umsetzen.⁴² Der springende Punkt ist: Diese spielpragmatische Homogenisierung verbindet sich mit einer dramaturgischen Alteritätskonstruktion. Das gleichartige Äußere bezieht sich im Falle der Gerudos eben letztlich nicht nur auf die für einen Gegner-Typus spezifischen Charakteristiken im Umgang mit Waffen und Taktiken. Vor dem Hintergrund des dramaturgischen Konzepts, Gerudos als eigene Ethnie zu begreifen, wird dieser Gegner auch mit Charaktereigenschaften einer Bevölkerungsgruppe in Beziehung gesetzt: Die durch die Spielpragmatik bedingte Homogenisierung ist zugleich Fixpunkt für die Zuschreibung nicht sichtbarer Eigenschaften, woraus eine gewissermaßen rassisierende Komponente resultiert. Ein erhöhtes Potenzial für klischeehafte Darstellungen zugunsten einer besseren Spielbarkeit ist in diesem Medium also grundsätzlich vorhanden.

Folglich gibt es eine indirekte Rassisierung einer dem Mittelalter zugeordneten schönen „Zigeunerin“, die in Wechselwirkung mit anderen Bildern neu gedeutet wird. Sie wird in ihrer Rolle der Kriegerin als Sinnbild für bedrohliche Weiblichkeit weiter manifestiert und zugespitzt. Dass die Figuren nicht explizit als „Zigeuner“ bezeichnet werden, ist bedeutungslos. Die oder der Spielende wird die typischen

41 Ein Beispiel, welches dies unterstreicht, findet sich sogar im Nachfolger von *The Legend of Zelda: Ocarina of Time*, *The Legend of Zelda: Majora's Mask* (2000). Um die Entwicklung des Nachfolgers auf weniger als zwei Jahre zu verkürzen, entschied sich das Entwicklerstudio die Designs und Animationen des Vorgängers wiederzuverwenden. Vgl. Hilliard: Eiji Aonuma; siehe Nintendo EAD/Nintendo SRD: *The Legend of Zelda. Majora's Mask*.

42 Vgl. Gorgen: Marginalisierung des Non-Player-Characters, S. 83.

Attribute mühelos identifizieren, auch wenn sie mit anderen Motiven verwoben sind.

Auch im nachfolgend analysierten Videospiel *Ragnarök Online* gibt es eine Verbindung der schönen „Zigeunerin“ mit kriegerischen Eigenschaften, dieses Mal jedoch in einer alternativen Konstellation: „Zigeuner“-Figuren, die keine NSCs sind, sondern von Spielenden gesteuert werden, eingebettet in eine Online-Welt.

Ragnarök Online

Ragnarök Online (2002) führte in weiten Teilen Asiens Online-Rollenspiele ein und war international, auch in Europa und Deutschland, ein großer Erfolg.⁴³ Noch im Dezember 2019, 17 Jahre nach der Veröffentlichung, wurden Server für das Spiel zur Verfügung gestellt und Pläne zur Implementierung weiterer Spielinhalte präsentiert.⁴⁴

Wie in vielen Action-Adventures wird auch in Rollenspielen mit einer offenen Spielwelt interagiert. Die benutzerdefinierte Individualisierung von Spielinhalten sowie die Optimierung der Spielfigur durch Erfolge während des Spielverlaufs sind hier jedoch zentral. In Online-Rollenspielen gibt es oftmals keine vorgegebene Haupthandlung, sondern nur viele kurze und episodische Handlungsstränge, die „Quests“ genannt werden.⁴⁵ Spielende können diese annehmen oder ablehnen. In der Spielwelt koexistieren die Figuren der Mediennutzenden nebeneinander, die auch miteinander agieren können.

Inhalt

Von 2002 bis 2004 erschien die koreanische Manwha-Reihe *Ragnarök* von Lee Myung-jin.⁴⁶ Der Plot basiert lose auf der nordischen

43 Siehe: Ragnarok festival; GameStar Redaktion: Ragnarok Online; Fujita/Hill: Innovative Tokyo, S. 100.

44 Siehe Internetseite von Ragnarök Online.

45 Der Begriff „Quest“ (dt.: Suche) steht in Verbindung mit der Artussage, wo er die Heldenreise des Artus bezeichnet. Während frühe Rollenspiele der 1970er- und 1980er-Jahre diesen Zusammenhang in ihren virtuellen Heldenepen mitunter noch offen darstellten (siehe: *Ultima*-Reihe), meint das Wort in Rollenspielen heute und auch bereits um die Jahrtausendwende nur noch zu erfüllende Aufgaben und Aufträge jeglicher Art.

46 Siehe Myung-Jin: Ragnarök.

Mythologie und den sagenhaften Ereignissen im Zusammenhang mit „Ragnarök“, dem Untergang der Götterwelt (im deutschsprachigen Raum auch bekannt als die „Götterdämmerung“⁴⁷). Von diesem ist im frühmittelalterlichen Gedicht *Völuspá* zu lesen.⁴⁸ Im Manwha finden sich keine als „Zigeuner“ etikettierten Figuren. Er enthält jedoch viele fiktionale Elemente. Das Werk ist im üblichen Manwha/Manga-Stil gehalten und bietet erneut eine fantastische europäisch-mittelalterliche Welt. Wenige Monate nachdem der erste Band erschien, ging das dazugehörige Videospiel, *Ragnarök Online* (2002), ans Netz.⁴⁹ Es gibt dort inhaltlich große Unterschiede zum Manwha. So wurde die Figur der „Zigeunerin“ neu eingeführt.

Zu Beginn entscheidet die oder der Spielende in *Ragnarök Online* über Aussehen und Geschlecht ihrer oder seiner Spielfigur. Sie oder er hat hierbei die Wahl zwischen den im Anime-Stil typischen Merkmalen, kann also natürliche Haarfarben wie blond oder brünett wählen, aber auch solche wie rot, gelb oder grün. Im Anschluss tritt diese in die offene Spielwelt ein. Der oder die Spielende hat hier nun die Möglichkeit, kurze episodische Quests anzunehmen, knappe Handlungsstränge. Wie bei vielen anderen Spielen kämpft die eigene Figur auch hier oftmals gegen Monster oder humanoide Widersacher. In *Ragnarök Online* geschieht dies mithilfe von Waffen wie Schwertern sowie Pfeil und Bogen, aber auch durch Magie. Quests anzunehmen und zu bestreiten wird dadurch motiviert, dass ihr erfolgreicher Abschluss sogenannte Erfahrungspunkte für die Spielfigur einbringt. Somit wird sie stärker und kann neue Fähigkeiten erlernen. Wie üblich in Online-Rollenspielen ist diese Optimierung der Spielfigur in *Ragnarök Online* selbstzweckhaft. Ist die Figur stark genug, kann sie einen neuen sogenannten *Job* übernehmen.

47 Besondere Bekanntheit dürfte dieses Thema außerhalb der Populärkultur heute noch durch Richard Wagners Oper *Der Ring des Nibelungen* (1876) haben. Der in der *Völuspá* beschriebene Ablauf von Ragnarök, übersetzt als „Götterdämmerung“, bildet den vierten und letzten Akt. Siehe Wagner: *Nibelungen*, S. 323–432.

48 Siehe Nordal: *Völuspá*.

49 Siehe Gravity Corp.: *Ragnarök Online* (Burda:ic GmbH, München). Das Spiel wird ausschließlich über Online-Server vertrieben und wurde nicht auf Datenträgern, also nicht als CD, publiziert. Die Burda:ic GmbH entspricht, wie bereits am angegebenen Erscheinungsort vermutet werden kann, in ihrer Rolle nicht einem Publisher im eigentlichen Sinne, sondern war lange Zeit das Unternehmen, das für *Ragnarök Online* für den europäischen und somit auch deutschen Raum die Server zur Verfügung stellte. Der Sitz der Firma befindet sich in München. Seit September 2019 (Stand: Dezember 2019) werden die Server vom Unternehmen Innova mit Sitz in Moskau bereitgestellt.

Damit ist kein Beruf, sondern vielmehr eine Rolle gemeint: Der oder die Spielende beginnt (folgend männlich oder weiblich) als Novize und hat im Verlauf des Spiels die Wahl, Schwertkämpfer, Magier, Bogenschütze, Händler, Dieb oder Altardiener zu werden. Jeder dieser *Jobs* geht mit bestimmten Fähigkeiten einher, die im Kampf gegen Monster, humanoide Figuren und andere Spielende nützlich sein können. Es gibt darüber hinaus geschlechtsspezifische *Jobs*. Ist die Spielfigur weiblich und die oder der Spielende entscheidet sich zum Beispiel für die Rolle der Bogenschützin, hat sie oder er bei einem weiteren *Job*-Aufstieg die Möglichkeit, sich zwischen zwei darauf aufbauenden *Jobs* zu entscheiden: Jägerin oder Tänzerin. Entscheidet sich die oder der Spielende, Tänzerin zu werden, kann sie oder er bei einem weiteren Aufstieg „Zigeunerin“ werden. Dies geschieht jedoch nicht automatisch, auch wenn die Spielfigur genügend Erfahrungspunkte gesammelt hat. Die oder der Mediennutzende muss erst noch eine Reihe von Aufgaben erledigen:

Diese hängen mit einem im Folgenden erläuterten System zusammen, das für unser Verständnis der „Zigeunerin“ im Spiel unabdingbar ist. Einerseits kann die oder der Spielende zwischen verschiedenen gleichberechtigten *Jobs* wählen (Bogenschütze, Schwertkämpfer usw.), andererseits durch erbrachte Leistungen im Spiel zu besseren *Jobs* aufsteigen. Daraus ergibt sich die Koexistenz einer Heterarchie und einer Hierarchie der *Jobs*. Damit Spielende selbst den Überblick behalten, sind die insgesamt 58 *Jobs*, welche auch *Classes* genannt werden, in Kategorien eingeteilt, die deren heterarchische und hierarchische Stellung kennzeichnen. Die „Zigeunerin“ ist eine sogenannte *Transcendent Second Class*. Um von einer *Second Class* (wie dem *Job* der Tänzerin) zu einer *Transcendent Second Class* (wie dem *Job* der „Zigeunerin“) aufzusteigen, muss die oder der Spielende – nach der Ansammlung von genügend Erfahrungspunkten – wie folgt vorgehen: Sie oder er muss in der Spielwelt das *Buch von Ymir* finden, mit welchem die Spielfigur unbeschadet nach *Walhalla* gelangen kann. Dies ist die Halle tapferer gefallener Krieger aus der nordischen Mythologie. Vor Ort findet sich ein Charakter, der die Wiedergeburt anbietet, als eine *Transcendent Second Class*. So wird die Tänzerin als „Zigeunerin“ wiedergeboren und die Erfahrungspunkte werden zurückgesetzt.⁵⁰

50 Der Akt der Wiedergeburt hat in dem Spiel einen symbolischen Charakter. Derselbe Prozess muss bei einigen anderen *Jobs* durchlaufen werden. Dazu gehört etwa der Aufstieg vom Ritter zum Hoheritter oder vom Zauberer zum hohen Zauberer.

Die schöne „Zigeunerin“ als benutzerdefinierte Hybridfigur

Zunächst ist zu fragen, inwieweit die „Zigeunerin“ des Spiels ihrem Vorbild in Kunst, Literatur oder Film entspricht. Es ist festzustellen, dass sie in *Ragnarök Online* über Fähigkeiten verfügt, die typisch für das Motivset sind. Sie kann zum Beispiel Kartenlegen wie die wahrsagende „Zigeunerin“. Obwohl spezifisch das Kartenlegen als Form der Weissagung in der Literaturgeschichte konsequent der alten hässlichen „Zigeunerin“ zugeschrieben wird, ist die Verbindung von Mantik und Erotik in den Darstellungen nicht neu.⁵¹ Es handelt sich bei der als „Zigeunerin“ bezeichneten Spielfigur um eine verführerische junge Frau in „orientalem“ Gewand, dies entspricht dem Motiv der spanischen „Zigeunerin“. Mit ihren Tanzkünsten und Fähigkeiten macht sie ihre Gegner zu Marionetten ihres Willens. Sie verschafft sich so im Kampf einen Vorteil. Eine in der internationalen Fancommunity verbreitete Übersetzung des koreanischen Beschreibungstexts auf der offiziellen Website des Videospiels ins Englische lautet:

Everybody loves the Gypsy's dancing, especially her enemies. It's the last thing they see before they go to their graves with a smile on their lips and an arrow through their hearts. The Gypsy is so alluring that hundreds of acts of heroism (and foolishness) have been performed in her name. With more lithe and agile bodies granted by the gods, Gypsies are hard to resist especially when one begins her dance. Not a single drop of sweat can be seen. Every dance and movement seemingly effortless.⁵²

Diese Beschreibung entspricht ihrer Rolle im Spiel. Die Verbindung von Lust und Tod in der schönen „Zigeunerin“ wird überdeutlich.⁵³

Das Konzept dahinter ist, dass eine höhere, magische Eigenschaft in einem einzigen virtuellen Leben nicht erreicht werden kann.

51 Vgl. Brittnacher: Grenze, S. 259–266. Brittnacher nennt als Beispiel die „Zigeuner“-Figuren des Romans *Ulanenpatrouille* (1940) von Horst Lange.

52 Diese englische Variante wird von den größten Fancommunities und privaten Non-profit-Server-Betreibern von Ragnarök Online genutzt, darunter international Ragnarök Online und Origins Ragnarök Online. Wie weit sie mit dem koreanischen Original übereinstimmt, ist tatsächlich eher weniger von Bedeutung, ist es doch zumindest die außerhalb Koreas gebräuchliche Erklärung, um was für eine Figur es sich bei der „Zigeunerin“ handeln soll. Siehe Art. „Gypsy“, in: OriginsRO Wiki; Art. „Gypsy“, in: international Ragnarök Online Wiki.

53 Dazu siehe Brittnacher: Grenze, S. 238 f.

Wird diese Figur neu gedeutet? Die schöne „Zigeunerin“ in *Ragnarök Online* ist bereits durch ihre kriegerischen Eigenschaften gegenüber dem traditionellen Bild modifiziert. Nicht nur Gegner wie die Gerudos in *The Legend of Zelda: Ocarina of Time*, sondern auch spielbare Helden wie die „Zigeunerin“ in *Ragnarök Online* müssen in der gewalttätigen Welt vieler Videospiele wehrfähig sein. Hierin liegt ihre Gemeinsamkeit. Denn sie repräsentieren das Prinzip von Spieler und Gegenspieler. Sie unterscheiden sich nur in ihrer Zugänglichkeit: Die Gerudos sind stets computergesteuerte Gegenspielerinnen, während die „Zigeunerin“ spielbar ist. So kann die Rolle der Gerudos auf die Vorstellung einer Bedrohung europäischer Kulturen durch Verkörperungen des Archaischen reduziert werden. Die „Zigeunerin“ wiederum ist auch Teil der virtuellen Identität einer oder eines Spielenden. Eine Bedrohung soll sie nur für die computergesteuerten und menschlichen Gegenspielerinnen und -spieler darstellen. In der Folge wirken zwei verschiedene Erzählungen aufeinander: Auf der einen Seite steht das gerahmte Narrativ der Spielmechanik, welches vorsieht, dass die Figur als bedrohlich wirken muss und wehrfähig ist. Auf der anderen Seite steht die Benutzerdefinition, die Möglichkeit der oder des Spielenden zur Individualisierung, um sich so besser mit der eigenen Figur identifizieren zu können. Gerade im Online-Spiel wird dies dadurch forciert, dass sich Spielende durch das heterogene Auftreten ihrer Figuren voneinander abgrenzen können. Genau das macht gegenüber dem zuvor untersuchten Beispiel, den Gerudos, einen großen Unterschied hinsichtlich der Vermischung von Motiven. Anders als die Gerudos ist die „Zigeunerin“ nicht grundsätzlich eine Hybridfigur, sondern kann erst von der oder dem Spielenden nach Belieben zu einer gemacht werden:

Ihre Haarfarbe ist der oder den Spielenden überlassen. Auch die Farbe des Gewands muss nicht den „orientalen“ Look behalten. Es kann im Spiel auf Wunsch gefärbt und zum Beispiel dem Äußeren eines Kimonos angenähert werden. Darüber hinaus kann die oder der Spielende die „Zigeunerin“ mit Pfeil und Bogen oder einer Peitsche ausrüsten. Diese Waffen sind jedoch dem vertrauten „Zigeuner“-Bild fremd – genau wie die offene Kriegsführung durch „Zigeunerinnen“ überhaupt. Die oder der Spielende kann sich aber auch dafür entscheiden, nah am Vorbild der Konstruktion zu bleiben. Dann würde er eine dunkelhaarige, „orientalisch“ gekleidete Frau kreieren, die vor allem ihre magischen Fähigkeiten und Verführungskünste zum Einsatz bringt. Es ist also teilweise der oder dem Spielenden überlassen, Motive in neue

Konstellationen zu bringen. Sie oder er nimmt die Vermischung von Motiven selbst in die Hand (**Abb. 5** und **6**).

Auf diese Weise erfolgt auf der visuellen Ebene eine potenzielle Neudefinition der „Zigeunerin“. Keineswegs wird sie damit als Kunstfigur dekonstruiert, sondern vielmehr in ihren Erscheinungsmöglichkeiten ausdifferenziert. Da das Bild der hybridisierten „Zigeunerin“ durch die Benutzerdefinition von Spielenden zu Spielenden unterschiedlich



Abb. 5. Beispiel für eine „Zigeunerin“ aus dem digitalen Spiel *Ragnarök Online* (2002).



Abb. 6. Offizielle Beispielgrafik zur „Zigeunerin“ des digitalen Spiels *Ragnarök Online* (2002).

ausfällt, ist von einem hohen Potenzial an Heterogenität dieser Motivik im Online-Spiel zu sprechen. Verschiedene Spielende können den *Job* der „Zigeunerin“ wählen, aber bei ihrem Aufeinandertreffen äußerst unterschiedliche Varianten dieser Figur erleben, wodurch das Konzept des „Zigeuners“ seine visuelle Uniformität verliert. Die Homogenität traditioneller Zuschreibungen und Markierungen wird tendenziell aufgebrochen, auch wenn die individuellen Ausgestaltungen über verbindende Kerneigenschaften verfügen.

Heterogenität und Inklusion der Spielenden

Nach den Literaturwissenschaftlerinnen Jennifer C. Stone, Teresa Combs und dem Literaturwissenschaftler Peter Kudenov nehmen die flexiblen Konstellationen mit anderen Spielenden im Online-Rollenspiel

weitergehenden Einfluss auf die virtuellen Identitäten aller Beteiligten und damit auch auf die „Zigeuner“-Figuren in der mittelalterlich-martialischen Spielwelt.⁵⁴ Dieser Aspekt soll im Folgenden weiter ausgeführt werden.

Die Spielmechanik motiviert den Kontakt zwischen den Mediennutzenden. Denn das gemeinsame Spielen bringt Vorteile. Spielende können sich zusammentun, um Quests miteinander zu bestreiten und diese so einfacher abzuschließen. Sie können sich gemeinsam besser gegen andere Spielende zur Wehr setzen – oder sich gegen schwächere verbünden. Aber nicht nur das gemeinsame Spielen an sich wird motiviert, sondern auch die Integration aller verfügbaren *Jobs* in diese virtuellen Zusammenschlüsse. Jeder *Job* in *Ragnarök Online* verfügt nämlich über einzigartige Fähigkeiten und Eigenschaften. In einer Gruppe können sie komplementär wirken. Ein *Job*, der zum Beispiel die Fähigkeit mit sich bringt, sich selbst und andere heilen zu können, ist nicht nur für Anwenderinnen oder Anwender praktisch. Auch ein *Job*, der nur schwache Angriffe ermöglicht, aber eine hohe Toleranz für physischen Schaden hat, ist von Nutzen, damit eine Gruppe in einem Kampf Zeit schinden kann. Dasselbe gilt für die „Zigeunerin“. Wie andere *Jobs* hat auch sie eine spezifische Rolle, die sonst niemand erfüllen kann – etwa wenn es um die Ablenkung von Feinden geht. Sie wird zu einem wichtigen Teil dieser virtuellen Gesellschaft. Die „Zigeunerin“ in *Ragnarök Online* ist darüber hinaus eine privilegierte Figur. Sie ist, wie erwähnt, eine sogenannte *Transcendent Second Class*. Jede und jeder Spielende beginnt als eine der untersten *Classes* und „spielt sich hoch“. In die Rolle der „Zigeunerin“ zu schlüpfen, signalisiert anderen Spielenden eine bereits erbrachte Leistung, die in das Erreichen einer *Transcendent Second Class* mündete.

Die Identitäten der Charaktere werden also auch durch die Spielenden wechselseitig gestiftet, zum einen durch gegenseitige Rollenverteilungen, zum anderen in der Relation von *Jobs* als Statussymbole. Man könnte von einer Art Pluralisierung oder Demokratisierung der spielimmanenten Erzählung sprechen. Wie sich diese entwickelt, lässt sich allerdings ohne eine Beobachtung des Sozialverhaltens der Spielenden nicht ohne Weiteres sagen. Für die Erforschung der sich wandelnden Konstruktionen des „Zigeuners“ in einer virtuellen und global vernetzten Welt wäre eine solche Untersuchung zweifellos spannend.

54 Siehe Stone/Kudenov/Combs: *Medievalism*, S. 109.

Die „Zigeunerin“ repräsentiert Alterität gegenüber der realen Identität der oder des Spielenden. Doch zugleich wird sie Teil der virtuellen Identität von der Spielerin oder dem Spieler, die oder der ihre Rolle einnimmt. Zumindest wird sie zum Werkzeug der oder des Mediennutzenden und ihrer oder seiner Omnipotenz über die Spielfiguren. Sie oder er übernimmt die Rolle der Femme Fatale und kennt alle ihre Wesenszüge und Gedanken – denn diese sind identisch zu jenen der oder des Spielenden und die Eigenschaften der „Zigeunerin“ sind zum großen Teil durch sie oder ihn bestimmt. Dies ist keine bloße Reproduktion traditioneller Bilder, sondern eine neuartige medien-spezifische Modifikation.

Charnon-Deutsch stellt fest, das Stereotyp der spanischen „Zigeunerin“ „insists on difference, but, like the fetish, signals a desire for sameness“.⁵⁵ Das Medium Videospiel erfüllt diese jahrhundertealte Sehnsucht, mit dem „Zigeuner“ als dem ersehnten Anderen zu verschmelzen: nicht mehr nur als passive Zuschauerin oder passiver Zuschauer in Theater oder Film, sondern in Form eines eigenständigen kreativen Aktes innerhalb einer virtuellen Welt.

Fazit

Europa erfand den „Zigeuner“ und seitdem tradiert ihn die Welt. Videospiele sind ein globales Massenphänomen, in dem auch Bilder dieser Konstruktion eingesetzt werden. Sie sind, anders als andere, nicht-simulative Medien, durch Aspekte der Spielmechanik und der Interaktion der oder des Mediennutzenden maßgeblich bestimmt. Eine weitere Spezifik ist der globalisierende Austausch: Der „Zigeuner“ wurde aus dem Westen in den asiatischen Raum importiert, von der Unterhaltungsindustrie reproduziert und weiterverarbeitet. Die „Zigeuner“-Motivik ist präsent in ostasiatischen Comics (Manga), Zeichentrickfilmen (Anime) und Videospielen. Die Weiterverarbeitung ist auch von regionalen Stilen und Konventionen geprägt. Entsprechend lautete eine Leitfrage dieses Beitrags: Welchen Einfluss haben Konventionen des Mangas und Animes einerseits und die eigenmediale Logik des Videospieles andererseits auf die Art der „Zigeuner“-Konstruktion und welche Transformationen lassen sich ausmachen?

55 Charnon-Deutsch: Spanish Gypsy, S. 242.

Der dominante Stil von Manga und Anime bedingt ein hohes Potenzial von international ausgerichteter Hybridisierung von Motiven, was einer Rassisierung von Figuren entgegenwirkt. Infolgedessen wird auf eine phänotypische Kontrastierung ethnischer Eigenschaften tendenziell (wenngleich keinesfalls immer) verzichtet; dagegen stehen soziale Eigenschaften in der Regel stärker im Vordergrund. Diese Tendenz zur Hybridisierung ist ein Spezifikum der ostasiatischen Populärkultur und markiert einen Unterschied zu den stilistischen Konventionen visueller Medien in Europa und deren „Zigeuner“-Darstellungen.

Dieser Stil wird oftmals auch in (populären) Videospiele verwendet, die aus dieser Region stammen und, wie auch Manga und Anime, global vermarktet werden. Wie anhand zweier Fallbeispiele aus Japan und Südkorea demonstriert, hat die Funktionsweise des Mediums Videospiele einen starken Einfluss darauf, inwieweit sich die Potenziale des Stils entfalten:

Die Spielpragmatik kann eine Anime-typische Hybridisierung von Motiven hemmen oder einschränken, nämlich da, wo nicht modifizierbare Spielfiguren als Funktionsträger im Regelwerk eine Typisierung erfahren. Hier dienen „Zigeuner“-Figuren in bekannter Manier als Repräsentanten von Alterität (siehe *The Legend of Zelda: Ocarina of Time*). Videospiele können die Potenziale des Stils aus Manga und Anime aber auch, im Gegenteil, forcieren. Dies hängt wiederum mit dem benutzerdefinierten Narrativ zusammen, das aus den Interaktionsmöglichkeiten der oder des Mediennutzenden resultiert und vom Spiel als einem interaktiven Medium vorgesehen ist. Dort, wo die oder der Spielende die Hybridisierung der Bilder selbst in die Hand nimmt, individualisiert sie oder er die Spielerfahrung und passt sie den eigenen Vorstellungen an. Diese Freiheit ist ein Kennzeichen insbesondere jener Videospiele, die online genutzt werden und zumindest über Rollenspiel-Elemente verfügen. Die Interaktion der Mediennutzenden untereinander erzeugt ein hohes Maß an Heterogenität in der virtuellen motivischen Landschaft (siehe *Ragnarök Online*), was wiederum Auswirkungen auf die Ausgestaltung der „Zigeuner“-Figuren hat.

Es konnten in dieser Untersuchung also beispielhaft zwei Pole herausgestellt werden, wie die eigenmediale Logik des Videospiele in einer Synthese mit dem global orientierten Hybridstil des Mangas und Animes bei der Konstruktion des „Zigeuners“ wirken kann. Der Stil wird hierbei potenziell abgemildert oder verschärft: zum einen Abmilderung durch Typisierung im Sinne des Regelwerks und zum anderen

Verschärfung durch das benutzerdefinierte Narrativ. Letzteres eröffnet neue Variationsmöglichkeiten.

Weiterführend wäre das Medium Videospiel auch hinsichtlich anderer Genres und Mechanismen zu untersuchen, die nicht in Verbindung zum Hybridstil des Mangas und Animes stehen müssen. Darüber hinaus würde eine sozialwissenschaftliche Analyse des praktischen Verhaltens der Mediennutzenden Aufschluss darüber geben, wie sich die Potenziale des Videospieles hinsichtlich des benutzerdefinierten Narrativs bei der digitalen Konstruktion des „Zigeuners“ niederschlagen: in Richtung einer Verfestigung von stereotypen Vorstellungen oder umgekehrt in Richtung einer Auflösung althergebrachter Wahrnehmungsschemata.

Videospiele

Gravity Corp.: *Ragnarök Online*, Burda:ic GmbH, München 2002.

Nintendo EAD/Nintendo SRD: *The Legend of Zelda. Majora's Mask*, Nintendo, Kyoto 2000.

Nintendo EAD/Nintendo SRD: *The Legend of Zelda. Ocarina of Time*, Nintendo Kyoto 1998.

Filme

Code Geass. Akito the Exiled, Regie: Kazuki Akane, J 2012.

Cowboy Bebop, Regie: Shin'Ichirō Watanabe, J 1998, Folge 3.

Fullmetal Alchemist – der Film. Der Eroberer von Shamballa, Regie: Seiji Mizushima, J 2005.

Internetquellen

Art. „Gypsy“, in: international Ragnarök Online Wiki, <https://irowiki.org/wiki/Gypsy> [Zugriff: 10.12.2019].

Art. „Gypsy“, in: OriginsRO Wiki, <https://wiki.originsro.org/wiki/Gypsy> [Zugriff: 10.12.2019].

Game publishers hold Ragnarok festival for new, long-time fans of Ragnarok Online, in: Cabaero, Nini B. (Hg.): SunStar Phillipines, 10.5.2017, abrufbar unter:

- <https://www.sunstar.com.ph/article/141342/Local-News/Game-publishers-hold-Ragnarok-festival-for-new-long-time-fans-of-Ragnarok-Online> [Zugriff: 16. 11. 2019].
- Game Releases by Score, in: CBS Interactive (Hg.): Metacritic, <https://www.metacritic.com/browse/games/score/metascore/all/all/filtered> [Zugriff: 17. 11. 2019].
- GameStar Redaktion: Ragnarok Online – Mehr als 500.000 User, in: Webedia Gaming GmbH (Hg.): GameStar, 31. 10. 2005, abrufbar unter: <https://www.gamestar.de/artikel/ragnarok-online-mehr-als-500000-user,1457473.html> [Zugriff: 16. 11. 2019].
- Game-Verband der deutschen Games-Branche e. V. (Hg.): Jahresreport der deutschen Games-Branche 2018, S. 6–11, abrufbar unter: <https://www.game.de/wp-content/uploads/2018/08/Jahresreport-der-deutschen-Games-Branche-2018.pdf> [Zugriff: 30. 6. 2019].
- Hilliard, Kyle: Zelda Producer Eiji Aonuma Talks Creating Majora's Mask And His Personal Hobbies, in: McNamara, Andy (Hg.): Gameinformer, 21. 2. 2015, abrufbar unter: <https://www.gameinformer.com/b/features/archive/2015/02/21/zelda-eiji-aonuma-interview.aspx> [Zugriff: 10. 11. 2019].
- Internetseite von Ragnarök Online, <https://eu.4game.com/ro/#ro> [Zugriff: 10. 12. 2019].
- Kohler, Chris: Review. Ocarina of Time 3D Reminds Us Why Zelda Is Best Game Ever, in: Wired, 17. 6. 2011, abrufbar unter: <https://www.wired.com/2011/06/ocarina-of-time-3d-review/> [Zugriff: 12. 11. 2019].
- Murray, Janet: From Game Story to Cyber-Drama, in: Tabbi, Joseph (Hg.): Electronic Book Review, 5. 1. 2004, abrufbar unter: <https://electronicbookreview.com/essay/from-game-story-to-cyberdrama/> [Zugriff: 21. 1. 2021].
- Sargent, Josh F.: 5 Prejudices That Video Games Can't Seem to Get Over, in: Literally Media Ltd. (Hg.): Cracked, 18. 7. 2012, abrufbar unter: https://www.cracked.com/article_19922_5-prejudices-that-video-games-cant-seem-to-get-over.html [Zugriff: 12. 11. 2019].
- Wallick, Joel: Non-Diversity. Gerudo Valley in The Legend of Zelda, in: Casano, Feliza (Hg.): Girls in Capes. Exploring Gender, Race & Sexuality in Geek Culture, 19. 2. 2014, abrufbar unter: <http://girlsincapes.com/2014/02/19/non-diversity-gerudo-valley-in-the-legend-of-zelda/> [Zugriff: 12. 11. 2019].

Literaturverzeichnis

- Appelt, Hedwig: Die Amazonas. Töchter von Liebe und Krieg, Stuttgart 2009.
- Baird, Jacqueline: The reluctant Fiancee, Toronto 1997.
- Bell, Peter: „You can’t right all the wrongs“. „Zigeuner“-Figuren in Disneys Glöckner von Notre Dame, in: Josting, Petra/ Roeder, Caroline / Reuter, Frank/ Wolters, Uwe (Hg.): „Denn sie rauben sehr geschwind jedes böse Gassenkind“. „Zigeuner“-Bilder in Kinder- und Jugendmedien, Göttingen 2017, S. 347–366.
- Bogdal, Klaus-Michael: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung, Berlin 2011.
- Breger, Claudia: Ortlosigkeit des Fremden. „Zigeunerinnen“ und „Zigeuner“ in der deutschsprachigen Literatur um 1800, Köln 1998.
- Brittnacher, Hans R.: Leben auf der Grenze. Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst, Göttingen 2012.
- Buruma, Ian/ Margalit, Avishai: Okzidentalismus. Der Westen in den Augen seiner Feinde, München 2005.
- Cervantes, Miguel de: La Gitanilla, Madrid 2003.
- Charnon-Deutsch, Lou: The Spanish Gypsy. The history of a European obsession, University Park 2004.
- Chie, Yamanaka: Manwha in Korea. (Re-)Nationalizing Comics Culture, in: Berndt, Jaqueline/ Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hg.): Manga’s Cultural Crossroads, New York 2013, S. 85–99.
- Dietze, Gabriele/ Brunner, Claudia/ Wenzel, Edith: Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht, Bielefeld 2009.
- Dolle-Weinkauff, Bernd: Von zierlichen Zigeunerinnen und Roma-Rambos. Beobachtungen zum Zigeunerbild im zeitgenössischen Comic, in: Awosusi, Anita (Hg.): Zigeunerbilder in der Kinder- und Jugendliteratur, Heidelberg 2000, S. 97–116.
- Fujita, Kuniko/ Hill, Richard C.: Innovative Tokyo, East Lansing 2005.
- Görgen, Arno: Die Vulnerabilität des Anderen. Marginalisierung des Non-Player-Characters in digitalen Spielen, in: Hust, Christopher (Hg.): Digitale Spiele. Interdisziplinäre Perspektiven zu Diskursfeldern, Inszenierung und Musik, Bielefeld 2018, S. 73–88.

- Iwabuchi, Koichi: *Recentering globalization. Popular culture and Japanese transnationalism*, Durham 2002.
- Iwasaki, Yōko: *Koi wa gōin ni*, Toronto 2016.
- Kleinogel, Cornelia: *Exotik – Erotik. Zur Geschichte des Türkenbildes in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit (1453–1800)* (=Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 8), Frankfurt a.M. 1989.
- Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, Basel 1992, S. 7–192.
- Lange, Horst: *Ulanenpatrouille. Roman*, Köln-Lövenich 1981.
- Lent, John A.: *Manga in East Asia*, in: Johnson-Woods, Toni (Hg.): *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, London 2010, S. 297–314.
- Lewis, Matthew Gregory: *Der Mönch. Roman*, München 1971.
- Mihok, Brigitte: *Wild, lockend und gefährlich. „Zigeunerin und Zigeuner“ als populäre Klischees im Comic*, in: Benz, Wolfgang (Hg.): *Vorurteile in der Kinder- und Jugendliteratur* (=Reihe Positionen – Perspektiven – Diagnosen, Bd. 5), Berlin 2010, S. 97–116.
- Mladenova, Radmila: *Patterns of Symbolic Violence. The Motif of ‘Gypsy’ Child-theft across Visual Media* (=Interdisciplinary Studies in Antigypsyism – Book series initiated by the Research Centre on Antigypsyism, Bd. 1), Heidelberg 2019.
- Myung-Jin, Lee: *Ragnarök*, 10 Bde., Seoul 2002–2004.
- Napier, Susan: *Anime from Akira to Howl’s Moving Castle. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York 2005.
- Nordal, Sigurdur: *Völuspá* (= *Texte zur Forschung*, Bd. 33), Darmstadt 1980.
- Patrut, Iulia-Karin: *Phantasma Nation. „Zigeuner“ und Juden als Grenzfiguren des „Deutschen“ (1770–1920)*, Würzburg 2014.
- Reuter, Frank: *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“*, Göttingen 2014.
- Said, Edward W.: *Orientalism*, New York 1979.
- Schilling, Michael: *Aspekte des Türkenbildes in Literatur und Publizistik der frühen Neuzeit*, in: Krimm, Stefan/Zerlin, Dieter (Hg.): *Die Begegnung mit dem Islamischen Kulturraum in Geschichte und Gegenwart* (=Acta Hohenschwangau 1991), München 1992, S. 43–60.

- Smith, Charlotte C.: Images of Islam. 1453–1600. Turks in Germany and Central Europe (=Religious Cultures in the Early Modern World, Bd. 16), London 2014.
- Soltani, Zakariae: Orientalische Spiegelungen. Alteritätskonstruktionen in der deutschsprachigen Literatur am Beispiel des Orients vom Spätmittelalter bis zur Klassischen Moderne (= Literaturwissenschaft, Bd. 4; zugleich Dissertation an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. 2014), Berlin 2016.
- Stone, Jennifer C./Kudenov, Peter/Combs, Teresa: Accumulating Histories. A Social Practice Approach to Medievalism in High-Fantasy MMORPGs, in: Kline, Daniel T. (Hg.): Digital Gaming Re-imagines the Middle Ages, Abington 2014, S. 107–118.
- Suckow, Dirk: Überzeichnungen. Zum „Zigeuner“-Bild der Comicserie „Gipsy“, in: Josting, Petra/Roeder, Caroline/Reuter, Frank/Wolters, Uwe (Hg.): „Denn sie rauben sehr geschwind jedes böse Gassenkind“. „Zigeuner“-Bilder in Kinder- und Jugendmedien, Göttingen 2017, S. 401–418.
- Takemiya, Keiko: Kaze to Ki no Uta, 17 Bde., Tokio 1976–1984.
- Takeuchi, Naoko: Sailor Moon, 18 Bde., Tokio 1992–1997.
- Waggoner, Diane: The Hills of Faraway. A Guide to Fantasy, New York 1978.
- Wagner, Richard: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, Ditzingen 2009.
- Weinreich, Frank: Fantasy. Einführung, Essen 2007.
- Yoshida, Kaori: Animation and „Otherness“. The Politics of Gender, Racial and Ethnic identity in the World of Japanese Anime (zugleich Dissertation an der University of British Columbia), Vancouver 2008.

**Zwischenruf:
eine Intervention**

André Raatzsch

Gibt es eine Ethik des Sehens? Plädoyer für eine verantwortungsbewusste Bilderpolitik

— ※ —

Abstract This essay addresses the question of how an ethically responsible and socially engaged use and consideration of the medium of photography is possible in relation to violent and racialising depictions of Sinti and Roma. Using examples of alternative photographic and scientific practices, including those from the new *RomArchive – Digital archive of the Sinti and Roma*, an attempt is made to turn the gaze from the racialised objects to the racialising subjects, as Toni Morrison has done in her book *Playing in the Dark*. My endeavor is to show why the establishment of a Europe-wide socially engaged journalism is necessary, accompanied by a social strengthening of local and free reporting.

Zusammenfassung Der vorliegende Essay setzt sich mit der Frage auseinander, wie gegenüber gewaltvollen und rassifizierenden Bilddarstellungen von Sinti und Roma eine ethisch verantwortungsbewusste und sozial engagierte Nutzung sowie Betrachtung des Mediums Fotografie möglich ist. Anhand von Beispielen alternativer fotografischer und wissenschaftlicher Praxen, unter anderem aus dem neuen *RomArchive – Digitales Archiv der Sinti und Roma*, wird versucht, den Blick von den rassifizierten Objekten auf die rassifizierenden Subjekte zu wenden, wie das Toni Morrison in ihrem Buch *Playing in the Dark* ausgeführt hat. Mein Bemühen ist darzulegen, warum die Etablierung eines europaweit sozial engagierten Journalismus notwendig ist, der von einer gesellschaftlichen Stärkung der lokalen und freien Berichterstattung begleitet wird.

Fotografien sind keine göttlichen, objektiven Abbilder, sondern von Anfang an menschengemachte Konstruktionen, durchtränkt von Intentionen, Begehrlichkeiten und Parteilichkeit. Wir lernen, wer die Perspektiven und Blicke kontrolliert und wer Objekt der Blicke ist [...].¹

Der vorliegende Essay setzt sich mit der Frage auseinander, wie gegenüber gewaltvollen und rassifizierenden Bilddarstellungen von Sinti und Roma eine ethisch verantwortungsbewusste und sozial engagierte Nutzung sowie Betrachtung des Mediums Fotografie möglich ist. Anhand von Beispielen alternativer fotografischer und wissenschaftlicher Praxen, unter anderem aus dem neuen *RomArchive – Digitales Archiv der Sinti und Roma*,² wird versucht, den Blick von den rassifizierten Objekten auf die rassifizierenden Subjekte zu wenden, wie das Toni Morrison in ihrem Buch *Playing in the Dark* ausgeführt hat.³ Ich möchte der Frage nachgehen, wie Fotografie zu einer neuen Form sozialer Wahrnehmung beitragen kann, die der Komplexität gesellschaftlicher Sachverhalte gerecht wird, und welche medienpolitischen Konsequenzen sich daraus ergeben. Für die mediale Gestaltung unseres demokratischen Miteinanders werden neue Ideen und Konzepte gesucht, die dazu beitragen können, rassistische und antiziganistische Darstellungen zu erkennen und zu bekämpfen. Dringender denn je brauchen die europäischen Demokratien eine neue Aushandlung humanistischer Grundwerte und einen bewussten sowie ethisch reflektierten Umgang mit Medieninhalten, die Sinti und Roma darstellen und so ihre Wirklichkeit und gesellschaftliche Rolle mitgestalten.

Mein Bemühen ist darzulegen, warum die Etablierung eines europaweit sozial engagierten Journalismus notwendig ist, der von einer gesellschaftlichen Stärkung der lokalen und freien Berichterstattung begleitet wird. Es soll gezeigt werden, warum dieser auf einer kritischen Selbstreflexion von Mediengestaltern aufbauen muss – eine Voraussetzung, die als eine der größten Herausforderungen der Journalismus- und Medienpraxis des 21. Jahrhunderts zu charakterisieren ist. Journalistinnen und Journalisten, Filmemacherinnen und Filmemacher sowie Fotografinnen und Fotografen benötigen heute in vielen Ländern gesellschaftliche Unterstützung und Schutz, um ihrer Arbeit nachzugehen – ähnlich wie

1 Strohschein: Bilderkanon.

2 Internetseite des RomArchives, www.romarchive.eu [Zugriff: 16. 5. 2020].

3 Morrison: Spielen, S. 125.

„Minderheiten“ wie die europäischen Sinti und Roma. Die folgenden Beispiele sollen als Orientierung, als eine Art „Training“ für Medienschaffende, Künstlerinnen und Künstler sowie für die Betrachtenden dienen, um ihren kritischen Blick zu schärfen.

Den Konsum und die Reproduktion von Stereotypen über Sinti und Roma unterbrechen

[Uwe Ebbinghaus:] „Sie haben sich über zwanzig Jahre lang mit dem Bild des Zigeuners beschäftigt.[⁴] Was haben Sie heute für ein Bild von den Roma?“

[Klaus-Michael Bogdal:] „Heute habe ich keines mehr. Das Bild hat sich aufgelöst in eine Vielfalt von Bildern europäischer Sinti und Roma. Es ist ein gutes Gefühl, eine finnische Kalderasch zu erkennen – das ist eine sehr traditionelle Gruppe –, und es ist ein ebenso gutes Gefühl, einen Anwalt mit Sinti-Hintergrund, der seine traditionellen Zeichen abgelegt hat, nicht mehr bestimmen zu können.“⁵

Klaus-Michael Bogdal hat in seinem noch immer hochaktuellen Buch *Europa erfindet die Zigeuner*, das 2013 mit dem Leipziger Buchpreis zur europäischen Verständigung ausgezeichnet wurde, aufgezeigt, welche gesellschaftlichen Bedingungen und Entwicklungen dazu führten, dass

4 Karola Fings und Ulrich F. Opfermann erläutern den Begriff „Zigeuner“ wie folgt: „Zigeuner ist eine im deutschen Sprachraum seit dem 15. Jahrhundert nachgewiesene Fremdbezeichnung für Bevölkerungsgruppen und Individuen, denen eine von der Mehrheitsgesellschaft abweichende Lebensweise zugeschrieben wurde. Die etymologische Herkunft ist nicht eindeutig geklärt. Der Begriff wird auf das Altgriechische ‚Athinganoi‘ (eine agnostische Gruppe in Westanatolien), auf das Persische ‚Cinganch‘ (Musiker, Tänzer) beziehungsweise ‚Asinkan‘ (Schmiede) oder auf das Alttürkische ‚çigän‘ (arm) zurückgeführt. ‚Zigeuner‘ beinhaltet sowohl eine soziografische als auch eine biologisch-rassistische Komponente. Soziografisch markiert er unterschiedliche soziale und ethnische Gruppen, deren Lebensweise als unstat, deviant und delinquent angesehen wird. [...] Als ethnisierende, genetisch-biologische Kategorie wird ‚Zigeuner‘ ausschließlich auf Sinti und Roma bezogen. Die Verwendung des Begriffs ist problematisch, weil er sich nicht von den Stereotypen lösen lässt, die er transportiert, und daher diskriminierend wirkt. Zudem war er im Nationalsozialismus eine rassistische Verfolgungskategorie und somit ein Bestandteil des Verfolgungs- und Vernichtungsprozesses.“ Siehe <https://www.romarchive.eu/de/terms/zigeuner/> [Zugriff: 16. 5. 2020].

5 Ebbinghaus: Interview.

sich jahrhundertealte Vorurteile im Spannungsverhältnis von Faszination und Verachtung bis heute erhalten konnten. Mit Blick auf den Schwerpunkt des vorliegenden Essays möchte ich Bogdals Antwort aufgreifen: „Das Bild hat sich aufgelöst in eine Vielfalt von Bildern europäischer Sinti und Roma.“

Bogdal sagt, dass er nach zwanzig Jahren der Beschäftigung mit dem „Zigeuner“-Bild nun eine völlig abweichende, facettenreichere Vorstellung über die europäischen Sinti und Roma hat – anders als durchschnittliche Mediennutzer. Nun zirkulieren mehrere grundlegende Fragen in meinem Kopf: Was passiert, wenn die Bildungsbürgerinnen und -bürger ihre bisherigen Sehgewohnheiten kritisch hinterfragen, sozusagen „trainieren“ würden? Welche Ergebnisse könnten dadurch im Kampf gegen Rassismus und Antiziganismus erzielt werden? Können wir davon ausgehen, dass werdende oder bereits praktizierende Journalistinnen, Journalisten, Dokumentarfotografinnen und -fotografen sowie Filmemacherinnen und Filmemacher durch eine vertiefende Beschäftigung mit der Geschichte und Kultur der größten Minderheit Europas dazu beitragen können, dass Hass und Ausgrenzung abnehmen? Kann eine veränderte journalistische Praxis, ein demokratischer Blick, der die fokussierten sogenannten „Anderen“ in ihrer Heterogenität und Individualität wahrnimmt, eine menschenwürdige Darstellung versprechen?

Bogdal hat heute viele unterschiedliche Bilder von der Minderheit, eine differenzierte Vorstellung von Sinti und Roma. Dies ermöglicht es ihm, die immer wieder aufscheinenden, sehr oft gewaltvollen sogenannten „Zigeuner“-Darstellungen in der Berichterstattung, in Zeitungen, Spielfilmen, ethnografisch geprägten Ausstellungen und Publikationen sowie Sammlungen und Bildarchiven durch einen „nicht-rassifizierenden Blick“ als solche zu erkennen.

RomaRising: eine Bilddatenbank zur Vielfalt der europäischen Sinti und Roma

Meine Eltern waren in den Anfängen der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den USA aktiv. In der Erfahrung von Roma und Sinti in Europa sah ich eine Chance, zum historischen Streben nach Menschenrechten und Emanzipation beizutragen. Unter den 400 Porträts in *RomaRising* finden sich Taxifahrer_innen, Anwälte_innen, Buchhalter_innen, Designer_innen, Autor_innen und sogar eine Blumenhändlerin (siehe romarising.com). Ich fühle

mich geehrt, dass meine Hoffnungen sich erfüllt haben und so viele Menschen vor meine Kamera gekommen sind – einige unter persönlichem Risiko. So konnte RomaRising zur einzigen unabhängigen Darstellung von Roma und Sinti in den ersten zwanzig Jahren des 21. Jahrhunderts werden.⁶

Chad Evans Wyatt über sein Projekt *RomaRising*

Es werden dringend „Gegenbilder“ in Bilddatenbanken und Pressearchiven benötigt, um Sinti und Roma nicht mehr nur einseitig darzustellen – in prekären Lebenssituationen oder als Außenseiter am Rande der Gesellschaft. Ein aufgeschlossener Journalismus benötigt in seiner Praxis auch die nicht bekannten Bilder der Sinti und Roma, auf denen sie als Bürger ihres Landes, als Stadtbewohner, Taxifahrer, Pädagogen und Nachbarn zu sehen sind; auf denen mit anderen Worten das der Minderheit zugeschriebene Anderssein aufgehoben ist.

Diese „Gegenbilder“ können die tradierten Klischeevorstellungen von Sinti und Roma in unseren Köpfen korrigieren oder überschreiben. Journalistinnen und Journalisten, die für ihre Artikel über Sinti und Roma nicht mehr die gängigen stereotypen Darstellungen verwenden möchten, sollten nach alternativen Bildern suchen – denn diese liegen bereits vor.

Das *RomaRising*-Archiv des US-amerikanischen Fotografen Chad Evans Wyatt versteht sich als Modell,⁷ das exemplarisch aufzeigt, wie eine differenzierte und demokratische sowie menschenwürdige Darstellung von Sinti und Roma umgesetzt werden kann. Es beinhaltet 400 Porträts von Angehörigen unserer Minderheit aus vierzehn Staaten, die unterschiedliche Generationen, Lebensentwürfe oder berufliche Kontexte repräsentierten (**Abb. 1**). In seiner Gesamtheit steht das *RomaRising*-Archiv für eine neue Schicht selbstbewusster Sinti und Roma, die sich allen negativen Lebensbedingungen zum Trotz in der Gesellschaft ihrer jeweiligen Heimatländer behauptet haben. Die Fotografien der porträtierten Personen, die nicht mehr ohne Weiteres als Sinti oder Roma zu identifizieren sind, eröffnen die Möglichkeit, die Reproduktion von antiziganistischen Denkmustern in Artikeln und in der Berichterstattung zu unterbrechen. Dennoch ist

6 Wyatt: RomaRising, abrufbar unter: www.romarchive.eu/de/politics-photography/politics-photography/romarising-history/ [Zugriff: 16. 5. 2020].

7 Ebd.

André Raatzsch



Abb. 1. Bildcollage aus dem *RomaRising*-Archiv.

das *RomaRising*-Archiv von den Bildarchiven und -datenbanken der Journalistinnen und Journalisten, der Redaktionen in Zeitung und Fernsehen noch immer unentdeckt geblieben.

Eine der wichtigsten Aufgaben wird es sein, diese Pressearchive und Datenbanken zu erweitern und zu erneuern. Das *RomaRising*-Archiv könnte dabei ein wichtiger Ausgangspunkt sein. Chad Evans Wyatt hat mit seinen Porträtfotografien unverwechselbare Persönlichkeiten ins Bild gesetzt. Mit Unterstützung von Mary-Evelyn Porter wurden biografische Erfahrungen der Porträtierten aufgezeichnet, sodass diese darüber hinaus eine Stimme erhalten. Die Namen und Lebensgeschichten der abfotografierten Personen unterstreichen den Anspruch, diese als Individuen anzuerkennen. Dies ist ein wichtiger Schritt in der Emanzipation der so häufig nur als rassifizierte Objekte dargestellten Angehörigen unserer „Minderheit“.

Es war von Anfang an ein grundlegendes Problem, eine unerprobte fotografische Sprache zu finden. Ich brauchte einen schlüssigen Stil – und fand ihn. Ich wollte Menschen, die es angeblich gar nicht gab, in einem originellen Licht präsentieren. Obwohl die Porträts somit nicht den üblichen „Zigeuner“-Abbildungen entsprechen, haben nur wenige Menschen – abgesehen von Kulturanthropolog_innen – Interesse an diesem Aspekt von *RomaRising* gezeigt. Die engagierte Roma-Presse verstand beeindruckenderweise sofort die Prinzipien und Motive meiner Arbeit. Die dominanten Medien verstehen den Punkt hingegen häufig nicht: Die *RomaRising*-Bilder zersetzen das Stereotyp.⁸

Welche Bilderpolitik für (Presse-)Archive?

Archive sind Institutionen, die in gewisser Hinsicht legitimieren, während sie selbst ihre Berechtigung – direkt oder indirekt – von den größeren, globalen Institutionen, wie z. B. Lexika und Enzyklopädien, erhalten. Wenn es ein Roma-Bildarchiv gäbe, würde es wie eine Art legitimierende Ressource funktionieren, auf die man immer wieder zurückgreifen kann. Es wäre teilweise beeinflusst von bereits vorhandenen Begriffen, jedoch könnte es aber

8 Ebd.

auch gleichzeitig die Definitionen von globalen und universellen Institutionen neu schreiben.⁹

Bildarchive sind ohne den Einbezug des Diskurses zum dokumentarischen Bild nicht mehr vorstellbar, schreibt unter anderen Ines Schaber, denn sie legen den Rahmen fest, konditionieren das Lesen von Fotografien. So wird das Archiv zu einem Ort, der selbst auf das fotografische Bild einwirkt, es zum Sprechen bringt, es lesbar und lokalisierbar macht.¹⁰ Archive sind folglich nicht neutral, sondern hängen von den Machtmechanismen ab, die ihrem Aufbau und Inhalt zugrunde liegen. Um uns mit dem Diskurs um fotografische Bildarchive auseinanderzusetzen, stellen wir uns daher die Frage: Wie wirkt ein Archiv auf die darin enthaltenen Dokumente? Allan Sekula kritisiert unter anderem einen Homogenisierungseffekt, den (Bild-)Archive auf ihr Sammlungsgut ausüben – die Bilder wirken nicht mehr für sich.¹¹ Darüber hinaus argumentiert Schaber, dass die Entscheidung für eine bestimmte Archivstruktur zugleich die Verwerfung einer anderen bedeutet.¹²

Auch die für das Archiv verantwortliche Instanz spielt eine entscheidende Rolle, nicht nur für den Archivaufbau, denn „die Einheit eines Archivs hängt ab vom Besitzer und Betreiber. Archive sind nicht neutral. Die Art und Weise, wie sie ein bestimmtes Bewusstsein befördern, wird von der Macht kontrolliert, die die Praxis des Archivs, die Akkumulation, die Kollektion, das Horten von Fotos und nicht zuletzt das Verfassen von Legenden bestimmt.“¹³ In der Allgemeinen Erklärung des International Council on Archives heißt es:

Archive dokumentieren und bewahren Entscheidungen, Handlungen und Erinnerungen. Archive stellen ein einzigartiges, unersetzliches kulturelles Erbe dar, das von Generation zu Generation weitergegeben wird. [...] Sie spielen eine wesentliche Rolle für die gesellschaftliche Entwicklung, da sie das individuelle und das kollektive Gedächtnis sichern und unterstützen. Der freie Zugang zu Archiven bereichert unser Wissen über die

9 Benkö/Raatzsch: Discourse.

10 Schaber: Obtuse.

11 Sekula: Invention.

12 Schaber: Obtuse, S. 6.

13 Benkö/Raatzsch: Discourse, S. 60–82.

menschliche Gesellschaft, fördert die Demokratie, schützt die Bürgerrechte und verbessert die Lebensqualität.¹⁴

Doch gibt es eine Strategie im Umgang mit den Bilddokumenten der Sinti und Roma in den Pressearchiven? Reflektieren diese Einrichtungen ihre Rolle in der Bedeutungsherstellung durch Bilddokumente? Streben sie nach kulturpolitischen und gesellschaftlichen Veränderungen im Umgang mit den Menschen auf den Bildern?

Fotografische Bilder von Roma und Sinti sind keine „unschuldigen“ Dokumente. Immer sind ihnen die gesellschaftlichen Machtverhältnisse eingeschrieben, innerhalb derer sie entstanden sind und überliefert wurden. Es ist notwendig, diese gesellschaftliche „Rahmung“ sichtbar und verständlich zu machen, auch wenn dieses „gegen den Strich bürsten“ oft ein aufwendiger, mühsamer Prozess ist.¹⁵

Aufgabe des Pressearchivs der Zukunft muss daher sein, ethische Kriterien für eine Bilderpolitik zu entwickeln, wenn es um die Verwendung von Bildern von Sinti und Roma geht. Nur ein kritisches Bewusstsein der Journalistinnen, Journalisten, Redakteurinnen und Redakteure und eine darauf gründende faire journalistische Praxis können der rassifizierenden und einseitigen Darstellung von Sinti und Roma entgegenwirken: im Sinne gesellschaftlicher Verantwortung.

Dabei sind neue Erkenntnisse im Hinblick auf Inter- und Transkulturalität zu berücksichtigen. Denn Sinti und Roma werden meist isoliert betrachtet und damit aus gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen sowie allgemeinen Entwicklungen herausgelöst. Dabei sind Sinti und Roma immer auch Teil des Ganzen, wie umgekehrt Mitbürgerinnen und Mitbürger der Mehrheitsgesellschaft zu einem Teil der Erzählungen und Narrative der Minderheit werden müssen. So kann die erneute (Selbst-)Ghettoisierung oder das kulturelle und gesellschaftliche Exil vermieden werden.

So wichtig es ist, dass Pressearchive ihre Bildsammlungen hinsichtlich stereotypisierender Darstellungen von Sinti und Roma in Kunst und Kultur kritisch sichten, so dürfen sie dabei nicht stehen bleiben. Verantwortungsbewusster Journalismus bedeutet auch, etwa

14 International Council on Archives (Hg.): Erklärung.

15 Holzer: Strich.

bei Berichten über sogenannte Armutszuwanderung, die Fixierung auf Sinti und Roma aufzugeben und die komplexen Ursachen gesellschaftlicher Verwerfungen – im Kontext der globalisierten Ökonomie – in den Blick zu nehmen. Auch wenn Minderheiten wie Sinti und Roma von diesen Verwerfungen besonders betroffen sind, sind die Auswirkungen für die Gesellschaft als Ganzes spürbar. Wenn die Berichterstattung eine solche erweiterte Perspektive einnimmt, braucht sie vielleicht gar nicht auf die üblichen Darstellungen von Sinti und Roma – als die ewigen Stellvertreter sozialen Elends – zurückzugreifen, sondern verwendet Bilder im Sinne von Roland Barthes:

Letzten Endes ist die Fotografie nicht dann subversiv, wenn sie erschreckt, aufreizt oder gar stigmatisiert, sondern wenn sie nachdenklich macht.¹⁶

Die Notwendigkeit von gutem Journalismus und guter fotodokumentarischer Praxis

Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein. Aber muß nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann?¹⁷

Die Wirklichkeit wird immer stärker gleichgesetzt mit dem, was in Medien, Film und Fotografie dargestellt wird. Diese Gleichsetzung muss jedoch infrage gestellt werden, denn jedes von Menschen gemachte Bild enthält bereits eine Deutung der Wirklichkeit. Es ist unsere Verantwortung und unser demokratisch gewährtes Recht zu entscheiden, was wir in Bildern sehen: Sehen wir „Fremde“ oder sehen wir unsere Mitbürgerinnen und -bürger? Wird es eine europäische Bilderpolitik geben, die uns in die Lage versetzt, die komplexen Zusammenhänge unserer Gesellschaft und Geschichte besser zu verstehen? Eine Bilderpolitik, in der das Medium Fotografie auch Minderheiten wie uns Sinti und Roma die Chance eröffnet, das eigene Selbstbild wiederherzustellen – ein Selbstbild, das uns eine Zukunft verspricht? Wir brauchen Fotografien, die uns menschenwürdig darstellen, die unsere aus dem

16 Barthes: Kammer, S. 49.

17 Benjamin: Geschichte, S. 64.

kollektiven Gedächtnis verdrängen und verlorenen Erinnerungen für alle sichtbar machen; Bilder von Sinti und Roma, die an das verlorene Wissen über die gemeinsam erlebte Geschichte in Europa anknüpfen und unser gemeinsames Schicksal in den Vordergrund stellen. Wird der festschreibende Blick der dominanten Repräsentationsstrategien überwunden und eine Bilderpolitik verwirklicht, in der Fotografien für Gleichberechtigung und Menschenwürde eingesetzt werden? Alle, die Medien gestalten, Bilder machen oder Bilder betrachten, stehen vor der großen Herausforderung, eine gemeinsame Bilderpolitik zu entwerfen, die bewusst mit den vertrauten Schemata der Wahrnehmung bricht und die Voraussetzung für eine neues Sehen schafft.

Journalistische Verantwortung für die Demokratie bedeutet, positive Orientierungen zu stärken, insbesondere für Weltoffenheit und Vielfalt, aber auch für sozialen Ausgleich – und zugleich eine eindeutige Abgrenzung gegenüber Populismus und insbesondere rechter Hetze. Verantwortlicher Journalismus engagiert sich gegen die Feinde der Demokratie, gegen Menschenrechtsverletzungen und soziale Ausgrenzung. [...] Er steht für die Achtung demokratischen Engagements außerhalb und innerhalb von Institutionen statt Abschätzung gegenüber Politik schlechthin. Er steht für die Gleichstellung von Männern und Frauen und gegen jedwede Form der Diskriminierung.¹⁸

Ein sozial engagierter Journalismus ist notwendiger denn je. Doch er muss von einem gesellschaftlichen Engagement für die Stärkung des lokalen und freien Journalismus unterstützt werden. Journalistinnen und Journalisten, Fotografinnen und Fotografen brauchen mehr zeitliche und materielle Ressourcen für ihre Arbeit, um den Betrachtenden die komplexen Zusammenhänge der globalisierten Welt, ihre Widersprüche und Konflikte vermitteln zu können. Nur solche neuen Formen der Berichterstattung, von Filmen und Fotografien werden es schaffen, eine demokratische und menschenwürdige Darstellung von Minderheiten wie der Sinti und Roma Wirklichkeit werden zu lassen.

Guter Journalismus wird seiner Verantwortung auch dadurch besser gerecht, dass er die Transparenz journalistischer Arbeit und redaktioneller Entscheidungen verbessert, dass er sich

18 Meng: Journalismus.

selbst und seine Rolle immer wieder neu begründet – und dass er die eigene Finanzierung sowie mögliche Interessenskonflikte offenlegt. Unabhängigkeit braucht aus Gründen der Glaubwürdigkeit solche Transparenz, bis hin zu materiellen Fragen im Berufsalltag.¹⁹

(Foto-)Journalismus hat ein starkes politisches, aufklärerisches Potenzial. Die Beziehungen zwischen Journalismus und Gesellschaft sowie zwischen Fotografinnen wie Fotografen und ihren Gegenständen sind entscheidend für Bilder und ihre Erzählungen. Nachrichten, Bilder und Narrative werden für die Mediennutzenden produziert, um ihre Meinung und politische Haltung zu bestätigen oder aber um ihre kritische Urteilskraft herauszufordern, was die Bereitschaft einschließt, die eigene Position infrage zu stellen. Minderheiten wie die Sinti und Roma brauchen einen guten Fotojournalismus, um sich selbst als Bürgerinnen und Bürger ihrer jeweiligen Heimat respektiert zu fühlen. Journalistinnen und Journalisten müssen begreifen, was für eine Verantwortung sie übernehmen, wenn sie uns, Sinti und Roma, abfotografieren. Denn ihre Bilder wirken auf unsere Lebenswirklichkeit zurück. Gute Medienschaffende erkennen dies und werden, so meine Hoffnung, eine neue fotojournalistische Praxis schaffen, die dieser Herausforderung gerecht wird.

Internetquellen

Benkö, Emese / Raatzsch, André: Getting into Discourse. Zur fotografischen Ausstellung und kritisch-künstlerischen Plattform „The Roma Image Studio“, in: IG Kultur Österreich/Amaro Drom e. V. (Hg.): Romanistan. Crossing Spaces in Europe, Berlin 2013, S. 60–82, abrufbar unter: https://amarodrom.de/sites/default/files/files/romanistan_crossing_spaces_in_europe.pdf [Zugriff: 21. 1. 2021].

Ebbinghaus, Uwe: Interview mit Klaus-Michael Bogdal. Europa erfindet die Zigeuner, um sie zu verachten, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. 3. 2013, abrufbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/geisteswissenschaften/interview-mit-klaus-michael-bogdal-europa-erfindet-die-zigeuner-um-sie-zu-verachten-12111100.html?printPagedArticle=true> [Zugriff: 16. 5. 2020].

19 Ebd.

- Holzer, Anton: Gegen den Strich – Fotografien von Roma und Sinti und die Macht der Archive, in: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma e. V. (Hg.): RomArchive, Heidelberg, abrufbar unter: <https://www.romarchive.eu/de/politics-photography/challenges-archive/against-grain-photographs-roma-and-sinti-and-power/> [Zugriff: 16. 5. 2020].
- International Council on Archives (Hg.): Weltweite Allgemeine Erklärung über Archive, abrufbar unter: https://www.ica.org/sites/default/files/UDA_Sept%202013_press_GE.pdf [Zugriff: 16. 5. 2020].
- Internetseite des RomArchives, www.romarchive.eu [Zugriff: 16. 5. 2020].
- Meng, Richard: Guter Journalismus stärkt Weltoffenheit und Demokratie, in: Frankfurter Rundschau, 12. 8. 2017, abrufbar unter: www.fr.de/meinung/guter-journalismus-staerkt-weltoffenheit-demokratie-11025925.html [Zugriff: 16. 5. 2020].
- Schaber, Ines: Obtuse, Flitting by, and Nevertheless There – Image Archives in Praxis, Berlin 2011 (= Dissertation an der Universität London, 2011), abrufbar unter: https://research.gold.ac.uk/6566/1/VC_Schaber_thesis_2011.pdf [Zugriff: 16. 5. 2020].
- Sekula, Allan: On the Invention of Photographic Meaning, in: Goldberg, Vicki (Hg.): Photography in Print – Writings from 1816 to the Present, New York 1981, S. 452–473, Auszüge abrufbar unter: <https://balletphotography.wordpress.com/tag/goldberg-vicki/> [Zugriff: 16. 5. 2020].
- Strohschein, Juliane: Bilderkanon. Wie ist struktureller Rassismus in Fotografien eingebaut?, in: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma e. V. (Hg.): RomArchive, Heidelberg, abrufbar unter: www.romarchive.eu/de/politics-photography/politics-photography/bilderkanon/ [Zugriff: 16. 5. 2020].
- Wyatt, Chad Evans: RomaRising – eine Projektgeschichte, in: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma e. V. (Hg.): RomArchive, Heidelberg, abrufbar unter: www.romarchive.eu/de/politics-photography/politics-photography/romarising-history/ [Zugriff: 16. 5. 2020].

André Raatzsch

Literaturverzeichnis

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt 1989 (Original: La chambre claire, Paris 1980).

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie, in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M. 1977, S. 45–64 (Original 1931).

Morrison, Toni: Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination. Essays, übersetzt von Helga Pfetsch/Barbara von Bechtolsheim, Reinbek bei Hamburg 1994.

Perspektivwechsel

Gerhard Baumgartner

Prolegomena zur Geschichte der filmischen Darstellung der Roma und Sinti

— ※ —

Abstract The article emphasises the role of silent film in the cinematographic popularisation of antiziganist stereotypes. Early film makers drew on established topoi, especially from the field of musical theatre. However, major national differences can be identified, as the author demonstrates using Hungary as an example. There, the aristocracy and the upper middle class identified with so-called “Gypsy music” as an expression of Hungarian national culture and identity, which is also reflected in the cinematic representation of the Roma. Paradigmatic for this is the often filmed opera *Der Zigeunerbaron* (The Gypsy Baron) by Johann Strauss from 1885, in which Roma are portrayed as an integral part of Hungarian society – an understanding of the role that differs greatly from Western European originals such as Bizet’s *Carmen* or Verdi’s *Il Trovatore*. Even in surviving footage of post-World War I Hungarian cinema newsreels, famous Roma bands receive positive mention. In contrast, documentary footage shot by early Austrian commercial filmmaker Karl Köfinger in Burgenland Roma settlements reproduces the exoticising and stereotypical “Gypsy” depictions found in painting and photography. An example of cinematic testimony beyond antiziganist constructions is Peter Nestler’s 1970 documentary *Zigeuner sein* (Being a Gypsy), in which Holocaust survivors are given a voice.

Zusammenfassung Der Beitrag betont die Rolle des Stummfilms bei der kinematografischen Popularisierung antiziganistischer Stereotypen. Frühe Filmproduzenten griffen auf etablierte Topoi vor allem aus dem Bereich des Musiktheaters zurück. Dabei lassen sich allerdings große nationale Unterschiede ausmachen, wie der Autor am Beispiel Ungarns demonstriert. Dort identifizierten sich Adel und Großbürgertum mit der so genannten „Zigeunermusik“ als Ausdruck ungarischer Nationalkultur und Identität, was sich auch in der filmischen Repräsentation der Roma niederschlägt. Paradigmatisch dafür ist die oft verfilmte Oper *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauss aus dem

Jahre 1885, in der Roma als integraler Bestandteil der ungarischen Gesellschaft dargestellt werden – ein Rollenverständnis, das von westeuropäischen Vorlagen wie Bizets *Carmen* oder Verdis *Il Trovatore* stark abweicht. Auch in erhalten gebliebenen Aufnahmen der ungarischen Kinowochenschau nach dem Ersten Weltkrieg finden berühmte Roma-Kapellen positive Erwähnung. Hingegen reproduzieren Dokumentaraufnahmen, die der frühe österreichische Werbefilmer Karl Köfinger in burgenländischen Romasiedlungen machte, die exotisierenden und stereotypen „Zigeuner“-Darstellungen aus Malerei und Fotografie. Ein Beispiel für filmische Zeugnisse jenseits antiziganistischer Konstruktionen ist Peter Nestlers Dokumentation *Zigeuner sein* aus dem Jahr 1970, in dem Holocaust-Überlebende eine Stimme erhalten.

In der Fachliteratur zur Geschichte der europäischen Roma und Sinti sowie der Wahrnehmung der Minderheit durch Angehörige der Bevölkerungsmehrheit scheint lange Zeit ein unausgesprochener Konsens geherrscht zu haben, dass es bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts so gut wie gar keine – oder höchstens nur sehr wenige – Filmdokumente zu diesem Themenfeld gäbe. Dabei spielten aber – wie es im Rahmen eines seit Beginn des neuen Jahrtausends immer intensiver geführten Fachdiskurses zur Rolle des Mediums Fotografie gelungen ist darzustellen – gerade die visuellen Leitmedien des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle bei der gesellschaftlichen Rezeption und Verfestigung eines bestimmten europäischen „Zigeuner“-Bildes.¹

Es ist zu konstatieren, dass sich diese visuelle Repräsentation im 20. Jahrhundert keineswegs in einer Fortführung traditioneller europäischer „Zigeuner“-Diskurse der Literatur,² Rechtswissenschaften,³ Kunstgeschichte⁴ oder Linguistik⁵ erschöpfte. Durch eine globale Popularisierung von Topoi, wie sie im Prozess der „Invented Traditions“⁶ der verschiedenen europäischen Nationalbewegungen entstanden, hatten Fotografie und Film einen entscheidenden Anteil an der allgemeinen Rezeption eines stereotypen „Zigeuner“-Bildes, in das einzelne, selektive Versatzteile dieser Diskurse mit einfließen.

1 Zu den frühesten Beispielen zählen hier Hägele: Blick, S. 95–124; Chiline: Celluloid Drom, S. 34–41; Tegel: Gypsy Question, S. 3–10; Malvinni: Caravan.

2 Bogdal: Europa.

3 Van Baar: Roma.

4 Baumgartner/Belgin (Hg.): „Zigeuner-Darstellungen“.

5 Matras: Romani.

6 Hobsbawm/Ranger (Hg.): Tradition.

Für die Geschichte der filmischen Repräsentation der Roma und Sinti lassen sich zwei sehr unterschiedliche Stränge erkennen. Einerseits verstärkte eine völlig unreflektierte Übernahme von antiziganistischen Stereotypen durch die frühesten Stummfilmproduktionen die weitere Verfestigung derselben in den gesellschaftlichen Diskursen des 20. Jahrhunderts und verlieh ihnen dadurch den Stellenwert von selbstreferenziellen Gemeinplätzen. Andererseits blieb die dokumentarische Darstellung von Roma und Sinti – oder gar deren bewusste Repräsentanz als gleichwertige Akteure des öffentlichen Lebens – auf wenige Ausnahmen beschränkt und hinkte der stereotypen „Zigeuner“-Darstellung um Jahrzehnte hinterher.

Kinematografische Popularisierung antiziganistischer Stereotypen

Das in den ersten drei Jahrzenten Filmgeschichte für die gesellschaftliche Bedeutung des Mediums prägendste Merkmal war zweifelsohne die Tatsache, dass die Bilder zwar laufen, aber eben nicht sprechen gelernt hatten. Die 1878 vom britisch-amerikanischen Fotografen Eadweard J. Muybridge entwickelte Filmtechnologie war erst nach zwanzig Jahren so weit ausgereift, dass man an eine kommerzielle Umsetzung denken konnte. Die ersten kommerziellen Filmproduktionen entstanden Mitte der 1890er-Jahre und fußten auf Patenten des amerikanischen Erfinders Thomas Alva Edison für ein Kinetoskop (1891) und für ein Vitaskop (1896) sowie auf der Entwicklung des sogenannten Kinematografen (1896) der französischen Gebrüder Auguste und Louis Lumière. William Dickson, ein Angestellter von Thomas Alva Edison, der schon an der Entwicklung der Patente seines Arbeitgebers wesentlichen Anteil gehabt hatte, entwickelte gleichzeitig auch ein Tonfilmverfahren,⁷ bei dem der begleitende Ton auf einer Walze oder Platte aufgenommen und zum Film abgespielt werden sollte. Die kommerzielle Verwirklichung der Tonfilmtechnologie stieß jedoch vorerst auf wenig Interesse. Hollywood-Tycoon Harry Warner formulierte noch kurz vor der Einführung der synchronisierten Tonfilmtechnologie seine Zweifel an der Sinnhaftigkeit dieser Entwicklung mit der Frage „Who the hell wants to hear actors talk?“⁸ gab dann aber doch seinen Segen zur Übernahme der Technologie durch die Filmfirma Warner Brothers, da

7 Loughney: Presentation, S. 215–219.

8 Warner/Jennings: Hollywood, S. 167 f.

er von den verbesserten Möglichkeiten für musikalische Darbietungen begeistert war. Daher kann es nicht verwundern, dass es ein Musikfilm war, nämlich Alan Croslands *The Jazz Singer*, der 1927 als erster abendfüllender Kinofilm mit synchronisierter Tontechnik eine neue Ära der Filmgeschichte einläutete.⁹

Kurzfilme mit einer Länge von wenigen Sekunden bis zu durchschnittlich einer Minute waren kennzeichnend für die erste Periode des Stummfilms zwischen 1894/95 und 1905. Die allerersten Filme wurden in den USA in den Edison Studios von William Dickson hergestellt. Als ungeschnittene Filme mit fixer Kameraeinstellung waren diese Kurzfilme völlig auf die mimetische Vermittlung ihrer Inhalte reduziert und beschränkten sich auf Handlung sowie sofort wiedererkennbare visuelle Elemente. Unter diesen ersten, für das Edison'sche Kinetoskop produzierten Filmen finden sich japanische Tänzerinnen, ein Tanz amerikanischer „Indianer“ und ein mit *Carmencita* bezeichneter Tanzfilm aus dem Jahre 1894.¹⁰ Bereits in der Geburtsstunde des Films finden wir also einen Verweis auf den wohl populärsten Topos der „Zigeuner“-Darstellung des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Wie kaum ein anderes Werk hat Georges Bizets Oper *Carmen* aus dem Jahre 1875, in der sich alles um die spanische „Zigeunerin“ Carmen dreht, das Bild des europäischen Bürgertums von der „Zigeunerin“ an sich bestimmt. Als kompromisslos leidenschaftliche Tänzerin und Schmugglerin verkörpert Carmen den Gegenpol zu den bürgerlichen Lebensentwürfen des späten 19. Jahrhunderts und ihr Schicksal lieferte gleichsam die Bestätigung der Unvereinbarkeit der Lebenswelt der „Zigeuner“ und jener der Mehrheitsgesellschaft. Die visuelle Reproduktion dieses antiziganistischen Stereotyps ist seit den Geburtsstunden der Filmindustrie integraler Bestandteil der kinematografischen Perspektive auf die „moderne“ Gesellschaft.

Die Entwicklung des Kinematografen durch die Gebrüder Lumière im Jahre 1895 und die damit möglich werdenden Filmvorführungen vor Publikum gelten zu Recht als die Geburtsstunde des modernen Kinos. Innerhalb weniger Jahre schossen selbst in entlegenen Regionen Europas Filmproduktionen aus dem Boden, die den Markt mit eigenen Kurzfilmen überschwemmtten. Allein die Gebrüder Lumière produzierten in diesem Zeitraum über 1400 Kurzfilme, die auf der ganzen Welt gezeigt wurden. Laut Schätzungen von Filmhistorikern dürften

9 Rogin: *Blackface*, S. 503–541.

10 Musser: *Filmography*; ders.: *Cinema*, S. 503 f.

zwischen 1895 und 1915 rund 45.000 Kurzfilme weltweit in Kinos in Umlauf gewesen sein.¹¹ Fixer Bestandteil dieser Entwicklung war die fortschreitende Popularisierung antiziganistischer Topoi.

Einer der prominentesten Vertreter dieser Generation von frischgebackenen Filmproduzenten und Kinobetreibern war der einstige Nachbar der Gebrüder Lumière in Paris, der Ingenieur und Varietébetreiber Georges Méliès.¹² 1897 eröffnete er mit seiner Produktionsfirma *Star Film* ein eignes Filmstudio am Stadtrand von Paris, in welchem er bis 1913 rund 1.400 Filme produzierte, von denen rund 200 erhalten geblieben sind. Einer seiner allerersten, leider bislang nicht wieder aufgetauchten Filme aus dem Jahre 1896 trug den Titel *Campement des bohémiens*. Er dürfe zu jenen 1.200 Filmen gehören, die Méliès in den 1920er-Jahren entweder selbst zerstörte oder als Rohmaterial an eine Schuhfirma verkaufte.¹³ Auch sein in die USA ausgewanderter Bruder Gaston Méliès drehte und produzierte zwischen 1903 und 1915 über hundert Kurzfilme, darunter *The Gypsy Bride* aus dem Jahre 1911 sowie *The Gypsy's Warning* aus dem Jahre 1913. Bei Letzterem handelt es sich um die Adaptierung eines bekannten englischen Volksliedes, welches das traurige Schicksal einer von einem „Zigeuner“ verführten und verlassenen Jungfrau beweint. Das Lied war in New York aus einer gleichnamigen Bühnenversion bekannt, welche 1896 am Broadway zu sehen war.¹⁴

Paris war zu Beginn des 20. Jahrhunderts zweifellos die wichtigste Drehscheibe der europäischen Filmindustrie. Regisseurinnen und Regisseure aus ganz Europa arbeiteten entweder in Paris oder für die Produktion der Firma *Pathé Frères*. Antiziganistische Stereotype aus verschiedenen Teilen Europas flossen so in die frühe Filmproduktion ein und wurden über das internationale Vertriebssystem der Firma in ganz Europa und Übersee popularisiert. Ein typisches Beispiel hierfür ist der Film *Soñar despierto*, europaweit vermarktet unter dem Titel *Superstition andalouse*, des spanischen Regisseurs Segundo de Chomón

11 Kreimeier: Traum.

12 Malthête/Mannoni (Hg.): Méliès; dies. (Hg.): L'oeuvre.

13 Hammond: Marvellous, S. 83 ff.

14 Das Lied *The Gypsy's Warning* soll außerdem jenes Volkslied gewesen sein, das 1878 bei der Demonstration des ersten Telefonapparats durch Alexander Graham Bell von dessen Mitarbeiter August Watson gesungen wurde, um die Tauglichkeit des Apparates zu beweisen. Yates, Mike: Sleeve Notes for „Flash Company“, Topic Records 12TS243 (UK, 1974). Zit. nach: Zierke: *The Gypsy's Warning*.

aus dem Jahre 1912.¹⁵ Zentrales Thema des Films sind die Angstfantasien einer jungen Spanierin, die befürchtet, dass ihr Geliebter von „Zigeunern“ entführt werden wird, weil sie eine bettelnde „Zigeunerin“ brüsk abgewiesen hat, welche sie daraufhin verfluchte. Das Szenario der aggressiv bettelnden, verfluchenden, räuberischen und erst durch Geldgeschenke wieder zu besänftigenden spanischen „Zigeuner“ fungiert als quasi „realistische“ Hintergrunderzählung der Angstfantasien der Hauptdarstellerin.

Ein weiteres, in frühen Stummfilmen immer wieder auftauchendes, in der Geschichte des Antiziganismus zentrales Motiv ist das der kinderstehlenden „Zigeuner“. Allerdings sind die Kinderräuber nicht immer eindeutig als „Zigeuner“-Figuren identifizierbar. Beispielhaft ist ein 1904 von der Pariser Filmproduktion Gaumont produzierter Kurzfilm, der den Kindesraub in sechs Einstellungen in Szene setzt.¹⁶ Eine mit einem großen dunklen Schal umwickelte Frau stiehlt ein Kind aus einem vor einem Geschäft abgestellten Kinderwagen und bittelt die nichtsahnende Mutter auch noch um Geld an. Bevor der Kindesraub entdeckt wird, macht sie sich mit dem Kind aus dem Staub. In einer zweiten Szene wird ein etwa vierjähriges Mädchen von einer Parkbank entführt, als ihre Mutter und Schwester sie für einen Moment alleine lassen. Und in einer dritten Szene bemächtigt sich dieselbe Frau eines kleinen Buben, während eine ihn begleitende Dame durch einen Disput mit einer anderen Person abgelenkt wird. Die Diebin bringt die Kinder in eine desolote Behausung, in welcher bereits mehrere solcher anscheinend ebenfalls entführten Kinder auf ausgebreitetem Stroh am Boden sitzen und vom düsteren, in Lumpen gehüllten Gefährten der Hauptdarstellerin bewacht werden. Dem zuletzt entführten Knaben werden seine hübschen Kleidungsstücke abgenommen und in der fünften Szene in einer Altkleiderhandlung verkauft.

In der Schlusszene sieht man die Entführerin und ihren Gefährten zusammen mit dem Knaben am Straßenrand bei Passanten um Geld betteln und gleichzeitig, wenn man sich unbemerkt glaubt, aus einer Brustflasche trinken, wie dies um die Jahrhundertwende mit Schnaps und hochprozentigen Getränken üblich war. Als der bettelnde Knabe

15 Segundo de Chomón (1871–1929) war ein spanischer Kameramann und Regisseur der Firma Pathé Frères, der ab 1905 in Paris arbeitete und besonders für seine mit Traum- und Fantasievorstellungen ausgeschmückten Filme bekannt wurde. Siehe dazu Batllori: Chomón.

16 Siehe eine Version des Stummfilms unter dem Titel *The Child Stealers*, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ScUOu4-q8Ug> [Zugriff: 10. 4. 2020].

und eine Passantin sich gegenseitig erkennen und in die Arme fallen, wird das Verbrecherpaar schließlich in einem Handgemenge von der Polizei gefasst und abgeführt.

Sowohl der Habitus der Kindesräuber, vor allem die abgerissene Erscheinung des Mannes, als auch ihr Verhalten wie das Betteln und die Andeutung von Alkoholismus verorten diese am untersten Ende der Gesellschaft. Zwar sind die Figuren nicht eindeutig als „Zigeuner“ markiert, doch da das Kindesraubmotiv in der europäischen Kulturgeschichte eng mit den „Zigeunern“ verbunden ist, ist eine antiziganistische Lesart des Films zumindest als Subtext enthalten. Verstärkt wird diese Assoziation mit antiziganistischen Klischees durch die wie beiläufig eingestreute Bettelgeste der Protagonistin im Umgang mit Vertretern der Mehrheitsgesellschaft.

Kennzeichnend ist, dass der Film, der auch in den USA unter dem Titel *The Child Stealers* in den Kinos gezeigt wurde, trotz seiner komplexen Handlung völlig ohne die im Stummfilm sonst weitverbreiteten diegetischen Erzählformen der schriftlichen Zwischentitel auskommt und das Geschehen rein mimetisch vermittelt wird.¹⁷

Die Produktionsfirma Gaumont, die in den 1890er-Jahren aus einem Fotografie-Unternehmen hervorging, zeichnete für nicht weniger als 700 Kurzfilme verantwortlich. Einer ihrer Besitzer war der weltberühmte französische Architekt und Ingenieur Gustave Eiffel. Die Regisseurin so gut wie aller Filme der Produktionsfirma Gaumont war eine junge Frau namens Alice Guy, die ursprüngliche Sekretärin des Managers Léon Gaumont, nach dem die Firma benannt war. Alice Guy war zu Beginn der von ihr geleiteten Filmproduktion gerade 22 Jahre alt. Bis 1906 produzierte sie, wahrscheinlich als erste und lange Zeit einzige Regisseurin der Welt, alle Filme der Firma. 1906 heiratete sie Herbert Blaché, den Vertreter der Gaumont-Filmproduktion in den USA. Das Paar siedelte schließlich ganz in die USA über und gründete 1912 eine eigene Filmproduktion namens *Solax Company*. Ihr 1912 produzierter Streifen *A Fool and his Money* ging als erster ausschließlich mit afroamerikanischen Darstellern produzierter Film in die amerikanische Filmgeschichte ein.¹⁸ Zu diesem Zeitpunkt besetzten die meisten Filmstudios die Rollen von sogenannten „Negern“ durch weiße

17 Die in amerikanischen Archiven erhaltenen Versionen zahlreicher europäischer Kurzfilme der Stummfilmzeit dürften auf die in den USA bereits früh einsetzende Diskussion um Urheberrechte zurückgehen.

18 Die Darstellung der Karriere von Alice Guy-Blaché beruht auf McMahan: Alice Guy Blaché.

Schauspieler mit geschwärztem Gesicht, eine Vorgehensweise, die als „Blackfacing“ bekannt wurde. Obwohl also Alice Guy-Blaché durch ihre frühe Beschäftigung afroamerikanischer Darsteller im Hinblick auf die sogenannte „Rassenfrage“ als durchaus aufgeklärte Person erscheint, dürfte sie – zusammen mit ihrem Publikum – die von *The Child Stealers* transportierten antiziganistischen Klischees nie hinterfragt haben.

Im Jahre 1905 drehten die amerikanischen Regisseure Edwin Porter und Wallace McCutcheon für die *Edison Mfg. Co.* einen Kurzfilm ähnlichen Inhalts unter dem Titel *Stolen by Gypsies*. Der Film zeigt ein Kindermädchen, das mit dem ihr anvertrauten Kind in einen Park geht. In einem unachtsamen Moment entführen „Zigeuner“ das Kind in einem von einem Pferd gezogenen „Zigeunerwagen“. Die als mögliche Bösewichte verfolgten Landstreicher erweisen sich als unschuldig, denn in ihrer verdächtigen Tasche befinden sich Enten und kein Kind. Nach einem Jahr erscheinen die „Zigeuner“ wieder in der Stadt. Einigen Frauen, die sich ihre Zukunft vorhersagen lassen möchten, entdecken das blonde Kind und alarmieren dessen Eltern. Während die Polizei die „Zigeuner“ in Schach hält, wird das Kind wieder zu seiner Mutter zurückgebracht.¹⁹ Der Film ist eine offensichtliche Weiterentwicklung des im Oktober 1904 ebenfalls von Wallace McCutcheon gedrehten Streifens *The Lost Child*, in dem ein Wanderhändler oder Vagabund verdächtigt wird, ein Kind entführt zu haben, nach langer Verfolgungsjagd durch die gesamte Bevölkerung gestellt wird und sich schlussendlich seine Unschuld herausstellt, nachdem sich in seinem Korb nur eine Katze befindet und das in einer Hundehütte verkrochene Kind gefunden wird. Anscheinend hat der Co-Regisseur von *Stolen by Gypsies* die Version von 1904 durch das antiziganistische Stereotyp von den Kindesräubern erweitert.

Es erscheint durchaus vorstellbar, dass diese Modifizierung des ursprünglichen Stoffes eine Reaktion auf den großen Erfolg des britischen Kurzfilms *Rescued by Rover* von Lewin Fitzhamon war, der im Sommer 1905 von der britischen *Hepworth Manufacturing Company* auf den Markt gebracht wurde.²⁰ Der Film gilt als ein Meisterwerk des frühen britischen Films sowie als ein Meilenstein in der Entwicklung der filmischen Erzählstrategie und der Schmitztechnik. Der Streifen war

19 Die Beschreibung des Plots beruht auf einem Artikel im wöchentlich erscheinenden Fachblatt der Unterhaltungsbranche *The New York Clipper*, einem Vorläufer der heutigen Fachzeitschrift *Variety*; *The New York Clipper*, 2. 9. 1905, S. 716.

20 Der Film *Rescued by Rover* ist abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=LlhNxHfyWTU> [Zugriff: 10. 4. 2020].

ein Welterfolg und musste mehrmals nachgedreht werden. In den USA wurde er von einer Filmfirma vertrieben, mit der Wallace McCutcheon nachweislich zusammenarbeitete.²¹

Der Film erzählt – in 21 Einstellungen und unter völligem Verzicht auf die üblichen diegetischen Stilmittel des Stummfilms wie Vorspann oder Zwischentitel – die Geschichte eines Kindes, das von einer bettelnden „Zigeunerin“ aus dem Kinderwagen einer Dame gestohlen wird. Rover, der Collie der Familie und Kuschelhund des Kindes, nimmt sofort auf eigene Initiative die Fährte auf und verfolgt die Spur bis in die Dachbodenkammer eines Elendsquartiers, wo die Entführerin dem Kind bereits seine teuren Kleider ausgezogen hat. Von der Entführerin verscheucht, alarmiert der Hund den Vater des Kindes und geleitet ihn schließlich zum Versteck, wo das Kind befreit und zu seiner Mutter zurückgebracht wird. *Rescued by Rover* begründete eine lange Tradition populärer Tierfilme – gleichzeitig aber auch eine konsequente mimetische Erzähltechnik des Mediums Film, die schließlich im genrebildenden *Continuity Editing* des amerikanischen Kinos mündete.

Stark beeinflusst von *Rescued by Rover* war David Wark Griffith, der mit über 500 verwirklichten Filmen wohl erfolgreichste und einflussreichste amerikanische Regisseur der Zwischenkriegszeit. 1908 griff auch er das Motiv der kinderraubenden „Zigeuner“ in seinem Film *The Adventures of Dollie* auf.²² Darin wird eine gutbürgerliche amerikanische Familie beim Picknick am Fluss von einem aggressiven „Zigeuner“, der seine Körbe verkaufen will, belästigt. Der Zwist endet schließlich in einer Schlägerei mit dem Vater der Familie. Aus Rache entführt der „Zigeuner“ in einem unbeobachteten Moment die kleine Dollie. Um sie vor den verzweifelten Eltern zu verbergen, steckt er das kleine Mädchen in ein Fass auf seinem Wohnwagen und peitscht sein Pferd zur Flucht an. Bei der Durchquerung eines Flusses rollt das Fass unbemerkt vom Wagen und treibt über einen kleinen Wasserfall just wieder zu der Stelle zurück, an der die Familie ihr Picknick begann. Der ältere Bruder angelt das treibende Fass aus dem Fluss. Bei Öffnen des Fasses entdecken Vater und Bruder die verloren geglaubte Tochter und Schwester Dollie. Der Film lief in verschiedenen Ländern Europas unter Titeln wie *Dollie kalandjai* (Ungarisch), *Dollys Abenteuer* (Deutsch), *Les aventures de Dollie* (Französisch). Die zutiefst antiziganistische und rassistische

21 Niver: Motion Pictures, S. 212.

22 Der Film *The Adventures of Dollie* ist abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1CyJRT1zONw> [Zugriff: 10. 4. 2020].

Botschaft des Films dürfte David Wark Griffith als bekennendem weißen Suprematisten und Proponenten des Ku-Klux-Klan durchaus bewusst gewesen sein.²³ Wesentliches Hilfsmittel dieser Erzählstrategie – die sich durch den völligen Verzicht auf einen außenstehenden Erzähler oder Kommentator auszeichnete – war der Rückgriff auf bekannte thematische sowie visuelle Topoi. Das Stereotyp der kinderraubenden „Zigeuner“ war spätestens seit dem 19. Jahrhundert in der englischen Literatur weitverbreitet.²⁴ Der britische Filmwissenschaftler Brian McFarlane charakterisierte Griffiths Film als ein typisches Beispiel der Kriminalisierung und moralischen Marginalisierung von Roma und Sinti zu Beginn des 20. Jahrhunderts.²⁵

Die wohl bekannteste Inszenierung dieses Motivs ist der 1916 von Charlie Chaplin produzierte Stummfilm *The Vagabond*.²⁶ Der Film erzählt die Geschichte eines mittellosen Bettelmusikanten, der eine als Kind von „Zigeunern“ entführte junge Frau aus den Klauen des tyrannischen sowie gewalttätigen Clanchefs und dessen bössartiger Mutter befreit. Die antiziganistischen Topoi dienen im Film als Hintergrund für die für Chaplin typischen Klamaukszenen, Schlägereien und Verfolgungsjagden.

Bei der Instrumentalisierung solcher Topoi für die Zwecke filmischer Diskurse konnten die Filmschaffenden zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf ein breites Spektrum emblematischer Darstellungen von „Zigeunern“ rekurrieren, die ihren Ursprung meist in der europäischen Malerei hatten und im Zuge der Verbreitung der Fotografie popularisiert worden waren.²⁷ Im Bereich der Darstellung weiblicher „Zigeuner“ hatten besonders die Opern und Operetten des ausgehenden 19. Jahrhunderts wirkmächtige Stereotype sowohl für junge Frauen – mit bunten Kleidern, dunklen Haaren und ihrem auffallenden Schmuck – als auch für ältere Frauen – in gebeugter Haltung mit großen, befransten Tüchern und oft auch Pfeife rauchend – etabliert. Ein Beispiel für einen Rückgriff auf diese Vorbilder aus dem Bereich

23 Siehe dazu „Ku-Klux-Klan. Geburt einer Nation“, *Der Spiegel*, 16.2.1955, S. 37; Stokes: *The Birth of a Nation*.

24 Nord: *British Imagination*, S. 12f.

25 McFarlane: *Encyclopedia*, S. 277.

26 Der Film *The Vagabond* ist abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=sfKjpNMouMs> [Zugriff: 10. 4. 2020].

27 Pirsig-Marchall: „Zigeunerikonographie“, S. 11–14; Reuter: *Bann*; Szuhay: „Zigeunerfotografie“, S. 24–29. Siehe auch den Beitrag von Radmila Mladenova in diesem Band.

des Musiktheaters durch die frühen Filmproduzenten ist neben dem eingangs erwähnten Kurzfilm *Carmencita* von William Dickson aus dem Jahre 1894 ein in der Machart sehr ähnlicher dänischer Kurzfilm mit dem Titel *Zigeunerndans af Troubaduren* des Regisseurs Peter Elfelt von 1906, der auf die ebenfalls in Spanien angesiedelte Oper Guiseppe Verdis *Il Trovatore* aus dem Jahre 1853 verweist. Gemeinsam ist beiden Werken die zugrunde liegende Handlung einer desaströsen Betörung eines jungen Mannes von gesellschaftlichem – in der Regel auch militärischem – Rang durch eine „Zigeunerin“, die nicht nur unglücklich endet, sondern auch den außerhalb der gesellschaftlichen Normen stehenden Lebensentwurf der „Zigeuner“ unterstreicht.

Abgesehen von zahlreichen Filmversionen der Oper *Carmen*,²⁸ wurde diese als schicksalhaft dargestellte Konstellation – gemäß der ein männlicher Vertreter aus bürgerlich etablierten Kreisen durch die Verführungskünste einer „Zigeunerin“ ins Unglück gestürzt wird – in den frühen Stummfilmen in zahlreichen Variationen abgehandelt. Eine der bekanntesten davon war *Das Mädchen ohne Vaterland. Ein Drama aus den Balkanländern*,²⁹ eine Produktion aus dem Jahre 1912 mit und von Asta Nielsen, einer der großen europäischen Filmstars der Zwischenkriegszeit. Regie führte – zumindest nominell – ihr Ehemann Urban Gad. Asta Nielsen spielt im Film das „Zigeunermädchen“ Zidra, die vom Spion einer fremden Macht angeworben wird, um die Pläne einer Festung auszukundschaften. Dabei verliebt sich die junge „Zigeunerin“ Zidra ausgerechnet in den jungen Leutnant, dem sie Pläne entlocken soll. Ihre lumpigen, jedoch eng anliegenden und weit ausgeschnittenen Kleider und auch ihr Benehmen – Zidra raucht Pfeife – rekurren bewusst auf etablierte Topoi der bildlichen Darstellung von jungen und angeblich freizügigen „Zigeunerinnen“ in Gemälden und Fotografien des ausgehenden 19. Jahrhunderts.³⁰ Die Geschichte endet sowohl für den Spion als auch für den Leutnant tragisch – nämlich mit einer Exekution –, die rebellische Zidra hingegen kommt ungeschoren davon. Mit den lapidaren Kommentaren „Das Geheimnis des Vaterlandes ist gerettet“ und „Das Volk ohne Vaterland auf der Flucht!“ in den beiden

28 So etwa die von Cecil B. DeMille 1915 gedrehte Version der Oper mit der gefeierten Opernsängerin Geraldine Farrar in der Hauptrolle des Stummfilms.

29 Der Film *Das Mädchen ohne Vaterland* ist abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UGPrUpu6EaE> [Zugriff: 10. 4. 2020].

30 Baumgartner/Kovács: Aufklärung, S. 15–23.

letzten Zwischentiteln des Films wird die Trennung zwischen den beiden angeblich unversöhnlichen Welten noch einmal unterstrichen.

Eine der wenigen Ausnahmen war in dieser Hinsicht der von der Firma *Pathé Frères* 1911 in einer kolorierten Version unter dem Titel *L'honneur du Bohémien* – in den USA unter *Gypsy Maids* – auf den Markt gebrachte Film, dessen Regisseur nicht überliefert ist.³¹ Der Film erzählt die Geschichte zweier „Zigeunermädchen“, die durch die Darbietung von Tanz und Musik Geld verdienen. Als eine davon sich in einen Galan verliebt, der kein „Zigeuner“ ist, gerät der Vater außer Rand und Band und wirft seine Tochter schließlich in den Fluss. Vor ihrem Geliebten gerettet, kann die junge Frau nach der Festnahme des mörderischen Vaters Arm in Arm mit ihrem Geliebten in die Zukunft schreiten. Zwar suggeriert auch dieser Film eine fremde, von einem unerbittlichen „Ehrenkodex“ geregelte Welt der „Zigeuner“, endet aber mit einer positiven Perspektive einer möglichen gemeinsamen Zukunft der Liebenden.

Asta Niensens Verkörperung der „Zigeunerin“ Zidra ist – zusammen mit der von der italienischstämmigen Schauspielerin Pola Negri verkörperten Carmen in der Stummfilmversion mit dem Titel *Gypsy Blood* von Ernst Lubitsch aus dem Jahre 1918 – auch ein Beispiel für die in der Zwischenkriegszeit aus exotisierten Versatzstücken weiblicher Körpermerkmale und Verhaltensweisen konstruierte Kunstfigur des „Vamps“.³² Mit einer gewissen Nonchalance fasste Enno Patalas Pola Negris Effekt auf ihr Publikum mit den Worten zusammen: „Mit ihrem herausfordernden und zugleich tragisch umflorten Blick, den tiefschwarzen Haaren, den katzenhaften Bewegungen erschien Pola Negri ihren Anhängern als Inbegriff slawischer Unergründlichkeit“.³³ In diese Kunstfigur des Vamps fließen zahlreiche stereotype Merkmale der Kunstfigur der „Zigeunerin“ ein. In den Filmen der Zwischenkriegszeit werden nicht wenige Vamps auch explizit als „Zigeunerinnen“ bezeichnet.³⁴

31 Der Film *Gypsy Maids* ist abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Qdx2j5czvXA> [Zugriff: 10. 4. 2020].

32 Kreimeier: Vamp, S. 89–108.

33 Patalas: Stars, S. 50f.

34 So etwa in dem von Ted Browning 1925 für Metro Goldwyn-Meyer gedrehten Film *The Mystic*.

Ungarischer Sonderweg?

Das bis 1918 zu Ungarn gehörige Transsylvanien war bereits im 19. Jahrhundert zu einem Zentrum der europäischen „Zigeuner“-Fotografie geworden, das mit seinen europaweit vertriebenen Fotografien wesentlich zur Rezeption der mitteleuropäischen Roma als den „letzten Wilden Europas“ beitrug.³⁵ Ihre internationale Verbreitung wurde zum Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 durch die rasche Ausbreitung der Postkarten als vergleichsweise schnelles Kommunikationsmedium noch beschleunigt.³⁶ Doch obwohl es in Ungarn und in Transsylvanien bereits in der Epoche der Stummfilme – neben Budapest – auch in Städten wie Cluj-Napoca/Kolozsvár/Klausenburg oder Timișoara/Temesvár eine durchaus nennenswerte heimische Filmproduktion gab,³⁷ werden „Zigeuner“ in diesen Filmen nicht thematisiert.

Die Ursache dafür dürfte in einem im europäischen Vergleich besonders gelagerten „Zigeuner“-Bild der ungarischen Gesellschaft zu suchen sein, das bis weit ins 20. Jahrhundert einerseits durch vormodern romantische Vorstellungen von den „Zigeunern“ und andererseits durch die aktive Teilnahme der ungarischen Roma am ungarischen Freiheitskampf 1848 geprägt war.³⁸ Besonders der ungarische Adel sowie das ungarische Großbürgertum identifizierten sich mit der sogenannten „Zigeunermusik“ als Ausdruck ungarischer Nationalkultur und Identität. In literarischen sowie wissenschaftlichen Diskursen wurden Roma nicht a priori als „Problem“ wahrgenommen und durchaus auch als gesellschaftlich und ökonomisch integrierbar sowie teils tatsächlich auch integriert dargestellt.³⁹

Am nachhaltigsten manifestierte sich diese Haltung der ungarischen Eliten in einer der international meist rezipierten Musiktheaterproduktionen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der komischen Oper *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauss aus dem Jahre 1885. Das Libretto beruht auf einem, von den westeuropäischen Vorlagen wie Bizets *Carmen* oder Verdis *Il Trovatore* gänzlich abweichenden gesellschaftlichen Rollenverständnis der Roma, sowohl in Bezug auf ihre militärische Rolle als gleichwertige tapfere Soldaten als auch in Bezug

35 Szöllösy: Képen, S. 2–8; Szuhay: Vadembertöl, S. 97–196.

36 Horvátová: Devleskere.

37 Cunningham: Silent Cinema.

38 Somogyvári: Cigány zenészek.

39 Szuhay: Research, S. 13–18.

auf ihre Akzeptanz als mehr oder minder ebenbürtige Partner der Mehrheitsbevölkerung als Ehepartner.⁴⁰ Im Libretto der komischen Oper verschwimmen durch den wechselnden „Zigeuner“-Status der handelnden Personen – zum Beispiel der von „Zigeunern“ adoptierten und aufgezogenen Hauptfigur adeligen Ursprungs – die sozialen Grenzen zwischen Roma und Nicht-Roma. *Der Zigeunerbaron* wurde bereits 1910 für das vom deutschen Filmpionier Oskar Messter 1903 entwickelte Tonbildverfahren adaptiert, wobei zu einem in einem Kasten sichtbaren Kurzfilm eine Tonaufnahme abgespielt wurde.⁴¹ 1926 produzierte Friedrich Zelinek eine Stummfilmversion in Berlin und ab 1935 erschienen zahlreiche Tonfilmversionen des Stoffes. Ebenfalls von der Liebesheirat eines gefeierten „Zigeunerprimas“, Dankó Pista, mit einer jungen Adelligen handelte auch der gleichnamige, sehr erfolgreiche ungarische Kinofilm aus dem Jahre 1940.⁴²

International wurde *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauss ab 1887 unter dem französischen Titel *La Tzigane* bekannt. Begeistert rezipiert wurde der Stoff in Russland. In St. Petersburg und Moskau hatten sich seit dem späten 18. Jahrhundert große „Zigeuner“-Chöre etabliert, die von Musikerfamilien aus der Gruppe der Ruska Roma betrieben wurden.⁴³ Der berühmteste dieser Chöre, der nach seinem Gründer Grigory Sokolovsky benannte Sokolovsky-Chor, war im legendären Moskauer Restaurant und Künstlertreffpunkt „Yar“ beheimatet und wurde von Nikolai Schischkin geleitet. Bereits 1887 produzierte die Truppe die erste von Roma aufgeführte Version des *Zigeunerbarons* in Moskau. Im Jahr darauf brachte Schischkins Truppe die erste von Roma über Roma und in der Sprache der Roma produzierte Operette im Moskauer „Малый театр“ [dt.: „Kleines Theater“] unter dem Titel *Дети лесов* [dt.: *Kinder der Wälder*] auf die Bühne. 1892 folgte eine weitere Operette mit dem Titel *Цыганская жизнь* [dt.: *Zigeunerleben*]. Die Stücke

40 Schnitzer: *Zigeunerbaron*.

41 Oskar Messter (1866–1943) gilt als Erfinder der Tonbilder, für die auch die ersten Grammofoneinspielungen produziert wurden und die dem unter der Bezeichnung Kinetofon bekannt gewordenen Verfahren von Edison entsprachen. Siehe dazu Förstner: *Rekonstruktion*, S. 204–212.

42 Die im Film *Dankó Pista* popularisierte Liebesheirat war reine Fiktion und entsprach in keiner Weise dem tragischen Lebenslauf des großen ungarischen Violinisten István Dankó.

43 *Rom-Lebedev*: цыганского; Demeter/Bessonov/Kutenkov: *История цыган*.

gehörten bis weit in die Zwischenkriegszeit zum Standardrepertoire russischer Romachöre.⁴⁴

Vor diesem Hintergrund ist es nicht überraschend, dass auch der erste Spielfilm mit Roma als Hauptdarstellern in einem Film über Roma 1908 in Russland produziert wurde. Filmproduzent Alexandr Khanzhonkov stieß im Sommer in der Nähe seiner Datscha auf ein Romalager und überredete die Mitglieder der Gruppe, als Darsteller in seinem Film zu wirken.

In markantem Gegensatz zu westeuropäischen Produktionen, in deren Mittelpunkt immer das spannungs- und konfliktgeladene Verhältnis zwischen Roma und Nicht-Roma steht, thematisiert der Film *Драма в таборе подмосковных цыган* [dt.: *Drama im Zigeunerlager in der Nähe von Moskau*] eine tragische Liebesgeschichte unter Roma sowie die sozialen Reaktionen der umgebenden Romagesellschaft. Die schöne Aza wird von zwei Verehrern umschwärmt. Sie liebt nur einen von ihnen, nämlich Aleko, der auch die Zustimmung ihrer Eltern gewinnt. Während der Vorbereitungen zu den Hochzeitsfeiern überredet der unterlegene Rivale den Bräutigam zu einem Kartenspiel, in dessen Verlauf Aleko sein gesamtes Geld und auch sein Pferd verliert. Er hat alles verloren, bis auf die Liebe seiner Braut Aza. Nun überredet der Rivale Aleko zu einem letzten Spiel um die Braut. Aza bittet Aleko flehentlich, sich nicht auf das Spiel einzulassen, doch Aleko riskiert alles und verliert. Als die entsetzten Bewohner des Romalagers erfahren, was geschehen ist, verbannen sie Aleko. In der Nacht schleicht Aleko zu Aza und bittet sie, mit ihm zu fliehen. Als sie sich weigert, tötet er sie und begeht Selbstmord.⁴⁵

Filmdokumente – Dokumentarfilme

Zu den frühesten bekannten dokumentarischen Filmaufnahmen, in denen Roma – teils auch namentlich – identifiziert werden können, gehören die durch einen Zufall erhalten gebliebenen Aufnahmen der ungarischen Kinowochenschau A Hét [dt.: Die Woche] aus der Zeit nach dem Kriegsende 1918 und der Ungarischen Räterepublik 1919. Als am 16. November 1918 die Republik Ungarn ausgerufen wird, streicht der Wochenschaubericht eigens die integrative Rolle der „Zigeunermusiker“

44 Baurov: Репертуары.

45 Cavendish: Handle.

heraus: „Die gehobene Stimmung wurde von den anwesenden Zigeunerkapellen unterstützt, die das Kossuth-Lied, den ‚Szózat-Aufruf‘, die Marseillaise und andere nationale Lieder spielten, die vom Volk mit ihnen zusammen gesungen wurden“.⁴⁶ Die als linksliberal und kommunistisch verteufelten Filmstreifen der ungarischen Wochenschauen aus den Jahren 1918 und 1919 wurden nach der Niederschlagung der Räterepublik von der Polizei beschlagnahmt und nach über siebenzig Jahren in einem Archiv wiederentdeckt. Eine positive Erwähnung sogenannter „Zigeunermusiker“ zieht sich noch bis in die späten 1920er Jahre wie ein roter Faden durch die ungarischen Kinowochenschauen. So streicht etwa der Streifen *Német újságírók látogatása Esztergomban a hercegprímásnál* [dt.: Besuch deutscher Journalisten beim Kardinal von Esztergom] vom 16. September 1928 eigens heraus, dass das musikalische Programm zur Unterhaltung der hohen Gäste vom bekanntesten Ensemble aller ungarischen „Zigeunermusiker“ unter der Leitung des „Primás“ Antal Kóczé dargeboten wurde. Die Sammlung der ungarischen Wochenschauen gehört zu den wenigen erhaltenen Beständen journalistischer Kurzfilme aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg in Europa.

Auch in Österreich sind aus dem Bestand der für das Kino produzierten Kurz- und Werbefilme interessante Filmaufnahmen über Roma aus dem Burgenland aufgetaucht. Zwei längere Szenen wurden in den Romasiedlungen in den burgenländischen Dörfern St. Margarethen und Oberwart aufgenommen. Infolge der Weltwirtschaftskrise verlor die Mehrzahl der burgenländischen Roma ihre Lebensgrundlage als Erntearbeiter, da sie von den aus den Großstädten in die Dörfer zurückflutenden Arbeitslosen völlig vom lokalen Arbeitsmarkt verdrängt wurden. Zu Beginn der 1930er-Jahre waren daher viele Romasiedlungen zu Elendsquartieren geworden. Die Aufnahmen, die von Karl Köfing, einem der frühen österreichischen Werbefilmer, und seinem Mitarbeiter Hans Brückner gemacht wurden, folgen den exotisierenden und stereotypen „Zigeuner“-Darstellungen der Malerei und Fotografie des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Köfingers bewusst in Tourismusfilmen über die Sehenswürdigkeiten Österreichs eingebettete Aufnahmen aus

46 „Az emelkedett hangulatot a jelenlevő cigányzenekarok is megtámogatták, akik a Kossuth-nótát, a Szózatot, a Marseillaise-t és egyéb hazafias dalokat játszottak, melyeket a tömeg együtt énekelt velük“ (Übersetzung Gerhard Baumgartner); vgl. dazu NFI-Nemzeti Film Intézet: Filmhíradók 100 éve [dt.: 100 Jahre Filmm Nachrichten], abrufbar unter: <https://filmarchiv.hu/hu/aktualis/filmhiradok-100-eve> [Zugriff: 22. 5. 2020].

den Romasiedlungen bekräftigen die damals bereits grassierenden rassistischen Diskurse über die Fremdheit und Andersartigkeit der „Zigeuner“ und den Topos von den „letzten Wilden Europas“. ⁴⁷ Köfingers Mitarbeiter Hans Brückner dürfte deutschnational eingestellt gewesen sein. Er war der Schöpfer des Filmes *Deutsches Grenzland – Burgenland* aus dem Umfeld der regionalen NSDAP Burgenland. ⁴⁸ Die beiden Aufnahmen aus den Romasiedlungen sind teilweise auch in diesem Streifen enthalten.

Ausschnitte aus diesen frühen Filmaufnahmen fanden 1931 Eingang in eine Filmdokumentation, die im Auftrag des Burgenlandes anlässlich des zehnjährigen Bestehens des Bundeslandes produziert wurde. Der als *Burgenland 1921–1931* bezeichnete Streifen beschreibt pathetisch die Kampfhandlungen bei dessen Abtretung durch Ungarn an Österreich 1921 und präsentiert in der Folge Land und Leute. Die Einspielung der genannten Aufnahmen folgt im Film auf die Darstellung der burgenländischen „Judenghettos“ in Eisenstadt sowie Mattersburg und wird durch einen Zwischentitel eingeleitet: „Noch ein Element der Bevölkerung, das aber nicht in Ghettos leben mag ...“. Es folgt eine Einstellung mit halb- bis völlig nackten, balgenden Romakindern, denen der Kameramann offensichtlich Geld oder Zigaretten zuwirft, eine Szene, die sich gleich darauf auch in der Romasiedlung Oberwart wiederholt. Ein weiterer Zwischentitel mit dem Text „Von den ca. 6000 burgenländischen Zigeunern heißen etwa 2800 Horvath, 700 Sarközi und 500 Karoly“ leitet nun die Präsentation von Filmmaterial ein, das aus den Archiven der österreichischen Polizeifilmstelle stammt. Die Militärverwaltung und die Polizei gehörten in Österreich zu jenen staatlichen Institutionen, die sich schon sehr früh professionell mit Fotografie und ab dem Kriegsbeginn 1914 auch mit Filmaufnahmen beschäftigten. ⁴⁹ Die erste Einstellung zeigt eine Gruppe lagernder Lovarafamilien aus dem nördlichen Burgenland, die im Sommer als Pferdehändler und Marktfahrer zu Jahrmärkten, Kirchfestfeiern und Wallfahrtsmärkten fuhren. Durch den nächsten Zwischentitel mit dem Text „Da müssen sich denn, zum Nachweis der Unbescholtenheit, auch Unbescholtene die Abnahme ihrer Fingerabdrücke gefallen lassen“ wird eine Szene vorbereitet, in der einem jungen, verängstigten Rom von der Polizei die Fingerabdrücke abgenommen werden, um sie zusammen mit seinem Foto der bis heute verschollenen „Zigeunerkartei“ der österreichischen

47 Moser: Werbefilm; Navratil: Postkraftwagen, S. 18 f.

48 Für diese Hinweise danke ich dem Filmhistoriker Dr. Michael Achenbach.

49 Metzler: Polizeifotografie, S. 48–69; Büttner/Dewald: Brennen.

Kriminalpolizei einzuverleiben. In wenigen Minuten ist hier mit rein visuellen Mitteln der Bilderbogen von den halbnackten „Wilden“, über die nomadisierenden „Zigeuner“ zu den angeblichen „Gewohnheitsverbrechern“ gespannt. Der Film *Burgenland 1921–1931*, der in sämtlichen burgenländischen Kinos gezeigt wurde – und wahrscheinlich auch darüber hinaus in anderen Bundesländern Österreichs –, befeuerte die steigenden antiziganistischen Tendenzen der österreichischen Öffentlichkeit und die Wahrnehmung von Juden und Roma als angebliche „Fremdkörper“ in der Nation, die man 1921 mit dem Anschluss des Burgenlandes von den Ungarn geerbt hätte.⁵⁰

Aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg sind aus dem zentraleuropäischen Raum bislang nur eine Handvoll solcher dokumentarischer Filme zur Lebenswelt der Roma bekannt. In eine ähnlich exotisierende Kerbe schlägt der ungarische Streifen *A csentei geder* [dt.: *Der Graben von Csente*],⁵¹ der wahrscheinlich ein temporäres Romalager zeigt. Dargestellt werden der Besuch von mehreren Erwachsenen in der Begleitung von halbwüchsigen Mädchen im Romalager und die brutale Armut der Kinder und Greise. Erwachsene Männer und Frauen sind auf den Aufnahmen nicht zu sehen, was Anlass zu der Vermutung gibt, dass es sich um ein temporäres Sommerlager von Erntearbeitern oder sogenannten Trogmachern handeln könnte, die ihre saisonalen Dienste bei der Herstellung von Holztrögen anboten.

Ohne ethnisierende und exotisierende Verweise kommt eine Filmaufnahme aus Rumänien aus, die wahrscheinlich von amerikanischen Ingenieuren auf den Ölfeldern bei Ploești aufgenommen wurde, als Teil einer nicht genau datierten Dokumentation über die rumänische Ölförderung vor Ort. Eingeleitet mit dem Zwischentitel: „Gypsies – wandering people of unknown origin – are numerous in Rumania. Outside the Moreni fields may be seen how they live and conduct their domestic affairs“. Es folgen zwei Einstellungen von 23 Sekunden Gesamtlänge, die eine Frau beim Kneten des Brotteiges in einem temporären Lager

50 Österreichische Behörden versuchten nach dem Anschluss des Burgenlandes an Österreich 1921 im Burgenland ansässige Roma, wenn nur irgend möglich, nach Ungarn abzuschieben. Siehe dazu Freund: Zigeunerbegriff, S. 76–90.

51 Bisher konnte nicht geklärt werden, wo die Aufnahme entstand. Es kommen dafür zwei Orte namens Csente infrage, die jedoch beide heute nicht mehr zu Ungarn gehören, sondern zur Südslowakei bzw. Slowenien.

rumänischer Roma in der Nähe der Ölfelder zeigen sowie eine Szene von Frauen und älteren Männern bei der Zubereitung von Essen.⁵²

Von einem völlig anderen Geist getragen ist ein kurzer sowjetischer Propagandafilm aus dem Jahr 1930, der unter dem Titel *Establish First Junior Soviet! New Gypsy Community Controlled and Run by Children* glückliche, wohlgenährte Kinder in einem sowjetischen Kindergarten oder Jugendlager für Romakinder zeigt, die gut essen und traditionelle Romatänze lernen.⁵³ In dieselbe Kategorie dürfte wohl der 1931 in Moskau von Moisey Goldblat und Yevgeni Schneider produzierte Film *Последний табор* [dt.: *Das letzte Lager*] fallen, aus dem nur einige Filmclips zugänglich sind.⁵⁴ In den letzten Jahren sind durch die Digitalisierung und Aufarbeitung großer Archivbestände zahlreiche neue Filme aus verschiedenen westeuropäischen Ländern aufgetaucht, die unser Wissen über die Lebenswelt der Roma und Sinti enorm bereichert haben. Ein Hauptproblem bei der Bearbeitung und Interpretation des Materials stellt allerdings die oft lückenhafte Überlieferung des Produktionszusammenhanges dar, oft sogar die lokale Zuordnung der Filmaufnahmen. Ein kurzer Filmclip über auf der Wiese lagernde Romafamilien gewinnt sofort eine andere Konnotation, wenn man erfährt, dass der aus der Jugoslovenska Kinoteka in Belgrad stammende Film aus einem ehemaligen Bestand der faschistischen Ustascha kommt, der nach 1945 in die Sammlung aufgenommen wurde.⁵⁵ Zusammen mit einem anderen Tonfilm aus der Zwischenkriegszeit, der in der Nähe von Zagreb gedreht wurde und im Archiv für Nachrichtenf়ilme der Universität von South Carolina gefunden wurde,⁵⁶ stellen die genannten Aufnahmen die bislang einzigen bekannten Filmdokumente über Roma aus Südosteuropa vor 1945 dar. Erfahrungen aus anderen Ländern geben jedoch Anlass zur Hoffnung, dass auch diese Lücken geschlossen werden könnten. So nehmen sich etwa zunehmend mehr Forscher der Aufarbeitung der frühen Filmproduktionen in den verschiedenen

52 „Roma (Gypsies) in Romania“, abrufbar unter: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/film/roma-gypsies-in-romania> [Zugriff: 22. 5. 2020].

53 Der Film ist abrufbar unter: https://search.alexanderstreet.com/preview/work/bibliographic_entity%7Cvideo_work%7C1788945 [Zugriff: 22. 5. 2020].

54 Art. „Последний табор“, abrufbar unter: http://www.kinoglaz.fr/u_fiche_film.php?num=7239 [Zugriff: 22. 5. 2020].

55 „Romani (Gypsy) campsite in Slovenia“, abrufbar unter: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/film/romani-gypsy-campsite-in-slovenia> [Zugriff: 22. 5. 2020].

56 „Prewar Romani (Gypsy) life“, abrufbar unter: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/film/prewar-romani-gypsy-life> [Zugriff: 22. 5. 2020].

Regionen Europas an. Arbeiten von John Cunningham über die Anfänge der Stummfilmproduktion in Siebenbürgen etwa belegen, dass – obwohl die Region schon im 19. Jahrhundert ein bedeutendes Zentrum der sogenannten „Zigeuner“-Fotografie war –, wie schon erwähnt, keiner der dort zu Beginn des 20. Jahrhunderts produzierten Filme das Thema behandelt.⁵⁷ Doch tauchen aus den aufgearbeiteten Archiven ehemaliger Filmproduktionen und Filmverleiher fast täglich neue Schätze auf. So finden sich heute auf der Website der Traditionsfirma *British Pathé* allein sieben Filmdokumente über englische Roma.⁵⁸ Berichtet wird über das Begräbnis des 1926 im Alter von 102 Jahren verstorbenen Roma-Ältesten Plato Buckland, ein Romatreffen in Epsom Forest in der Nähe von London 1929, ein großes Begräbnis in Farnborough 1933, die Übersiedlung von Romafamilien aus Epsom Forest in Häuser in Guilford 1934, eine traditionelle Roma-Hochzeit in den Yorkshire Moors 1937, die Krönung eines sogenannten „Zigeunerkönigs“ von 1937, englische Roma auf dem großen Pferdemarkt von Yarm in Yorkshire 1938 und eine Doppelhochzeit in Baildon in Yorkshire, ebenfalls von 1938. Daneben existieren noch Aufnahmen von Roma aus dem spanischen Galicien von 1910 sowie einem Tanz bei einem Fest europäischer Roma auf dem Dach eines Mietshauses in New York 1939, eines der wenigen Filmdokumente über die Amerikawanderung europäischer Roma und Sinti.

Es steht zu erwarten, dass in den nächsten Jahren noch wesentlich mehr dokumentarische Filmaufnahmen zur Geschichte der Roma aus den Archiven und Privatsammlungen zutage treten werden. Erste gezielte Sammelprojekte in den österreichischen Bundesländern Burgenland und Niederösterreich haben gezeigt, dass sich eine schier unvorstellbare Menge von privaten Filmaufnahmen aus den ersten sechs Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in familiärem Privatbesitz befindet.⁵⁹ Weiterhin gab es ab den 1920er-Jahren in fast allen Ländern sehr rege Klubs und Vereine von Amateurfilmern, deren Schaffen bislang wenig untersucht wurde und deren Archive weitgehend unerforscht sind.⁶⁰ Die Mehrzahl dieser Aufnahmen erstellten Filmamateure mit federgetriebenen Kleinkameras mit einer maximalen Aufnahmezeit von

57 Cunningham: *Silent Cinema*.

58 Die Sammlung von British-Pathé beinhaltet allein 130.000 Kurzfilme aus der ehemaligen Filmsammlung der Presseagentur Reuters. Siehe Internetseite von British-Pathé, <https://www.britishpathe.com> [Zugriff: 22. 5. 2020].

59 Baumgartner: *Licht- und Schattenwelten*.

60 Aichholzer: *Dokumentarfilmschaffen*.

etwa zehn bis zwölf Minuten. Die Kosten für eine solche Kleinkamera entsprachen in der Zwischenkriegszeit etwa dem Monatslohn eines mittleren Angestellten, ein kleiner Luxus, den sich anscheinend viele Enthusiasten leisteten.

Mit der Etablierung des Mediums Film durch den Ethnologen der Universität Cambridge Alfred C. Haddon während seiner Expedition nach Südostasien im Jahre 1889 und der Popularisierung ethnografischer Filme durch die Welterfolge *Nanook of the North* oder *Man of Aran* des amerikanischen Filmproduzenten und Regisseurs Robert J. Flaherty hielt der Film auch Einzug in die Ethnografie.⁶¹ Als einer der für die Dokumentation der Arbeits- und Lebenswelt sowie der Musik- und Tanzkultur der europäischen Roma bedeutendsten Ethnografen sei hier pars pro toto der ungarische Volkskundler László Keszi Kovács genannt, der ab 1942 als einer der Ersten in Zentraleuropa begann, im Rahmen seiner Forschungen ausführliche Film- und Tonaufnahmen von Roma zu erstellen.⁶²

Die für die Zeit ab 1945 bereits zur Verfügung stehenden – und aller Voraussicht noch beträchtlich anwachsenden – Filmdokumente, die das Thema Roma und Sinti in der ein oder anderen Form behandeln, sind kaum noch zu überblicken. Zur quantitativen Herausforderung gesellt sich noch ein methodologisches Problem. Eine wirklich wissenschaftlich fundierte Analyse dieser Filme wird erst nach einer rigorosen quellenkundlichen Abklärung ihrer Entstehungszusammenhänge sinnvoll möglich sein. Jahrzehntelang wurden mehr oder minder redaktionell arrangierte Ethnodokumentationen selbst in akademischen Kreisen unhinterfragt als genuin historisch-soziologisches Quellenmaterial angesehen. Das gilt etwa für die oben genannten Filme von Robert J. Flaherty, von denen man seit einigen Jahren weiß, dass sie mehr die sozialen Fantasien des Regisseurs widerspiegeln als die tatsächliche Lebenswelt der porträtierten Gemeinschaften.⁶³ Auch der jugoslawische Spielfilm *Skupljači perja* [dt.: *Bettfedernhändler*],⁶⁴ der in Deutschland unter dem Titel *Ich traf sogar glückliche Zigeuner* lief, wurde – obgleich

61 Zu Alfred C. Haddon siehe Haddon: Recordings.

62 Krámos/Szabó/János (Hg.): Keszi Kovács Mozcóképek.

63 Bond: Thirties, S. 245–246.

64 Der Film des jugoslawischen Regisseurs Alexandar Petrović wurde 1967 in Cannes ausgezeichnet und sogar für einen Oskar nominiert.

es sich um ein rein fiktionales Werk handelt – über Jahrzehnte hinweg immer wieder für seine Authentizität gepriesen.⁶⁵

Filmdokumente zum Völkermord an den Sinti und Roma

Abschließend sei noch kurz auf einige Filmdokumente eingegangen, denen eine besondere zeitgeschichtliche Bedeutung zukommt. Die ersten beiden Beispiele stammen von dem Wiener Anthropologen Walter Dostal. Dieser hatte den Einsatz der Filmkamera im Rahmen seiner Feldforschungen in Arabien und während seiner Tätigkeit am Wiener Institut für Völkerkunde kennen und schätzen gelernt. Im Jahre 1954 produzierte er im Auftrag der Schulfilmstelle des österreichischen Unterrichtsministeriums zwei zehnminütige Dokumentarfilme über „Zigeuner in Österreich“: einen zur Situation einer Romafamilie im burgenländischen Mörbisch sowie einen zweiten Film über Sitten und Gebräuche der Wiener Sinti. Walter Dostals Dokumentationen gelten heute – besonders ob ihrer wissenschaftlichen Realitätstreue und genau dokumentierten Entstehungsgeschichte – als einzigartige Filmzeugnisse zur Situation der österreichischen Roma und Sinti im ersten Nachkriegsjahrzehnt.⁶⁶

Ein wesentlich bedeutenderes zeitgeschichtliches Dokument stellt der ab 1965 gedrehte und 1970 im schwedischen Fernsehen ausgestrahlte Film *Att vara zigarne* [dt.: *Zigeuner sein*] des deutsch-schwedischen Filmemachers Peter Nestler dar. Der Film thematisiert die Überlebensgeschichten und Nachkriegserfahrungen der überlebenden Sinti und Roma in Deutschland und Österreich mithilfe einer Montage von Ausschnitten aus Interviews mit den Betroffenen selbst. So enthält der Film unter anderem die ersten Filmaufnahmen mit Überlebenden des Lagers Lackenbach in Österreich.⁶⁷ Peter Nestlers lange unbeachtetes dokumentarisches Meisterwerk wurde beim Wiener Filmfestival Viennale 2020 einem breiteren Publikum vorgestellt. Leider sind die wesentlich ausführlicheren Interviewteile des Rohmaterials nicht mehr auffindbar.⁶⁸

Peter Nestlers Dokumentarfilm markiert einen bedeutenden Wendepunkt in der Geschichte der Roma und Sinti im 20. Jahrhundert. Sein

65 Radmila Mladenova setzt sich in einem Aufsatz mit der angeblichen Authentizität des Films auseinander, siehe Mladenova: *Imaginary Gypsy*.

66 Dostal: Zusammenfassung.

67 Nestler: Scheitern, S. 128.

68 Mündliche Mitteilung Peter Nestlers 2018.

Film bezeugt nicht nur das Verfolgungsschicksal der Minderheit, sondern er legt die Zeugenschaft direkt in die Hände der Betroffenen. Sein Film verschafft den Sinti und Roma erstmals Gehör, nachdem über Jahrzehnte niemand ihre Stimme hören wollte.⁶⁹

Filme

- The Adventures of Dollie*, Regie: David Wark Griffith, USA
1908, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1CyJRT1zONw> [Zugriff: 10. 4. 2020].
- Das Mädchen ohne Vaterland*, Regie: Urban Gad, D 1912, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UGPrUpu6EaE> [Zugriff: 10. 4. 2020].
- Establish First Junior Soviet! New Gypsy Community Controlled and Run by Children*, SU 1930, abrufbar unter: https://search.alexanderstreet.com/preview/work/bibliographic_entity%7Cvideo_work%7C1788945 [Zugriff: 22. 5. 2020].
- Gypsy Maids*, USA 1911, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Qdx2j5czvXA> [Zugriff: 10. 4. 2020].
- Keszi Kovács Mozgóképek*, Krámos, Zolt / Szabó, Julia / Tari, János (Hg.): Megjelent Keszi Kovács László néprajzkutató születésének 100. évfordulójára. Magyar Néprajzi Társaság DVD [dt.: Keszi Kovacs' laufende Bilder. Herausgegeben zum 100 Geburtstag des Volkskundeforschers László Keszi Kovács, DVD der Ungarischen Volkskundlichen Gesellschaft], Budapest 2013.
- Prewar Romani (Gypsy) life*, abrufbar unter: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/film/prewar-romani-gypsy-life> [Zugriff: 22. 5. 2020].
- Rescued by Rover*, Regie: Lewin Fitzhamon, GB 1905, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=LlhNxHfyWTU> [Zugriff: 10. 4. 2020].
- Roma (Gypsies) in Romania*, abrufbar unter: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/film/roma-gypsies-in-romania> [Zugriff: 22. 5. 2020].

69 Siehe dazu auch den Beitrag von Daniela Gress im vorliegenden Band.

Gerhard Baumgartner

- Romani (Gypsy) campsite in Slovenia*, abrufbar unter: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/film/romani-gypsy-campsite-in-slovenia> [Zugriff: 22. 5. 2020].
- The Child Stealers*, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=ScUOu4-q8Ug> [Zugriff: 10. 4. 2020].
- The Vagabond*, Regie: Charles Chaplin, USA 1916, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=sfKjpNMouMs> [Zugriff: 10. 4. 2020].
- Wiederssehen im Himmel*, Regie: Romani Rose & Michael Krausnick, Heidelberg 1994.

Literaturverzeichnis

- Aichholzer, Josef: Dokumentarfilmschaffen in Österreich, Wien 1986.
- Baar, Huub van: *The European Roma. Minority Representation, Memory and the Limits of Transnational Governmentality*, Amsterdam 2011.
- Batlloori, Joan M. Minguet: *Segundo de Chomón, Beyond the Cinema of Attractions (1904–1912)*, Barcelona 1999.
- Baumgartner, Gerhard: *Licht- und Schattenwelten. Amateurfilm im Burgenland-Beiheft zur gleichnamigen Ausstellung*, Eisenstadt 2012.
- Baumgartner, Gerhard/Belgin, Tayfun (Hg.): *Roma & Sinti. „Zigeuner-Darstellungen“ der Moderne*, Krems 2007.
- Baumgartner, Gerhard/Kovács, Éva: *Roma und Sinti im Blickfeld der Aufklärung und der bürgerlichen Gesellschaft*, in: Baumgartner, Gerhard/Belgin, Tayfun (Hg.): *Roma & Sinti. „Zigeuner-Darstellungen“ der Moderne*, Krems 2007, S. 15–23.
- Baurov, Konstantin: *Репертуары цыганских хоров старого Петербурга* [dt.: *Repertoire der Zigeunerchöre im alten St. Petersburg*], St. Petersburg 1996.
- Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner*, Berlin 2011.
- Bond, Ralph: *Cinema in the Thirties. Documentary Film and the Labour Movement*, in: Jon Clark/Heinemann Margot et al. (Hg.): *Culture and Crisis in Britain in the 30s*, London 1979, S. 245–246.
- Braunger, Amelie: *László Moholy-Nagy und die Dynamik der Großstadt*, Norderstedt 2002.

- Büttner, Elisabeth/Dewald, Christian: Das tägliche Brennen – Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945, Salzburg 2002.
- Cavendish, Philip: The Hand that turns the handle. Camera operators and the poetics of the camera in pre-revolutionary Russian film, in: *The Slavonic and East European Review* 82 (2004), S. 201–245, abrufbar unter: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/12911/1/12911.pdf> [Zugriff: 23. 2. 2021].
- Chiline, Edouard: The Celluloid Drom. Romani Images in Russian Cinema, in: *Framework* 44 (2003) 2, S. 34–41.
- Cunningham, John: Jenö Janovics and Transylvanian Silent Cinema, 2008, KinoKultura, abrufbar unter: <http://www.kinokultura.com/specials/7/cunningham.shtml> [Zugriff: 10. 4. 2020].
- Demeter, Nadezhda/Bessonov, Nikolay Vladislavovich/Kutenkov, Vladimir: История цыган – новый взгляд [dt.: Geschichte der Zigeuner – eine neue Perspektive], Voronezh 2000.
- Dostal, Walter: Die Zigeuner in Österreich. Monographische Zusammenfassung der Ergebnisse meines Studien-Aufenthaltes unter Zigeunern, Wien 1954.
- Förstner, Dirk: „rauschlied a. künstlerblut“. Rekonstruktion von Tonbildern in modernen Wiedergabesystemen, in: Knaut, Matthias (Hg.): *Kreativwirtschaft. Design, Mode, Medien, Games, Kommunikation, Kulturelles Erbe*, Berlin 2012, S. 204–212.
- Freund, Florian: Der polizeilich-administrative Zigeunerbegriff. Ein Beitrag zur Klärung des Begriffes „Zigeuner“, in: *Zeitgeschichte* 2 (2003), S. 76–90.
- Haddon, Alfred C.: *The Recordings of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits*, Cambridge 1898.
- Hägele, Ulrich: Der zerstörte Blick. Fotografie im Dienste unmenschlicher Wissenschaft, in: Hägele, Ulrich (Hg.): *Sinti und Roma und Wir. Ausgrenzung, Internierung und Verfolgung einer Minderheit*, Tübingen 1998, 95–124.
- Hammond, Paul: *Marvellous Méliès*, New York 1975.
- Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.
- Horvátová, Anna: Devleskere chave – svedectvom starých pohl’adnic [dt.: Göttliche Burschen – Zeugnis alter Postkarten], in: *Poprad* (2006).

- „Ku-Klux-Klan. Geburt einer Nation“, *Der Spiegel*, 16. 2. 1955, S. 37
- Kreimeier, Klaus: *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*, Wien 2011.
- Kreimeier, Klaus: *Vom Vampir zum Vamp. Zur Vorgeschichte eines Kino-Mythos*, in: Aurich, Rolf/Jacobsen, Wolfgang/Jatho, Gabriele (Hg.): *Künstliche Menschen*, Berlin 2000, S. 89–108.
- Loughney, Patrick: *Domitor Witnesses the First Complete Public Presentation of the „Dickson Experimental Sound Film“ in the Twentieth Century*, in: Abel, Richard/Altman, Rick (Hg.): *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington 2001, S. 215–219.
- McMahan, Alison: *Alice Guy Blaché*, in: Gaines, Jane/Vatsal, Radha/Dall’Asta, Monica (Hg.): *Women Film Pioneers Project*, abrufbar unter: <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-alice-guy-blache> [Zugriff: 10. 4. 2020].
- Malthête, Jacques/Mannoni, Laurent (Hg.): *L’œuvre de Georges Méliès*, Paris 2008.
- Malthête, Jacques/Mannoni, Laurent (Hg.): *Méliès. Magie et cinéma*. Paris 2002.
- Malvinni, David: *The Gypsy Caravan. From real Roma to imaginary Gypsies in Western Music and Film*, New York 2004.
- Matras, Yaron: *Romani. A Linguistic Introduction*, Cambridge 2002.
- McFarlane, Brian: *The Encyclopedia of British Film*, London 2003.
- Metzel, Walter: *Polizeifotografie in Wien 1880 bis 1945. Dokumentationen, Registratorsysteme und die Einsatzgebiete der Fotografie im erkennungs- und sicherheitsdienstlichen Bereich. Der historische Fotobestand der Bundespolizeidirektion Wien*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 100 (2006), S. 48–69.
- Mladenova, Radmila: *The figure of the imaginary gypsy in film: I Even Met Happy Gypsies (1967)*, in: *Romani Studies* 26 (2016) 1, S. 1–30.
- Moser, Karin: *Der österreichische Werbefilm. Die Genese eines Genres von seinen Anfängen bis 1938*, Wien 2019.
- Musser, Charles: *Edison Motion Pictures, 1890–1900. An Annotated Filmography*, Washington DC 1997.
- Musser, Charles: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*, Berkeley 1994.
- Navratil, Josef: *Im Postkraftwagen durch Österreichs Alpenwelt. Das Werk des österreichischen Kulturfilmproduzenten Ing.*

- Karl Köfinger am Beispiel einer Serie von Fremdenverkehrs-
werbefilmen, Wien 1989.
- Nestler, Peter: Scheitern und sich durchsetzen, in: Cornelia Bolesch
(Hg.): Dokumentarisches Fernsehen, München 1990, S. 128.
- Niver, Kemp R.: Motion Pictures From The Library of Congress
Paper Print Collection 1894–1912, Berkeley 1967.
- Nord, Deborah Epstein: Gypsies and the British Imagination,
1807–1930, New York 2006.
- Patalas, Enno: Stars – Geschichte der Filmidole, Frankfurt a. M. 1967.
- Peritore, Silvio/Reuter, Frank (Hg.): Inszenierungen des Fremden.
Fotografische Darstellungen von Roma und Sinti im Kontext
der historischen Bildforschung, Heidelberg 2011.
- Pirsig-Marchall, Tanja: Die Darstellung der Roma und Sinti anhand
der „Zigeunerikonographie“ der klassischen Moderne, in:
Baumgartner, Gerhard/Belgin, Tayfun (Hg.): Roma und Sinti.
„Zigeuner-Darstellungen“ der Moderne, Krems 2007, S. 11–14.
- Reuter, Frank: Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion
des „Zigeuners“, Göttingen 2014.
- Rogin, Michael: Blackface, White Noise. Aus dem Amerikanischen
übersetzt von Gerhard Baumgartner, in: Österreichische Zeit-
schrift für Geschichtswissenschaften 4 (1997), S. 503–541.
- Rom-Lebedev, Ivan: От цыганского хора к театру „Ромэн“ [dt.: Vom
Zigeunerchor zum Roma-Theater. Notizen eines Moskauer
Zigeuners], Moskau 1990.
- Schnitzer, Ignaz: Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten nach einer
Erzählung von Mór Jókai, Wien 1885.
- Somogyvári, Gyula S.: Cigány zenészek az 1848/49-es szabadság-
harcban [dt.: Zigeunermusiker in Freiheitskampf des Jahres
1848/49], in: Honismeret 5 (1998), S. 9–12.
- Stokes, Melvyn: D. W. Griffith's The Birth of a Nation. A History of
„The Most Controversial Motion Picture of All Time“, Oxford
2007.
- Szöllösy, Ágnes: Cigány a képen. Cigányábrázolás a XIX-XX. század
magyar képzőművészetében [dt.: Zigeuner im Bild. Die
Zigeunerdarstellungen in der ungarischen Kunst des 19. und
20. Jahrhunderts], in: Beszélő 7–8 (2002), S. 2–8.
- Szuhay, Péter: Zur Darstellung der Roma und Sinti in der „Zigeuner-
fotografie“ des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: Baumgartner,
Gerhard/Belgin, Tayfun (Hg.): Roma und Sinti. „Zigeuner-
Darstellungen“ der Moderne, Krems 2007, S. 24–29.

- Szuhay, Péter: Ethnographical and cultural anthropological research, in: Kállai, Ernő (Hg.): *The Gypsies/The Roma in Hungarian Society*, Budapest 2002, S. 13–18.
- Szuhay, Péter: Az egzótikus vadembertől a hatalom önnön legitomálásáig. Magyar cigányokról készített fotók típusai [zu dt.: Vom exotischen wilden Menschen bis zur Eigenlegitimierung der Macht. Typen der von ungarischen Zigeunern angefertigten Fotografien], in: *Beszélő* 7–8 (2002), S. 97–196.
- Tegel, Susan: Leni Riefenstahl's Gypsy Question, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 23 (2003) 1, S. 3–10.
- Wagenaar, Aad: *Settela, het meisje heeft haar naam terug* [dt.: *Das Mädchen hat seinen Namen zurück*], Rotterdam 1995.
- Warner, Jack L./Jennings, Dean: *My First Hundred Years in Hollywood*, New York 1965.
- Weniger, Kay: *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933–1945*, Bd. 17, Berlin 2008.
- Zierke, Reinhard: *The Gypsy's Warning*, in: Zierke, Reinhard (Hg.): *Mainly Norfolk. English Folk and Other Good Music*, abrufbar unter: <https://mainlynorfolk.info/folk/songs/thegypsyswarning.html> [Zugriff: 20. 5. 2020].

Daniela Gress

Visualisierte Emanzipation. Strategien medialer (Selbst-)Darstellung von Sinti und Roma in dokumentarischen Filmen

— ※ —

Abstract This essay examines three documentary films that critically address socially entrenched antigypsyism after the end of World War II. The selected case studies are characterised in particular by the fact that they give a public voice to individual Sinti and Roma who survived the Nazi genocide and can be read as counter-narratives to the state's repression of the crimes. While the report *Der Fall Dr. Eva Justin* (1963, Valentin and Irmgard Senger, Hessischer Rundfunk, 15 min.) draws attention to the personal continuity of a Nazi perpetrator in the Federal Republic of Germany's administrative apparatus, the documentary *Söhne des Windes* (1973, Georges T. Paruvanani, Zweites Deutsches Fernsehen, 44 min.) exposes the social segregation and discrimination of Sinti and Roma in emergency housing areas in several German cities. Among the minority members speaking in the two features are pioneers of early civil rights work, about whose efforts little is known to date. Finally, in the documentary *Das falsche Wort* (1987, Katrin Seybold and Melanie Spitta, 85 min.), a Sinteza and civil rights activist stands behind the camera and makes a complete narrative break with dominant-society stagings. Using additional source material, the author interweaves her analysis of the visual with the early history of the emancipation of German Sinti and Roma.

Zusammenfassung Der Aufsatz untersucht drei dokumentarische Filme, die sich kritisch mit dem gesellschaftlich verankerten Antiziganismus nach Ende des Zweiten Weltkriegs auseinandersetzen. Die ausgewählten Fallbeispiele zeichnen sich im Besonderen dadurch aus, dass sie einzelnen Sinti und Roma, die den nationalsozialistischen Völkermord überlebt haben, eine öffentliche Stimme verleihen und als Gegenerzählungen zur staatlichen Verdrängung der Verbrechen gelesen werden können. Während die Reportage *Der Fall Dr. Eva Justin* (1963, Valentin und Irmgard Senger, Hessischer Rundfunk, 15 Min.) auf

die personelle Kontinuität einer NS-Täterin im bundesrepublikanischen Verwaltungsapparat aufmerksam macht, klärt die Dokumentation *Söhne des Windes* (1973, Georges T. Paruvanani, Zweites Deutsches Fernsehen, 44 Min.) über die soziale Segregation und Benachteiligung von Sinti und Roma in Notwohngebieten mehrerer deutscher Städte auf. Unter den in den beiden Beiträgen zu Wort kommenden Minderheitsangehörigen befinden sich Pioniere der frühen Bürgerrechtsarbeit, über deren Wirken bislang nur wenig bekannt ist. Im Dokumentarfilm *Das falsche Wort* (1987, Katrin Seybold und Melanie Spitta, 85 Min.) steht schließlich eine Sinteza und Bürgerrechtsaktivistin hinter der Kamera und vollzieht einen vollständigen narrativen Bruch mit dominanzgesellschaftlichen Inszenierungen. Unter Heranziehung zusätzlichen Quellenmaterials verflucht die Autorin ihre Analyse des Visuellen mit der frühen Emanzipationsgeschichte deutscher Sinti und Roma.

Die Darstellung von „Zigeunern“ in visuellen Medien ist seit Jahrhunderten geprägt von ästhetischen und narrativen Konventionen, die in erster Linie Fremdheit und Alterität vermitteln. Die Bandbreite der Repräsentation reicht vom stigmatisierenden bis hin zum mystifizierenden Blick und resultiert in einer Ausgrenzung der Figuren aus sozialen oder historischen Zusammenhängen. Ob es sich um reine Kunstfiguren handelt oder ob ein Medium – wie etwa der hier untersuchte Dokumentarfilm – real existierende Angehörige der Minderheit zeigt, meist dominiert die Darstellung ein Blick, der „Zigeuner“ außerhalb mehrheitsgesellschaftlicher Normen verortet und die Lebenswirklichkeiten von Sinti und Roma ausblendet beziehungsweise verzerrt. So spiegeln auch Reportagen und Dokumentarfilme, denen eine besondere Authentizität zugeschrieben wird, die Realität nicht ungefiltert, sondern durchlaufen in Entstehung und Rezeption ebenfalls einen Prozess der Konstruktion und unterliegen bereits tradierten Deutungsmustern.¹

Bis heute gibt es nur wenige Filme dokumentarischen Charakters, die sich antiziganistischen Traditionen bewusst widersetzen und eine sozial- oder rassismuskritische Auseinandersetzung mit der Geschichte und Gegenwart von Sinti und Roma anstreben. Der vorliegende Aufsatz untersucht die Reportagen *Der Fall Dr. Eva Justin* (1963, Valentin und Irmgard Senger, Hessischer Rundfunk, 15 Min.), *Söhne des Windes* (1973, Georges T. Paruvanani, Zweites Deutsches Fernsehen, 44 Min.) und den Dokumentarfilm *Das falsche Wort* (1987, Katrin Seybold und Melanie Spitta, 85 Min.), in denen Überlebende des nationalsozialistischen

1 Vgl. Heinze: Konstruktion.

Völkermords auftreten. Die exemplarisch ausgewählten Beiträge warfen in ihrer jeweiligen Entstehungszeit neue Perspektiven auf die Verfolgung von Sinti und Roma im „Dritten Reich“ und machten auf die anhaltende Diskriminierung der Minderheit in der Bundesrepublik Deutschland aufmerksam. Während Gesellschaft, Behörden und Politik die präzedenzlosen Massenverbrechen an Sinti und Roma und deren Folgen bis in die 1980er-Jahre hinein verdrängten und verleugneten, gaben die analysierten Filme den Opfern eine Stimme, um ihre Leiderfahrung zu artikulieren und Forderungen für die Verbesserung ihrer Zukunft zu stellen. Die Intention, den Angehörigen einer unterdrückten Minderheit öffentlich Gehör zu verschaffen, reiht die Beiträge ein in das Spektrum politischer Kunst, die gesellschaftliche Machtverhältnisse im aufklärerischen Sinne kritisch hinterfragt.² Zwischen den 1960er- und 1980er-Jahren, dem Entstehungszeitraum der ausgewählten Filme, begannen Sinti und Roma verstärkt um ihre Bürgerrechte zu kämpfen. Parallel dazu ist auch eine Zunahme gesellschaftskritischer und den Völkermord thematisierender Reportagen und Dokumentarfilme zu verzeichnen.³ Im Folgenden werden die drei Filme vor dem Hintergrund ihres historischen Kontextes und der Emanzipationsgeschichte deutscher Sinti und Roma untersucht. Dabei nimmt die Analyse vor allem die Rolle der interviewten Überlebenden in den Blick: Inwiefern ermöglichen die visuellen Medien hier Formen der Subjektivierung und Emanzipation? Welche Emanzipationsdiskurse kommen in den visuellen Darstellungen zum Tragen? Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwiefern die Filme zum gesellschaftlichen Diskurs über Antiziganismus beitragen sollten und Ausdruck von sozialem Wandel sind.

2 Vgl. Hoffmann: Zum Politischen; Hoffmann/Wottrich: Dokumentarfilm, S. 7.

3 Peter Nestler produzierte 1970 mit *Zigeuner sein* einen der ersten kritischen Dokumentarfilme zum NS-Völkermord an Sinti und Roma. Siehe dazu Bauer: Peter Nestler's Depiction. Über weitere Reportagen und Dokumentationen steht eine wissenschaftliche Analyse noch aus. Die Autorin recherchierte bislang folgende Produktionen zum Thema: *Wie lustig ist das Zigeunerleben* (1972, Westdeutscher Rundfunk), *Komm Zigan – Deutsche Zigeuner heute* (1974, Christine Schaefer), *Zigeuner* (1978/79, Volkshilfswerk Straubing), *Menschen unter uns* (1979, Südwestfunk), *Die Zigeuner kommen* (1979, Richard Blank), *Lass marotschtschepen – Wir wollen endlich Gerechtigkeit* (1979, ARD/Westdeutscher Rundfunk, Anita Geigges, Bernhard W. Wette), *O welto higiage schucka – O Welt, wie bist du schön* (1980, ARD/Südwestfunk, Anita Geigges), *Zigeuner in Duisburg* (1980, Rainer Komers), *Lustig wär' das Zigeunerleben* (1980, Zweites Deutsches Fernsehen, Hannes Karnick/Wolfgang Richter), *Das lustige Zigeunerleben* (1985, Sender Freies Berlin/ARD, Lea Rosh), *Verfolgt und vergessen* (1985, Medienwerkstatt Franken), *Zigeuneralltag. Sinti in Ostwestfalen-Lippe* (1986, Landeszentrale für politische Bildung Nordrhein-Westfalen/terra media München).

Un glaubwürdige Zeugen?

Der frühe Umgang mit den Überlebenden des NS-Völkermords

Der Umgang der jungen Bundesrepublik mit den Überlebenden des nationalsozialistischen Völkermords an Sinti und Roma war geprägt durch die Rehabilitierung der an den Verbrechen beteiligten Kriminalpolizeibeamten und Wissenschaftler. Die ehemaligen Täter konnten nach kurzer Zeit meist problemlos wieder an ihre alten Wirkungsstätten zurückkehren oder neue Karrierewege einschlagen. Die Alliierten maßen der Aufarbeitung der NS-Verbrechen an Sinti und Roma geringe Bedeutung bei. Viele Institutionen und Behörden knüpften nach der Entnazifizierung an die Traditionen der Kriminalisierung und Diskriminierung der Minderheit von vor 1933 an und bagatellisierten die NS-„Zigeuner“-Verfolgung als legitime „Verbrechensbekämpfung“.⁴ Daraus resultierte eine fast vier Jahrzehnte lange Nichtanerkennung des Völkermords sowie die Kontinuität der Wahrnehmung der Opfer als „asozial“ und „kriminell“. Die öffentliche Kommunikation über die Minderheit war, wenn sie überhaupt stattfand, stark homogenisiert und stigmatisierend. Die westdeutschen Sinti und Roma hatten große Schwierigkeiten, ihre Rechte als Verfolgte des Nationalsozialismus durchzusetzen, und erhielten relativ wenig Unterstützung bei der Bewältigung ihrer Verfolgungstraumata.⁵ Im Zuge des sich verschärfenden Kalten Krieges strebte die bundesrepublikanische Gesellschaft danach, einen „Schlusstrich“ unter die NS-Vergangenheit zu ziehen. Die Opfer des Nationalsozialismus – das gilt insbesondere für Sinti und Roma – konnten sich kaum öffentliches Gehör verschaffen.⁶ Die Verleugnung ihres Verfolgungsleids durch Behörden und Gesellschaft verletzte die Überlebenden zutiefst und erschütterte das Vertrauen der Minderheit in den neuen demokratischen Staat nachhaltig. Zahlreiche Sinti und Roma zogen sich deshalb zurück, vertrauten nur ihren engsten Angehörigen und schwiegen öffentlich über ihr Schicksal, um nicht als „Zigeuner“ erkannt und diskriminiert zu werden.⁷

Der kriminologische Diskurs beeinflusste auch die juristische Deutung der Verfolgung der Minderheit. Sowohl die Justiz- als auch die Entschädigungsorgane erkannten erst die seit Frühjahr 1943 angeordneten Auschwitz-Deportationen als rassistisch motivierte Verbrechen

4 Vgl. Fings: Schuldabwehr; Reuter: Deutungsmacht; Zimmermann: Nach dem Genozid.

5 Vgl. Reuss: Kontinuitäten; Krokowski: Last.

6 Vgl. Margalit: Die Nachkriegsdeutschen.

7 Vgl. Reuter: Stimmen, S. 181.

an.⁸ Dies hatte zur Folge, dass Verfolgungsmaßnahmen früheren Datums – darunter etwa die großangelegten Deportationen in das Generalgouvernement 1940 – nicht als strafwürdig galten und zahlreiche davon Betroffene nicht entschädigt wurden.⁹ Trotz der Ignoranz ihres Verfolgungsschicksals machten einzelne Sinti und Roma die Behörden beharrlich auf bislang nicht verurteilte NS-Täter aufmerksam und sagten als Augenzeugen vor Gericht oder in Ermittlungsverfahren aus. Die Versuche der Minderheit, die bundesrepublikanische Justiz zur Ahndung der an ihr begangenen Verbrechen zu bewegen, zählen zu den wenigen bislang bekannten Selbstermächtigungsversuchen von Sinti und Roma in den ersten zwei Jahrzehnten nach Kriegsende. So traten bereits 1946 drei Sinti, die im Konzentrationslager Dachau zu Menschenversuchen mit Meerwasser missbraucht worden waren, in den Zeugenstand des Nürnberger Ärzteprozesses und berichteten von ihren qualvollen Erlebnissen.¹⁰ Darüber hinaus setzten einige Sinti und Roma selbst staatsanwaltschaftliche Ermittlungsverfahren in Gang, indem sie ihre einstigen Verfolger anzeigten und auf Augenzeugen aufmerksam machten.¹¹

Darunter war der Sinto Oskar Rose, der zwar einer KZ-Haft durch Untertauchen entkommen war, dennoch dreizehn Familienangehörige verloren hatte. Überlebende Verwandte und Freunde hatten ihm nach Kriegsende von ihren Verfolgungserfahrungen berichtet. In den Erinnerungen tauchten immer wieder die wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Rassenhygienischen und Bevölkerungsbiologischen Forschungsstelle am Reichsgesundheitsamt (RHF) auf – jener Institution, welche dem NS-Polizeiapparat die wissenschaftliche Grundlage zur Verfolgung der Minderheit geliefert hatte.¹² Seit 1936 hatten sich die „Rassenforscher“ zunächst das Vertrauen der zu Forschungsobjekten

8 1956 bestätigte der Bundesgerichtshof diese Interpretation höchstrichterlich. Das rassistisch begründete Urteil wurde erst Mitte der 1960er-Jahre revidiert. Vgl. Der Bundesgerichtshof/Zentralrat (Hg.): *Doppeltes Unrecht*.

9 Vgl. Stengel: *Feindbilder*; Hilss: *Sinti und Roma*; Knesebeck: *Struggle*.

10 Siehe dazu die Zeugenaussagen von Karl Höllenreiner, Josef Laubinger (Zeugen der Staatsanwaltschaft) und Ernst Metzbach (Zeuge der Verteidigung) in: Dörner/Ebbinghaus/Linne (Hg.): *Der Nürnberger Ärzteprozeß*.

11 Vgl. Sandner: *Frankfurt*, S. 292–296.

12 Die Planung, Organisation und Durchführung des Völkermordes erfolgte durch die Zusammenarbeit zwischen Reichskriminalpolizeiamt und dessen untergeordneten Kriminalpolizeieinheiten mit der Rassenhygienischen und Bevölkerungsbiologischen Forschungsstelle am Reichsgesundheitsamt. Michael Zimmermann beschrieb diese Säulen der Verfolgung treffend als „wissenschaftlich-polizeilichen Komplex“ (Zimmermann: *Rassenutopie*, S. 147–155).

degradierten Sinti und Roma erschlichen, sie über ihre Familienzusammenhänge ausgehorcht und anthropologisch vermessen. In den sogenannten „rassenkundlichen Gutachten“ hatte die RHF der Kriminalpolizei und weiteren Behörden bescheinigt, welche Personen sie zur rassistischen Kategorie „Zigeuner“ zählte. Minderheitsangehörige, die sich dem entwürdigenden Begutachtungsverfahren entziehen wollten, waren durch Zwangsmittel oder der Androhung von KZ-Haft unter Druck gesetzt worden.¹³ Rose ging davon aus, dass RHF-Mitarbeiter und Kriminalpolizeibeamte „seinerzeit einer Clique an[gehört hatten], die sich die Endliquidierung von Zigeunern und Zigeunermischlingen zur Aufgabe machte“.¹⁴ 1947 spürte ein von Oskar Rose beauftragter Privatdetektiv den ehemaligen Leiter der RHF, Dr. Robert Ritter, auf, der seine berufliche Karriere nach kurzer Auszeit als leitender Obermedizinalrat im Gesundheitsamt der Stadt Frankfurt am Main fortsetzen konnte.¹⁵ Die Anschuldigungen Roses und weiterer Sinti führten 1948 zu einem Ermittlungsverfahren der Frankfurter Staatsanwaltschaft gegen Ritter,¹⁶ das jedoch zwei Jahre später ohne Anklageerhebung eingestellt wurde.¹⁷ Die Entlastung Ritters und der unsensible Umgang mit den im Verfahren als Zeugen auftretenden Überlebenden stehen paradigmatisch für den Antiziganismus in der frühen Nachkriegszeit. So kam der ermittelnde Staatsanwalt zu dem rassistischen Schluss, „dass Zigeuneraussagen grundsätzlich für die richterliche Überzeugungsbildung ausscheiden müssen“.¹⁸ Ritter verstarb 1951, seine Mitverantwortung am NS-Völkermord blieb ungesühnt.

13 Vgl. Dankwort: Wissenschaft.

14 Protokoll der Zeugenvernehmung Oskar Roses, 13. 6. 1960, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen (LA NRW) Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.536/412. Diese Einordnung Roses kommt der späteren Beschreibung Zimmermanns recht nahe. Siehe Anm. 12.

15 Vgl. Peter Layer an Oskar Rose, 8. 12. 1947, in: Geiggis/Wette: Zigeuner, S. 365.

16 Die Anzeigen von Franz und Oswald Bamberger, Berta Rapp, Oskar und Vinzenz Rose, Willi Bamberger sowie Robert Adler führten zur Anzeige gegen Robert Ritter. Vgl. Hohmann: Robert Ritter, S. 171; Protokoll der Zeugenvernehmung Franz Bambergers, 10. 1. 1949, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.538/844 f. Oskar Rose war Anfang Dezember 1948 auf Ersuchen der Frankfurter Ermittler vor dem Bruchsaler Amtsgericht vernommen worden. Über die spätere Einstellung des Verfahrens hatte ihn die Staatsanwaltschaft nicht einmal in Kenntnis gesetzt. Vgl. Protokoll der Zeugenvernehmung Oskar Roses, 13. 6. 1960, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.536/412.

17 Vgl. Schmidt-Degenhard: Vermessen, S. 177–197; Sandner: Frankfurt, S. 287–296.

18 So der ermittelnde Oberstaatsanwalt Dr. Hans-Krafft Kosterlitz am Landgericht Frankfurt am Main, wohlbemerkt ein ehemaliger jüdischer Exilant. Einstellung-

Der Fall Dr. Eva Justin.

Die Ermittlungen der Staatsanwaltschaft Frankfurt am Main

1948 hatte Ritter seine einstige wissenschaftliche Assistentin in der RHF, Dr. Eva Justin, in der von ihm geleiteten „Ärztlichen Jugendhilfsstelle“ des Stadtgesundheitsamts Frankfurt eingestellt. Seit 1958 ermittelte die Staatsanwaltschaft Frankfurt am Main gegen Justin wegen Beihilfe zum Mord – und zwar deutlich umfangreicher als noch im Falle Ritters, fiel das Verfahren doch komplett in die Amtszeit des hessischen Generalstaatsanwalts Fritz Bauer, der sich hartnäckig für die justizielle Ahndung der NS-Verbrechen einsetzte. So wertete die Frankfurter Justiz die Ermittlungen zunächst als Pilotverfahren. Oberstaatsanwalt Heinz Wolf verkündete öffentlich den Anspruch, die „nationalsozialistischen Vernichtungsmaßnahmen gegen Zigeuner aufklären“ zu wollen, und stellte den Vorgang in eine Reihe mit dem parallel vorbereiteten „Auschwitz-Prozess“.¹⁹ Innerhalb kurzer Zeit erlangte die Staatsanwaltschaft einen Informationsstand, der zumindest in Grundzügen dem etwa bis 1980 vorherrschenden historischen Forschungsstand über die NS-„Zigeuner“-Verfolgung entsprach, ihren genozidalen Charakter jedoch

beschluss vom 28.8.1950, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1535/35 (zit. n. Opfermann: Zum Umgang, S. 31); vgl. ebd., S. 24–32; Sandner: Frankfurt, S. 285–289.

- 19 „Verbrechen von Auschwitz sollen gesühnt werden. In einem KZ-Verfahren gibt es 950 Beschuldigte. Die Frankfurter Staatsanwaltschaft wurde verstärkt“, Kölner Stadtanzeiger, 21./22.5.1960 (zit. n. Sandner: Frankfurt, S. 302). Jedoch zählte der für das Justin-Verfahren später zuständige Staatsanwalt Fritz Thiede nicht zu den engagierten Juristen, die Bauers Aufarbeitungsbemühungen unterstützten. Er wich vom ursprünglichen Ermittlungsziel Mordanklage ab, ermittelte nur noch wegen Freiheitsberaubung im Amt mit Todesfolge sowie schwerer Körperverletzung und gestaltete seine Ermittlungen schließlich als „Gegenentwurf“ zu den Auschwitzverfahren (Opfermann: Umgang, S. 71). Der Vergleich mit dem Auschwitz-Prozess hinkt auch insofern, als dass es sich im Justin-Verfahren um eine klassische Schreibtischtäterin handelte und nicht um eine KZ-Aufseherin, die am anderen Ende der Verfolgungskette gemordet hatte. Der damaligen Rechtsauffassung zufolge waren Schreibtischtäter niederen Ranges kaum zu belangen. Vgl. ebd., S. 66f., 115f., 119–122; Willnecker: Ungesühnte Verbrechen, S. 48. Im Auschwitzverfahren flossen an Sinti und Roma begangene Tötungsdelikte in die Findung der Urteile gegen zwei Angeklagte mit ein. Zwar kann dies bereits als ein kleiner Durchbruch in der Aufarbeitung der NS-Verbrechen an Sinti und Roma gedeutet werden, jedoch wurde die Massenvernichtung der Inhaftierten des „Zigeunerfamilienlagers“ BIIe als Tatkomplex nicht berücksichtigt. Zudem maß das Gericht den Zeugenaussagen von insgesamt sechs Minderheitsangehörigen keine strafrechtliche Relevanz bei. Vgl. Gross/Renz (Hg.): Auschwitz-Prozess, S. 833, 837f., 844, 852f., 859f.; Fings: Auschwitz und die Zeugenschaft; Heuß/Roßberg (Hg.): Schonung, S. 153–161; Stengel: Bezweifelte Glaubwürdigkeit.

nicht anerkannte beziehungsweise dem keine Bedeutung zumaß, da das Strafgesetzbuch diesen Tatbestand nicht aufführte.²⁰ Das Verfahren wurde 1960 ohne Anklageerhebung eingestellt, weil Justin die nach der damaligen Rechtsauffassung für eine Verurteilung notwendige direkte Mitverantwortung an Mordtaten nicht nachgewiesen werden konnte. Den Ausschlag für die Beendigung der Ermittlungen gaben die Aussagen der Beschuldigten selbst, abermals bewerteten die Juristen diese zu unkritisch. Durch eine rückblickende Distanzierung von den Folgen ihrer Forschungstätigkeit in der RHF vermittelte Justin den Eindruck einer wahrheitsgemäßen Darstellung. Trotz des hohen Ermittlungsaufwands maß die Staatsanwaltschaft den „Rasseforschern“ nicht jene entscheidende Mitverantwortung für den Völkermord bei, die ihnen die heutige historische Forschung bescheinigt.²¹ Zwar wurde das Verfahren im Laufe der Ermittlungen auf insgesamt 66 Personen, darunter weitere Mitarbeiter der RHF und des Reichskriminalpolizeiamts (RKPA), ausgedehnt, jedoch kam es nur in einem Fall zu einer Anklageerhebung – wegen dauerhafter Verhandlungsunfähigkeit des Beschuldigten erging allerdings auch hier kein Urteil.²²

Die Zeugen und erste Selbstorganisationsansätze

Unter den Initiatoren des Ermittlungsverfahrens befanden sich abermals Sinti und Roma.²³ Nachdem die Anzeigen gegen Ritter erfolglos geblieben und zahlreiche Entschädigungsanträge abgelehnt worden waren, begannen einzelne Minderheitsangehörige seit Ende der 1950er-Jahre mit dem Aufbau von Selbstorganisationen, um ihre Rechte gegenüber den Behörden künftig entschlossener verteidigen zu können.²⁴

20 Die Ermittler leisteten eine beachtliche Pionierarbeit, war der NS-Völkermord zu diesem Zeitpunkt wissenschaftlich doch kaum aufgearbeitet. Vgl. Opfermann: Zum Umgang, S. 64f., 112ff.; Sandner: Frankfurt, S. 308–311; Willnecker: Ungeübte Verbrechen, S. 45f.

21 Siehe dazu Zimmermann: Rassenutopie, S. 301–304, hier S. 304; vgl. Fings: Die „gutachterlichen Äußerungen“.

22 Vgl. Opfermann: Zum Umgang, S. 52f., 112–119.

23 Folgende Personen initiierten das Verfahren: Heinz Lehmann-Lamary, Siegmund A. Wolf, Marta Adler, Franz Bamberger und Oskar Rose. Vor allem die Anzeige des Sprachwissenschaftlers Siegmund A. Wolf war ausschlaggebend für den Beginn der Ermittlungen. Vgl. Sandner: Frankfurt, S. 303–305; Opfermann: Zum Umgang, S. 38ff., 68f.

24 Ich danke Ulrich F. Opfermann für seine kollegiale Hilfe und zahlreiche wertvolle Hinweise zur Rolle der Minderheitenvertreter im Justin-Verfahren.

Zu Weihnachten 1958 gründeten sieben Sinti den *Verband und Interessengemeinschaft rassistisch Verfolgter nichtjüdischen Glaubens deutscher Staatsbürger* in Mannheim und wählten Oskar Rose zum ersten Vorsitzenden.²⁵ Im Namen des neuen Vereins erstattete Oskar Rose 1960 Anzeige gegen Justin.²⁶ Nahezu parallel dazu schlossen sich mehrere deutsche Roma dem vom Frankfurter Textilhändler Walter Strauß angeführten *Zentralkomitee der Zigeuner* an,²⁷ das vom *Verband für Freiheit und Menschenwürde*²⁸ unterstützt wurde und sich Generalstaatsanwalt Fritz Bauer zur Mithilfe anbot „bei Fragen, welche den Personenkreis unserer Vereinigung berühren“.²⁹ Die ermittelnde Staatsanwaltschaft befragte die Vorsitzenden der neuen Selbstorganisationen sowie von ihnen benannte Zeugen. Vehement bekräftigten die Minderheitsangehörigen, dass die „rassekundlichen Gutachten“ der RHF von der NS-Kriminalpolizei als Deportations- und Sterilisationsgrundlage genutzt worden waren und Bestandteil „eines Verbrechens gegen die Menschlichkeit“ gewesen seien.³⁰ Zudem prangerten sie den Einfluss ehemaliger Täter auf Entschädigungsverfahren an.³¹

25 Vgl. Statut zur Anmeldung im Vereinsregister, 25.12.1958, Registergericht Mannheim (RG MA), VR 626 A.

26 Die Anzeige richtete sich auch noch gegen weitere NS-Täter, die Rose hatte ausfindig machen lassen. Vgl. Verband und Interessengemeinschaft rassistisch Verfolgter nicht-jüdischen Glaubens deutscher Staatsbürger an die Anmeldestelle für NS-Gewaltverbrechen Ludwigsburg, 2.5.1960, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.540/935.

27 Walter Strauß sprach davon, dass es sich um einen „Zusammenschluß von nur Romzigeuner“ handele, verwandte hier die RHF-Bezeichnung für Roma. In anderen Quellen bezeichnen sich die Protagonisten lediglich als „deutsche Zigeuner“. Es ist nicht auszuschließen, dass der Verein auch Sinti vertrat. Protokoll zur Vernehmung Walter Strauß', 13.4.1960, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.538/233–239; Hoffmann: Sie wollten.

28 Der Verein war der hessische Landesverband des *Bundes der Verfolgten des Nazi-regimes*.

29 Zentralkomitee der Zigeuner an Generalstaatsanwalt Fritz Bauer, 29.3.1960, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.536/277. Kurz zuvor hatten der *Verband für Freiheit und Menschenwürde* und Walter Strauß den ehemaligen Leiter der Berliner „Dienststelle für Zigeunerfragen“, Leo Karsten, angezeigt. Vgl. Vermerk der Staatsanwaltschaft, o. D., LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.538/266 f.

30 Anzeige von Franz Bamberger gegen Dr. Ritter, Dr. Stein, Dr. Justin, Eichberger, 10.6.1960, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.538/669; vgl. Protokoll zur Vernehmung Franz Bambergers, 8.12.1960, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.540/843.

31 Vgl. Protokoll zur Vernehmung Walter Strauß', 13.4.1960, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.538/233–239.

Ihnen gegenüber stand jedoch eine Mehrheit von Entlastungszeugen (vor allem ehemalige RHF-Mitarbeiter und Kriminalpolizeibeamte), die selbst als potenzielle Beschuldigte infrage kamen. Ihre exkulpierenden Aussagen entkräfteten die Integrität und Glaubwürdigkeit der Minderheitsangehörigen sowie ihrer wenigen Unterstützer. Die Staatsanwaltschaft wertete die Erfahrungsberichte der Überlebenden als zu subjektiv und ordnete sie anderen Beweismitteln wie Dokumenten unter. Die Vernehmungen ließen eine Sensibilität gegenüber den meist schwer traumatisierten Verfolgten vermissen. So interessierten sich die Juristen kaum für die Verfolgungsschicksale und Bewertungen von Sinti und Roma. Es ging in erster Linie darum, ob die Opfer direkte Tatbeteiligungen der Angeklagten augenscheinlich bezeugen konnten, was nicht der Fall war. Die psychologischen Herausforderungen, welche der Akt des Bezeugens mit sich brachte, wurden von der Justiz nicht gewürdigt. Angeklagte, Entlastungszeugen und Anwälte werteten die Aussagen von Sinti und Roma herab, diffamierten sie und verharren in rassistischen Denkkategorien.³²

Dass die ehemaligen Täter den Diskurs über die Verfolgung der Minderheit immer noch dominierten und ihre beruflichen Karrieren ungestraft weiterverfolgen konnten, war für die Opfer nicht akzeptabel. Die bundesrepublikanische Rechtsauslegung widersprach ihrem Gerechtigkeitsempfinden fundamental, wie die Beschwerde Oskar Roses bei Generalstaatsanwalt Fritz Bauer gegen die Einstellung der Ermittlungen im Fall Justin zeigt. Betonend, dass die Aussagen der Beschuldigten „als reine Schutzbehauptung zu bewerten“ seien, führte er weitere Misshandlungsvorwürfe an.³³ Generalstaatsanwalt Bauer prüfte die Beschwerde daraufhin und ließ weitere von Rose genannte Zeugen befragen. Doch auch diese konnten Justin nicht hinreichend belasten. Dem Verdacht auf Körperverletzung wurde wegen Verjährung nicht nachgegangen.³⁴ Letztlich konnte auch der hoch engagierte Fritz

32 Vgl. Sandner: Frankfurt, S. 293–312; Opfermann: Zum Umgang, S. 64f.; Willnecker: Ungesühnte Verbrechen, S. 39. Im Auschwitzprozess machten die Zeugen ähnliche Erfahrungen. Siehe Fings: Auschwitz und die Zeugenschaft; Stengel: Bezweifelte Glaubwürdigkeit.

33 Verband und Interessengemeinschaft rassistisch Verfolgter nicht-jüdischen Glaubens deutscher Staatsbürger an Generalstaatsanwalt Fritz Bauer, 24. 1. 1961, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.540/932 ff.

34 Vgl. Generalstaatsanwalt Fritz Bauer an den Verband und Interessengemeinschaft rassistisch Verfolgter nicht-jüdischen Glaubens deutscher Staatsbürger, 18. 4. 1961, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.546/490 f.

Bauer die personellen Kontinuitäten nicht auflösen, da das auf Individualtäter ausgerichtete bundesrepublikanische Strafrecht die Bestrafung von an Massenverbrechen beteiligten Täternetzwerken erheblich einschränkte.³⁵

Die „Hessenschau“-Reportage *Der Fall Dr. Eva Justin*

Die Öffentlichkeit nahm von den Ermittlungen und der Einstellung des Justin-Verfahrens kaum Notiz. Erst drei Jahre später machte ein mehrseitiger *Spiegel*-Artikel den „Fall Justin“ schlagartig bekannt und löste einen hauptsächlich lokal ausgetragenen, aber auch überregional wahrgenommenen Medienskandal aus.³⁶ Mittlerweile war Justin sogar zur Leiterin einer Außenstelle der Erziehungsberatungsstelle des Jugendamts aufgestiegen. Frankfurter Tageszeitungen skandalisierten nun ihre NS-Vergangenheit und brachten die Stadt in Zugzwang, Justins Weiterbeschäftigung abermals zu prüfen. Das Frankfurter Journalisten-Ehepaar Valentin und Irmgard Senger drehte eine Reportage zum Skandal, die der Hessische Rundfunk für so relevant hielt, dass er ihr eine ganze Sendezeit in der „Hessenschau“ einräumte. Valentin Senger stammte aus einer russisch-jüdischen Familie und war bereits als Kind in der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) aktiv gewesen. Die somit doppelt gefährdete Familie hatte den Nationalsozialismus unentdeckt in Frankfurt überlebt. Obwohl Senger 1918 in Deutschland geboren worden war, erhielt er erst Anfang der 1980er-Jahre die deutsche Staatsbürgerschaft. Damit teilte er Ausgrenzungserfahrungen vor und nach 1945 mit den Sinti und Roma.³⁷ In seiner Autobiografie bezeichnete er die im Folgenden analysierte Reportage als seinen „bisher wichtigste[n] Film für die Hessenschau“.³⁸

Der knapp 15-minütige Beitrag kritisiert zunächst, dass die Stadt Frankfurt der NS-Vergangenheit Justins bei ihrer Einstellung zu wenig Beachtung geschenkt habe.³⁹ Schließlich hätten Dokumente sowie die

35 Vgl. Opfermann: Zum Umgang, S. 6–12; Willnecker: Ungesühnte Verbrechen, S. 88–93.

36 Siehe „So arisch“, *Der Spiegel*, 24. 4. 1963.

37 Vgl. Sandner: Frankfurt, S. 313–316; Senger: Kurzer Frühling, S. 364–378. In ihrer Masterarbeit unternahm Lisa Willnecker ebenfalls eine Analyse der Reportage. Siehe dies.: Ungesühnte Verbrechen, S. 57–66.

38 Senger: Kurzer Frühling, S. 360–363, hier S. 361.

39 Zu Wort kommt hier der städtische Personaldezernent Karl Blum, der die Einstellung Justins damit rechtfertigt, dass zu wenig belastende Beweise vorgelegen

„viel zu wenig beachtete“ Doktorarbeit Justins vorgelegen.⁴⁰ Außerdem gebe es „genügend Zigeuner allein in Frankfurt, die über Dr. Justin aussagen konnten. Hat man sie auch angehört?“ Mit dieser Frage deutet der Sprecher Valentin Senger an, dass die Überlebenden nicht als beweiskräftige Zeugen anerkannt wurden. Die Reportage gibt den Betroffenen nun eine Stimme, um ihre Sicht auf die Rolle Eva Justins in der NS-Verfolgung von Sinti und Roma öffentlich darlegen zu können. So kommen Walter Strauß und vier Überlebende der Familien Weiss, Zenz und Bohn zu Wort⁴¹ – bemerkenswerterweise ohne ihre Aussagen infrage zu stellen oder herabzuwürdigen. Eine solche Darstellung der Minderheit ist für die 1960er-Jahre ungewöhnlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass der Völkermord zu diesem Zeitpunkt weder politisch anerkannt noch öffentlich oder wissenschaftlich aufgearbeitet war. Die Sengers holen hier nach, was Frankfurter Justiz und Stadtgesellschaft versäumt haben: Sie erkennen das Verfolgungsleid von Sinti und Roma an und schenken ihren Erinnerungen Relevanz.

Die Minderheitsangehörigen scheinen den Filmemachern zu vertrauen und die Öffentlichkeit über Justins Vergangenheit aufklären zu wollen. Eindrücklich schildert eine Überlebende, wie Justin sie bei „rassekundlichen Untersuchungen“ demütigte:

Da musste ich mich ausziehen und ich habe mich so geschämt. Ich habe ihr gesagt: „Bitte tun Sie das nicht. Der Herr sitzt doch drin.“ Und dann hat sie gesagt: „Du Mistbiene, willst du dich ausziehen oder nicht?“ Darauf ging sie zu meiner Tochter und sie sollte sich auch ausziehen. Da habe ich gesagt: „Schämen sie sich nicht? Man muss sich vor Ihnen nackt ausziehen.“ Da spuckt sie mir in mein Gesicht. [...] Dann ist sie auf meine Tochter losgegangen, mit den Füßen, hat ihr in den Unterleib [...] getreten.

hätten. Die darauffolgenden Ausführungen Sengers gehen mit dieser Darstellung jedoch kritisch ins Gericht.

40 Im Vorwort ihrer Dissertation sah Senger die Zusammenarbeit zwischen RHF und Reichssicherheitshauptamt (RSHA) bestätigt. Darüber hinaus plädierte Justin in ihrer Promotionsschrift für die Zwangssterilisation von Sinti und Roma. Die 39 Sinti-Kinder im katholischen Kinderheim St. Josefspflege in Muldingen, die Justin für die Arbeit als Probanden herangezogen hatte, wurden im Frühjahr 1944 nach Abschluss ihrer Forschungen in das „Zigeunerlager“ nach Auschwitz-Birkenau deportiert, lediglich vier überlebten den Völkermord. Vgl. Zimmermann: Rassenutopie, S. 139–162; Meister: Die „Zigeunerkinder“.

41 Die Vornamen der anderen Überlebenden werden im Beitrag mit Ausnahme von Ilka Weiss nicht genannt.

An anderer Stelle kommentiert Senger, dass die Opfer nicht vergessen könnten. Die Frauen zeigen ihre eintätowierten Häftlingsnummern – ein Symbol, das sie visuell als Verfolgte markiert (**Abb. 1**). Ilka Weiss berichtet daraufhin von ihrer Deportation nach Auschwitz:

Ich bin in das Vernichtungslager Auschwitz gekommen. Dort wurden mehrere Menschen, tausende von Menschen von uns umgebracht in den Gaskammern, und die noch halb gelebt haben sind in eine Schubkarre reingekommen und sind verschiedene Kanister Benzin auf se drauf gegossen worden und wurden dann angezündet.

Die Interviews wurden offensichtlich in einer der Wohnungen der Familien aufgenommen. Die Betroffenen zeigen sich in ihrer besten Kleidung. Die Visualisierung der Betroffenen in privaten Räumen weicht stark von der im traditionellen „Zigeuner“-Bild häufig auftauchenden Ortlosigkeit ab, die meist durch Abbildung in Landschaft oder auf Straßen repräsentiert wird. Hier werden Menschen, keine Projektionsfiguren abgebildet (**Abb. 2**). Zwar bezeugen die Roma mit ihren Aussagen, dass sie Opfer wurden, gleichzeitig agieren sie aber als selbstbewusste und um Aufklärung bemühte Zeugen. Aus der Erfahrung heraus, dass die Mehrheitsgesellschaft ihren Erinnerungen bisher wenig Glauben schenkte, versichern sie, „die reine Wahrheit“ zu erzählen: „Ich kann es heute noch beeidigen, wie es damals gewesen ist“. Laut Walter Strauß hegten sie „keinerlei Rachegefühle“, sondern seien schon zufrieden, wenn Justin „weder in einem Amt sitzt für schwer erziehbare Kinder noch irgendwelche Funktionen über unsere Kinder übernehmen kann“. Dem Stereotyp vom auf „Blutrache“ zielenden „Zigeuner“ entspricht dies nicht, Strauß tritt besonnen und friedvoll auf (**Abb. 3**).⁴²

Zwar wird Walter Strauß als jener Rom vorgestellt, der Justin einst in Frankfurt entdeckt habe, seine Aktivitäten im *Zentralkomitee der Zigeuner* bleiben allerdings unerwähnt. Eine Thematisierung ihres bürgerrechtlichen Engagements hätte die Überlebenden noch stärker

42 Noch im Ermittlungsverfahren äußerte Strauß auch Gefühle in Richtung Rache oder Selbstjustiz gegenüber Leo Karsten: „Ich habe in Ludwigshafen erklärt, daß ich mit 20 Autos und allen überlebenden Zigeunern vorfahren werde und gegen den Beschuldigten vorgehen werde.“ „Jetzt gibt es keine Rücksicht mehr“ (Protokoll zur Vernehmung Walter Strauß, 13. 4. 1960, LA NRW, Abt. Rheinland, Ger. Rep. 231 1.538/239). Die Reportage spielt darauf jedoch nicht an.



Abb. 1. Eine interviewte Frau zeigt ihre KZ-Häftlingsnummer.



Abb. 2. Die in der Reportage befragten Zeuginnen und Zeugen im Kreise weiterer Familienmitglieder.



Abb. 3. Walter Strauß berichtet über Eva Justin.

als handelnde Akteure hervorheben können.⁴³ Auch die vorwurfsvoll an Strauß gerichtete Frage, warum „die Zigeuner nicht selbst etwas im Fall Dr. Justin unternehmen“, lässt die Roma eher passiv erscheinen und unterschlägt, dass sie einen großen Teil zu den staatsanwaltschaftlichen Ermittlungen beigetragen hatten. Die Reportage scheint stattdessen die Hilflosigkeit der Minderheitsangehörigen herausstellen zu wollen, um Empathie beim Zuschauer auszulösen.

Neben den Überlebenden zeigt der Film *Eva Justin* in ihrer Dienststelle. Die Szenen wechseln zwischen den Protagonisten hin und her, die Aussagen werden einander gegenübergestellt, wobei die Berichte der Zeugen die Selbstrechtfertigungen Justins stets zu entkräften scheinen. Ebenso lassen die Kommentare Sengers keinen Zweifel daran, dass er Justins Glaubwürdigkeit infrage stellt, etwa wenn er die in ihrer Doktorarbeit befürworteten Zwangssterilisationen als das bezeichnet, was sie bezweckten: die „Ausrottung der Volksgruppe“. Im Gegensatz zu den Roma befindet sich die eingeschüchtert hinter ihrem Schreibtisch

⁴³ Vermutlich engagierten sich auch die anderen in der Reportage interviewten Überlebenden im *Zentralkomitee der Zigeuner*. So fungierte Ilka Weiss Anfang der 1970er-Jahre als Schriftführerin und bei dem nicht mit Vornamen genannten Herrn Weiss könnte es sich um den späteren Vorsitzenden Wilhelm Weiss handeln. Vgl. Versammlungsprotokoll, 23. 10. 1972 sowie Protokoll zur Gründungsversammlung, 25. 4. 1964, Registergericht Frankfurt am Main (RG FM), VR 6256.

sitzende Beschuldigte in der Reportage in der Defensive, ihre Äußerungen wirken unsicher, etwa wenn sie sagt: „es ist für mich nicht leicht, mich jetzt glaubwürdig auszudrücken“. Dennoch werden Justin über vier Minuten Redezeit – und damit sechzig Sekunden mehr als den Roma – eingeräumt. Die ehemalige „Rassenforscherin“ erhält hier die Möglichkeit, ihre Verantwortung für die Verfolgung herunterzuspielen, wenn sie beispielsweise von ihrer „kleine[n] wissenschaftliche[n] Arbeit“ spricht und sich als reumütige Retterin inszeniert, die mit ihrem Plädoyer für Zwangssterilisierung „ein größeres Übel“ hätte verhindern wollen. Gleichzeitig beteuert Justin wie bereits im Ermittlungsverfahren, von den Folgen ihrer Arbeit nichts gewusst zu haben. Letztlich habe die Kriminalpolizei ihre Forschung nachträglich zweckentfremdet – eine verkürzte Darstellung, die den politischen Einfluss Ritters und seiner Mitarbeiter auf die polizeiliche Führungsebene verschleiert.⁴⁴

Während der Auftritt der Überlebenden im Beitrag eher ungewöhnlich anmutet, steht die Darstellung Justins typisch für die westdeutsche Vergangenheitsbewältigung der 1960er-Jahre: Die gesellschaftliche Solidarität mit den NS-Tätern begann langsam zu schwinden. Die Öffentlichkeit fokussierte sich auf die Skandalisierung einzelner Personen und ihrer Verbrechen. Nach den ideologischen und gesellschaftlichen Ursachen für die NS-Vernichtungspolitik wurde jedoch nicht gefragt.⁴⁵ Die Reportage leistete zwar einen wichtigen Beitrag zum kritischen Medienecho zur Weiterbeschäftigung Justins in Frankfurt, einschneidende Konsequenzen folgten darauf aber nicht. Die Stadt beurlaubte die Beschuldigte zunächst, betraute sie Anfang 1964 aber lediglich mit anderen Aufgaben, anstatt ihr Dienstverhältnis zu beenden.⁴⁶ Erst im Rückblick zeigt sich die Bedeutung des Films: Hier findet sich eines der ersten frühen visuellen Zeugnisse der Emanzipation von Sinti und Roma.

44 Vgl. Sandner: Frankfurt, S. 308–311; Einstellungsbescheid des Oberstaatsanwalts beim Landgericht Frankfurt am Main, 12.12.1960 (Transkription abgedruckt in: Geigges/Wette: Zigeuner, S. 367–372); Opfermann: Zum Umgang, S. 88 ff., 108 f.; Willnecker: Ungesühnte Verbrechen, S. 43 f., 49.

45 Vgl. Sandner: Frankfurt, S. 320.

46 Vgl. ebd., S. 315–320; Willnecker: Ungesühnte Verbrechen, S. 66–74.

Die Entdeckung der Minderheit als „soziale Randgruppe“ in den 1970er-Jahren

Parallel zu gesamtgesellschaftlichen Liberalisierungs- und Reformprozessen in der Bundesrepublik setzte seit Ende der 1960er-Jahre sukzessive ein Wandel im Umgang mit Sinti und Roma ein. Vor dem Hintergrund eines gesellschaftlichen Generationswechsels, der sich vor allem in den Behörden bemerkbar machte, der Proteste der Studentenbewegung und des politischen Machtwechsels mit der Bildung der sozialliberalen Koalition nach der Bundestagswahl 1969 verblasste das Stereotyp des „gefährlichen Zigeuners“ als handlungsleitendes Wahrnehmungsmuster.⁴⁷ Behörden und Verwaltungen erkannten, dass die Betroffenen entgegen dem antiziganistischen Vorurteil vom „Nomadentum“ mehrheitlich sesshaft lebten – oft allerdings in großer Armut an den „Rändern der Städte“.⁴⁸ Der Staat hatte sich seit Ende des Zweiten Weltkriegs kaum um die von der Verfolgung Gezeichneten gekümmert.⁴⁹ Einhergehend mit dem Ausbau des Wohlfahrtsstaats und der Professionalisierung der Sozialarbeit – man kann hier auch von den „Goldenen Jahren“ der Sozialarbeit sprechen – wurden Sinti und Roma nun als „soziale Randgruppe“ entdeckt.⁵⁰ Unter dem Einfluss soziologischer Theorien diskutierten Wissenschaftler und Praktiker erstmals die Annahme, dass die Mehrheitsgesellschaft eine Rolle bei der Ausgrenzung der Minderheit spiele. Vor allem kommunale oder kirchliche Träger strebten nun danach, den in prekären Umständen lebenden Sinti und Roma karitativ zu helfen. Einige Kommunen erprobten neue Wohnbauprojekte zur Integration. Allerdings begegneten Sozialarbeiter, Stadt- oder Kirchenvertreter Sinti und Roma mancherorts mit einer paternalistischen Grundhaltung oder drängten sie zur Assimilation. Die Betroffenen wurden in die Konzeption und Durchführung der Hilfsmaßnahmen nur selten einbezogen. So entstand eine deutliche Ambivalenz zwischen den Anliegen, die Lebensumstände von Sinti und

47 Vgl. Widmann: Auszug, S. 525.

48 Zum kommunalpolitischen Umgang mit Sinti und Roma siehe Widmann: An den Rändern.

49 Vgl. ebd., S. 65–110.

50 Vgl. Danckwortt: Sozialarbeit mit „Zigeunern“?, S. 89–96; dies.: Sozialarbeit für „Zigeuner“, S. 70 ff.

Roma zu verbessern, und dem, wenn auch oft unbewussten Beharren auf ausgrenzenden Stereotypen.⁵¹

Weil Sinti und Roma weiterhin selten als gleichrangige, zum selbstverantwortlichen Handeln befähigte Bürger wahrgenommen wurden, hatten es jene unter ihnen, die für ihre Rechte selbst einzutreten versuchten, weiterhin schwer. Auch fehlte den ersten Vereinsgründern in den 1970er-Jahren noch der Rückhalt eines Großteils der Minderheit. Ein aktives Bürgerrechtsengagement konnten sich meist nur gut situierte Sinti und Roma leisten. Das *Zentralkomitee der Zigeuner* verschwand seit seiner Umbenennung in *Zigeuner international* Anfang der 1970er-Jahre von der Bildfläche.⁵² Nach dem Tod Oskar Roses 1968 stellte auch der *Verband und Interessengemeinschaft rassisch Verfolgter nichtjüdischen Glaubens deutscher Staatsbürger* seine Aktivitäten für einige Jahre ein. Anfang der 1970er-Jahre führten sein Bruder und sein Sohn, Vinzenz und Romani Rose, die Bürgerrechtsarbeit unter dem neuen Vereinsnamen *Verband Deutscher Sinti* fort.⁵³ Da die Kosten der Selbstorganisation aus eigener Tasche getragen werden mussten, konnten weder Büros noch Mitarbeiter bezahlt werden. Die Arbeit beschränkte sich somit in erster Linie auf Selbsthilfe im sozialen Bereich oder im Umgang mit Behörden etwa bei der Geltendmachung von Entschädigungsansprüchen.⁵⁴ Darüber hinaus wendeten sich Vinzenz und Romani Rose vergeblich an Bundeskanzler Willy Brandt, um auf die anhaltende Diskriminierung der deutschen Sinti und Roma aufmerksam zu machen. Die Bundesregierung beharrte jedoch auf dem Standpunkt, dass die Minderheit keinen Benachteiligungen ausgesetzt sei und erkannte den *Verband Deutscher Sinti* nicht als Interessenvertretung an, da die Zahl seiner Anhänger noch zu gering war.⁵⁵

51 Vgl. Widmann: *An den Rändern*, S. 111–166; Dankwort: *Sozialarbeit mit „Zigeunern“?*; Stender: *Über die Schwierigkeit*, S. 329–340.

52 Versammlungsprotokoll, 23. 10. 1972, RG FM, VR 6256.

53 Im Vereinsregister wurde der neue Vereinsname *Verband der Cinti Deutschlands* eingetragen. Dieser wurde in der Praxis aber nur kurz verwendet, die abermalige Umbenennung wurde nicht behördlich gemeldet. Vgl. Eintragung der Namensänderung im Vereinsregister, 6. 2. 1973, RG MA, VR 262 A. Auch formulierten Vinzenz und Romani Rose Anfang der 1970er-Jahre Flugblätter und Briefe unter dem Namen *Zentral-Komitee der Sinti West-Deutschlands*, das jedoch nicht als Verein eingetragen wurde.

54 Vgl. Spitta: *Der Verband*, S. 22 ff.

55 Vgl. Gress: *Geburtshelfer*.

Die Reportage *Söhne des Windes*

Im Sommer 1973 strahlte das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) die Reportage *Söhne des Windes. Zigeuner in Deutschland* (44 Min.) aus. Der exotisierende Titel – die Anschlussfähigkeit an das Nomaden-Motiv springt hier sofort ins Auge – wird dem sozialkritischen Anspruch der Sendung nicht gerecht. Der Autor des Films, Georges T. Paruvanani, zählt zu den wenigen Journalisten indischer Abstammung, die sich im deutschen Fernsehen profilieren konnten. In dieser Zeit drehte er auch andere gesellschaftskritische Reportagen über Minderheiten und benachteiligte Gruppen.⁵⁶ Es ist zu vermuten, dass der Titel bewusst an ein Klischee anknüpft, um es mit dem Inhalt zu kontrastieren. So beginnt auch die Reportage mit alten Filmaufnahmen, die eine klischeehaft inszenierte Feier tanzender und musizierender Menschen zeigen. Kurz darauf und im Gegensatz dazu werden einzelne Minderheitsangehörige eingeblendet, die erzählen, dass diese „gute alte Zeit“ vorbei sei: So fragt etwa ein Mann an den Zuschauer gewandt: „Lustig, so stellt ihr euch unser Leben vor?“, und eine Frau erwidert: „Ja, das war einmal, [...] aber die Wirklichkeit, die sieht ganz anders aus!“ Im Folgenden räumt Paruvanani mit allerhand Vorurteilen auf, indem er den Rezipienten stets die Diskrepanz zwischen Stereotyp und Wirklichkeit vorführt. So zeigt etwa die nächste Szene eine Armutssiedlung, während im Hintergrund der Schlager *Lustig ist das Zigeunerleben* erklingt. Der Sprecher führt aus: „Sie leben am Rande unserer Städte [...] von Legenden umwoben und von Vorurteilen belastet. Beinahe jede Großstadt in Deutschland hat ihre Zigeunersiedlung und fast ausnahmslos sind sie in den Randgebieten der Städte untergebracht: Zaungäste am Rande unserer Gesellschaft“. Die „Zigeuner“ werden hier sowohl im Text als auch visuell (Ghetto versus Hochhäuser, **Abb. 4** und **5**) außerhalb der Mehrheitsgesellschaft verortet, jedoch benennt der Sprecher im zweiten Atemzug die Ausgrenzungsmechanismen, die sie dorthin gedrängt haben: Die Behörden hätten nicht an die Bereitschaft der Betroffenen geglaubt, dauerhaft sesshaft zu leben, und brachten sie in Baracken oder abbruchreifen Häusern unter – ein Provisorium, das

56 Darunter etwa die Reportagen *Zwischen Tradition und Revolution – Katholiken und Kommunisten in Kerala* (1969), *Karriere im Wunderland – Erfolgreiche Ausländer in Deutschland* (1971), *Black Art – Die Kunst der Schwarzen in Amerika* (1971), *Halb und Halb – Mischlinge in Deutschland* (1971), *Abtreibung – legal* (1972), *Ausgerechnet ein Neger* (1973). Siehe Filmografie von Georges T. Paruvanani, abrufbar unter: <https://www.imdb.com/name/nm5093668/> [Zugriff: 19. 6. 2020].



4



5

Abb. 4 und 5. Gegenüberstellung Hochhaus versus Ghetto.

sich zum Dauerzustand entwickelte. Weiter werden Bürger zum Thema „Zigeuner“ befragt. Die meisten distanzieren sich von den bekannten Vorurteilen und geben vor, die Betroffenen als Menschen anzuerkennen. Die Aussagen werden jedoch Umfrageergebnissen gegenübergestellt, die den weiterhin verbreiteten Antiziganismus klar belegen, die vorgebliche Empathie wird somit demaskiert. Die Erzählweise der Gegenüberstellung von meist romantisierenden Stereotypen und der Lebenswirklichkeit von Sinti und Roma durchzieht die erste Hälfte des Films.

In der nächsten Szene sucht der Reporter Sinti und Roma in deutschen Armutssiedlungen auf und lässt sie über ihre Nöte und Wünsche berichten.⁵⁷ Einleitend wird das „grausamste Kapitel in der Geschichte der Zigeuner“ thematisiert, das „in weiten Kreisen der Bevölkerung unbekannt“ sei: „Tausende von ihnen wurden während der Herrschaft der Nationalsozialisten in den Konzentrationslagern vergast.“ Überlebende des NS-Völkermordes zeigen ihre in den Arm tätowierten Auschwitznummern und beklagen: „Wir waren auch im KZ [...] es heißt immer, die Juden haben mehr mitgemacht wie wir, aber das stimmt doch gar nicht.“ In dieser kurzen Sequenz werden die Minderheitsangehörigen als Opfer markiert; gleichzeitig wird ihr Verfolgungsschicksal mit dem der Juden parallelisiert – ein Narrativ, das die Minderheit selbst formuliert.⁵⁸ Der weitere Verlauf widmet sich ganz der Gegenwart und thematisiert die prekären sozialen Verhältnisse, in denen Sinti und Roma leben müssen. Die Reportage stellt allerdings keine zwingende Verbindung her zwischen der Minderheit und ihren Lebensumständen, ihre prekäre soziale Lage wird nicht ethnisiert, sondern als Folge kommunaler Ausgrenzungspolitik beschrieben. Kapitelweise werden vor allem die Bereiche angeschnitten, in denen Sinti und Roma am stärksten diskriminiert werden: Wohnen, Staatsangehörigkeit, Bildung, und Arbeit. Zahlreiche Betroffene kommen dabei selbst zu Wort und berichten von ihren Diskriminierungserfahrungen. Viele betonen, dass sie gleichberechtigt wie andere Bürger behandelt werden wollen, schließlich lebten sie bereits seit Generationen in Deutschland.

57 Gedreht wurde in Köln-Thenhoven, Mainz, Hildesheim, Buxtehude, Koblenz und Illingen an der Saar.

58 Diese von Margalit als „quasi-jüdisches Narrativ“ bezeichnete Parallelisierung von Shoah und Völkermord an Sinti und Roma avancierte in den 1980er-Jahren zur zentralen erinnerungspolitischen Strategie der Bürgerrechtsbewegung deutscher Sinti und Roma (Margalit: *Die Nachkriegsdeutschen*, S. 207–222); vgl. Gress: *Geburtshelfer*, Anm. 94.

Das Stereotyp von der Fremdheit der „Zigeuner“ wird hier durch die Minderheitsangehörigen selbst entkräftet. Auffallend ist, dass sich die Betroffenen von ihren elenden sozialen Verhältnissen abzugrenzen versuchen: sowohl verbal als auch visuell. Sie artikulieren den Wunsch, in „ordentlichen Verhältnissen“ zu leben, und schämen sich für ihre Notlage. Sie sind sich ihrer gesellschaftlichen Exklusion bewusst, der Zuschauer erkennt, dass sie diese nicht länger hinnehmen wollen. Auch Paruvanani tritt kurz selbst auf und kommentiert drastisch: „Was ich hier sah, ist viel schlimmer als was ich in den Ghettos von Harlem in New York gesehen habe“. Die Lage der Minderheitsangehörigen erscheint aussichtslos, einige Aussagen und Kommentare zeugen von Frustration, Hilflosigkeit, Apathie bis hin zu Resignation.

Im Anschluss wird die zu dieser Zeit immer relevanter werdende Frage der Integration erörtert. Während staatliche Stellen lange Zeit in Gleichgültigkeit verharren, hätten sich vor allem private und karitative Vereinigungen der Minderheit angenommen, darunter der Sozialdienst katholischer Männer in Köln sowie Pastor Achim Muth, der im Auftrag der katholischen Kirche als „Nationalseelsorger für Zigeuner und Nomaden“ arbeitete. Dass beide bei der Reportage beratend mitgewirkt haben, wird in den folgenden Szenen deutlich. So plädieren die Praktiker für die zur damaligen Zeit in der Sozialen Arbeit vertretene Leitformel „Integration bei gleichzeitiger Wahrung der kulturellen Identität“ und Muth erläutert: Integration „bedeutet auf keinen Fall, dass sich nur die Zigeuner ändern [...] und an uns anpassen müssen, wenn wirklich Integration erfolgen soll, dann haben beide Seiten sich zu ändern“. Diese Integrationsauffassung zielt zwar auf eine gesellschaftliche Akzeptanz von Sinti und Roma, folgt aber einem kulturalisierenden Deutungsmuster und lässt strukturell-institutionalisierte Diskriminierungsmechanismen in den Hintergrund treten.⁵⁹ An dieser Stelle kann die vereinfachende Dichotomie zwischen Klischee und Wirklichkeit nicht mehr aufrechterhalten werden. Der Film versucht am Beispiel der von Muth jährlich organisierten Wallfahrt von Sinti und Roma nach Illingen tiefer in das kulturelle Innenleben der Minderheit zu blicken. Hier kommen „Zigeunerromantiker“ auf ihre Kosten und die Darstellung droht in eine ethnologische Betrachtung abzudriften. So berichtet der Sprecher, dass sich im religiösen Bewusstsein der „Zigeuner“ „uralte Riten und

59 Margalit geht sogar so weit zu fragen, ob hinter der Intention des Erhalts einer vermeintlich „anderen Kultur“ die rassistische Vorstellung von einer Reinhaltung des „deutschen Blutes“ durch Vermeidung der Vermischung mit „Fremdrassen“ stehen könnte (Margalit: *Großer Gott*, S. 73).

kultische Formen [mischten], die ihnen auf der Wanderschaft durch die Kontinente begegnet sind“. Diese Szene ist eng an die paternalistische Auffassung Muths angelehnt, der „Zigeunerseelsorge“ als Missionsaufgabe verstand. Dahinter steht die Vorstellung einer religiösen Alterität, die an das jahrhundertealte Vorurteil vom „Heidentum der Zigeuner“ anknüpft und von einem niedrigeren Entwicklungszustand der Minderheit ausgeht.⁶⁰ Auch wenn die Reportage diese rassistischen Deutungen nicht übernimmt, sind die Szenen dennoch anschlussfähig an solche Diskurse. Zurück im „Ghetto“ berichten ältere Minderheitsangehörige von ihren, so der Sprecher, „utopische[n] Vorstellungen von einer Integration“: Sie wünschten sich die Errichtung von Siedlungen, wo sie weiter miteinander leben könnten. Ein Leben in Hochhäusern inmitten der Mehrheitsgesellschaft lehnen sie aus Angst vor Konflikten ab. Einige der Befragten scheinen Ausgrenzungs- und Ablehnungserfahrungen so stark verinnerlicht zu haben, dass sie auf Distanz zur Mehrheitsgesellschaft gehen und sich selbst zu „kulturellen Außenseitern“ stilisieren.

Die Reportage findet aus der „Ethnisierungsfalle“ wieder heraus, indem sie sich den Generationsunterschieden innerhalb der Minderheit widmet. Junge Sinti und Roma kommen nun zu Wort. Dabei werden Bilder von Jugendlichen eingeblendet, die in einer Mannheimer Diskothek tanzen. Die Befragten sind sich einig: Sie wollen modern leben, sich anpassen, „genauso sein wie die Deutschen“ und auch so behandelt werden. Hier blickt die Reportage zum ersten Mal in eine Zukunft, die einen Weg aus der Aussichtslosigkeit andeutet, allerdings bezweifelt der Sprecher, dass die Träume der jungen Generation Chancen auf Verwirklichung haben. Vorläufig müssten sie sich noch mit ihrer Situation abfinden, denn „bis jetzt haben es die Zigeuner nicht verstanden, ihre Wünsche zu artikulieren“. In Abgrenzung zu den bislang Befragten geht die Reportage in den letzten Minuten auf den neuen Verein von Vinzenz und Romani Rose ein, die jedoch nicht beim Namen genannt und deren Gesichter nicht gezeigt werden, da sie ihre Zugehörigkeit zur Minderheit aus geschäftlichen Gründen nicht öffentlich preisgeben wollen. Die Kamera zeigt das seitliche geschwärtzte Profil von Romani Rose, der sich selbst „Sinto“ nennt und berichtet, dass Selbstorganisation notwendig sei, um „gegen jede Diskriminierung, gegen jede Repressalie und gegen jede Benachteiligung [...] unserem Volk gegenüber einschreiten“ zu können (**Abb. 6**). Dann wird der Vereinsvorsitzende Vinzenz Rose, ebenfalls anonym, befragt; die Aufnahme zeigt lediglich seinen Mund (**Abb. 7**).

60 Siehe dazu Danckwört: Sozialarbeit für „Zigeuner“, S. 81–84.



6



7

Abb. 6 und 7. Anonymer Auftritt von Romani und Vinzenz Rose in *Söhne des Windes*.

Der Sprecher stellt ihn als Bewohner einer süddeutschen Großstadt und Angehörigen einer „Minderheit wohlhabender Zigeuner“ vor. Beim Kamerarundgang durch seine Wohnung sieht der Zuschauer edle Möbel und teure Einrichtungsgegenstände. Vinzenz Rose führt aus:

Wir als deutsche Staatsbürger haben Pflichten, aber keine Rechte. Als wichtigster Punkt: Man verweigert uns Grundrechte, die im Grundgesetz verankert sind. Besonders wird uns verweigert Artikel 3, der besagt: ‚Niemand darf wegen seiner Rasse, seiner Sprache und Herkunft benachteiligt werden.‘ Deshalb haben wir unseren Verband gegründet, um unsere Rechte wahrzunehmen. Und wenn dem nichts geschieht, werden wir mit entsprechenden Beweisen den Europarat und der UNO für Menschenrechte und die ganze Welt um Hilfe anrufen.

Hier verweist Rose auf die Entstehung einer international vernetzten politischen Bewegung, die seit Ende der 1960er-Jahre versuchte, supranationale Organisationen auf die Diskriminierung der Roma in Europa aufmerksam zu machen.⁶¹ Allerdings führt die Reportage diese ersten Emanzipationsansätze nicht weiter aus. Die Vereinsgründung erscheint als ein kurioses Elitenprojekt. Die Thematisierung der Selbstorganisationsversuche der Roses wirkt zwar einer Perpetuierung einseitiger Perspektiven auf die Minderheit entgegen – so wird im Kontrast zu den Armutsbildern auch auf Sinti und Roma verwiesen, die sich von der bürgerlichen Gesellschaft kaum unterscheiden und als politische Subjekte agieren wollen –, allerdings misst die Reportage dem Thema zu wenig Gewicht bei, um das vorhandene Engagement für eine politische Repräsentation der Minderheit stärker in den Vordergrund zu stellen. Eine aktive Förderung der Bürgerrechtsarbeit der Roses scheint dem Filmemacher kein Anliegen gewesen zu sein. Dass einige Minderheitenvertreter zu Beginn der 1970er-Jahre schon auf etliche, wenn auch meist vorsichtige und nur mäßig erfolgreiche Selbstermächtigungsversuche zurückblicken konnten, bleibt unerwähnt. Insgesamt wendet sich die Reportage jedoch gegen althergebrachte journalistische Konzepte und konfrontiert das Publikum im Sinne einer Gegenöffentlichkeit mit den Nöten und Forderungen einer gesellschaftlich benachteiligten Gruppe.⁶²

61 Vgl. Klímová-Alexander: *The Romani Voice*; Schär: *Nicht mehr Zigeuner*; Sierra: *Creating Romanestan*.

62 Vgl. Zimmermann: *Geschichte*, S. 270 f.

Die Entstehung der Bürgerrechtsbewegung deutscher Sinti und Roma

Wie auch die Reportage zeigte, war die Anzahl von Sinti und Roma, die sich für die Rechte ihrer Minderheit in Deutschland einsetzten, Anfang der 1970er-Jahre noch sehr gering. Allerdings knüpften jene wenigen Vertreter bereits damals Kontakte, die ihnen später zum Durchbruch ihrer Forderungen verhelfen. Zu den wichtigsten Allianzen zählten die Vernetzung mit der internationalen Roma-Bewegung, die sich seit 1971 auf sogenannten „Roma-Weltkongressen“ und 1978 in der internationalen Dachorganisation *Romani Union* konstituierte, sowie im nationalen Rahmen die Zusammenarbeit mit der Menschenrechtsorganisation *Gesellschaft für bedrohte Völker*. 1979 startete das Netzwerk eine Kampagne zur Stärkung der Bürgerrechte von Sinti und Roma in der Bundesrepublik Deutschland.⁶³ Über gezielte Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, aufsehenerregende Protestaktionen sowie politische Lobbyarbeit mobilisierten die Aktivisten innerhalb kürzester Zeit zahlreiche Unterstützer in Mehrheitsgesellschaft und Minderheit. Diese neue Bewegung, deren Wortführer hauptsächlich nach 1945 geborene Sinti waren, setzte eine nachhaltige öffentliche Kritik an der Verdrängung des Völkermordes in Gang und initiierte die Gründung weiterer lokaler und regionaler Vereine, von denen sich einige im *Zentralrat Deutscher Sinti und Roma* zusammenschlossen. Zu dessen Vorsitzenden wurde Romani Rose gewählt, der die Bürgerrechtsarbeit des *Verbandes Deutscher Sinti* im neuen Dachverband bis heute fortsetzt. Nur einen Monat später erkannte Bundeskanzler Helmut Schmidt den NS-Völkermord an Sinti und Roma im Namen der Bundesregierung erstmals offiziell an.⁶⁴ Im Sinne einer moralischen Wiedergutmachung finanziert die Bundesregierung seit September 1982 eine Geschäftsstelle des *Zentralrats* in Heidelberg. Mit der staatlichen Förderung begann die Institutionalisierung der Bürgerrechtsarbeit. Der Abbau von Diskriminierungen in zahlreichen staatlichen Bereichen, die Etablierung des Völkermordes in der westdeutschen Erinnerungspraxis, Minderheitenschutz für die deutschen Sinti und Roma sowie Nachbesserungen in der Entschädigung der NS-Überlebenden wurden seit Mitte der 1980er-Jahre zu zentralen Arbeitsschwerpunkten.

63 Siehe dazu Gress: Geburtshelfer.

64 Zur staatlichen Anerkennung siehe Lotto-Kusche: Spannungsfelder.

Visualisierte Emanzipation?

Die Filme von Melanie Spitta und Katrin Seybold

Die Bürgerrechtsbewegung deutscher Sinti und Roma nutzte verschiedene Medien wie Flugblätter, Broschüren, Informationsveranstaltungen, Zeitschriften und andere Publikationen, um ihre Forderungen zu politisieren. Teilweise wiesen diese sehr provokativ auf Diskriminierungen hin und etablierten neue Kommunikationsräume für die Minderheit.⁶⁵ Während Filme für die politischen Wortführer des *Zentralrats* eher von geringer Bedeutung waren, erkannte die Sinteza und Aktivistin Melanie Spitta die Potenziale des visuellen Mediums für die Sichtbarmachung von Emanzipationsdiskursen. Spitta war bereits früh in der Bürgerrechtsarbeit aktiv: 1971 nahm sie als einzige deutsche Delegierte am *Ersten Roma-Weltkongress* in London teil und ihr Ehemann Arnold Spitta führte 1974 für die *Gesellschaft für bedrohte Völker* eines der ersten Interviews mit den Initiatoren des *Verbandes Deutscher Sinti*.⁶⁶ 1980 beteiligte sie sich an der Entstehung des hessischen *Verbandes Deutscher Sinti*, dem ersten von einer Landesregierung bezuschussten Landesverband.⁶⁷ Zwar forderten Sinti Melanie Spitta mehrfach auf, selbst einen Verein zu gründen, doch sie lehnte ab, da sie nach eigener Aussage als Mensch akzeptiert werden wollte, nicht als Verbandsvertreterin. 1979 lernte Spitta die Dokumentarfilmerin Katrin Seybold kennen, mit der sie nach intensiven Diskussionen in den 1980er-Jahren drei Dokumentarfilme drehte.⁶⁸ Die ersten Projekte Seybolds, die zeitweise in der Kommune I und einer Frauenkommune gelebt hatte, waren im Umfeld der 68er-Bewegung entstanden.⁶⁹ Aus dem damaligen Alternativ- und Protestmilieu heraus entstand eine Fülle von Dokumentarfilmen, die sich mit benachteiligten Minderheiten beschäftigten, explizit für sie Partei ergriffen und Betroffene selbst zu Wort kommen ließen.⁷⁰ Seybold

65 Vgl. Gress: Geburtshelfer.

66 Vgl. Kenrick: World Romani Congress, S. 107; Küsters: Ich entscheide, S. 52; Spitta: Der Verband, S. 22 ff.

67 Vgl. Presseerklärung des Verbandes Deutscher Sinti, 6. 5. 1980, Archiv der Gedenkstätte Dachau, Sinti I. 1990 geriet Spitta allerdings in einen Konflikt mit dem Landesverband wegen unterschiedlicher Auffassungen über eine behördliche Studie zur Lage der Frankfurter Sinti und Roma. Siehe Diskriminierung der Sinti?, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. 10. 1990; Seybold: Kein Vertrauen.

68 Vgl. Küsters: Ich entscheide, S. 52 f., 55.

69 Vgl. Drößler: Katrin Seybold.

70 Vgl. Zimmermann: Geschichte, S. 270 f.

drehte politische und unbequeme Filme, deren Finanzierung schwierig war. Ende der 1970er-Jahre gründete sie ihre eigene Produktionsfirma sowie eine Verleihgenossenschaft, die alternative Filme vertrieb. Ihre erste eigene Produktion *Schimpft uns nicht Zigeuner!* (1980, 45 Min.), ein Beitrag für das ZDF-Jugendmagazin *Direkt*, beschäftigte sich mit den Alltagserfahrungen und der Diskriminierung jugendlicher Sinti.⁷¹ Darauf folgten gemeinsame Projekte mit Spitta, die sich mit dem Leben von Sinti-Kindern auf einem bayerischen „Landfahrerplatz“ (*Wir sind Sinti-Kinder und keine Zigeuner*, 1981, 21 Min.) und den Erinnerungen von Auschwitz-Überlebenden (*Es ging Tag und Nacht liebes Kind/ Zigeuner (Sinti) in Auschwitz*, 1981/82, 75 Min.)⁷² beschäftigten. Die gleichberechtigte Kooperation mit Spitta folgte damaligen partizipativen und authentischen Gestaltungsansätzen im Dokumentarfilm, wonach Filmemacher nicht mehr nur beobachten, sondern die Möglichkeit schaffen wollten, dass auch Laien Filme drehen und ihre eigene Betroffenheit in den Vordergrund stellen konnten.⁷³ Zudem spielte Spitta eine Schlüsselrolle, um das Vertrauen von Sinti-Zeitzeugen zu gewinnen. So berichtete Seybold, dass viele Minderheitsangehörige ihr zu Beginn der Dreharbeiten mit Misstrauen begegneten: „Sie verglichen mich mit [...] der Rassenforscherin Eva Justin. [...] Ich musste mich ständig fragen, was ich mit den Filmen überhaupt wollte, musste Bescheidenheit und Zuhören lernen. Und ich habe dann versucht, die Filme so zu machen, wie die Sinti sie wollten, so wie sie sich ausdrückten, wie sie sich dargestellt haben.“⁷⁴

71 Vgl. Drößler: Katrin Seybold. Neben Melanie Spitta arbeiteten an diesem Film auch der *Verband Deutscher Sinti* sowie die Freiburger Selbstorganisation *Cinti-Union Deutschland* mit. Vgl. Filmflyer der Verleihgenossenschaft der Filmemacher, Sammlung der Forschungsstelle Antiziganismus, Bestand Schäfer, Sinti und Roma VII, Material Katrin Seybold. *Schimpft uns nicht Zigeuner* lief 1981 während der Filmfestspiele in Berlin und gewann auf dem Frauenfilmfestival in Sceaux den Dritten Publikumspreis für Dokumentarfilme. Vgl. *Courage* 6 (1981), S. 1f.

72 Siehe das Drehbuch zum Dokumentarfilm sowie das vollständige Wortprotokoll der ungeschnittenen Filmaufnahmen in der Sammlung der Forschungsstelle Antiziganismus, Bestand Schäfer, Sinti und Roma VII, Material Katrin Seybold.

73 Vgl. Hoffmann: Die Technik, S. 45; Stickel: Videobewegung, S. 52; Zimmermann: Geschichte, S. 270f.

74 Zit. nach Drößler: Katrin Seybold, S. 44f.; vgl. Spitta/Schmidt-Hornstein: Zigeunerfilm, S. 187.

Der Dokumentarfilm *Das falsche Wort*

Unter den Dokumentarfilmen Seybolds und Spittas ragt vor allem *Das falsche Wort. Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinti) in Deutschland?* heraus. Der Film wurde von der Bundesanstalt für Filmförderung (200.000 DM) sowie der Hamburger Filmförderung unterstützt und erzählt die Leidensgeschichte deutscher Sinti von ihrer Verfolgung im „Dritten Reich“ bis zur unzureichenden Wiedergutmachung in der Bundesrepublik durchweg aus der Perspektive der Betroffenen heraus.⁷⁵ Melanie Spitta nimmt die Sprecherrolle ein und ist damit nicht nur Autorin, sondern zugleich Subjekt des Films. Als Angehörige der zweiten Sinti-Generation nach dem Holocaust rekonstruiert sie die Geschichte der Überlebenden, ihre persönliche Betroffenheit wird dabei in den Fokus gerückt. So bekennt sie bereits im Vorspann: „Ich bin ein Kind der Opfer.“ Der Film beginnt mit der Verfolgungsgeschichte von Rosa Keck, Spittas Mutter, die vor der Verfolgung nach Belgien geflohen war. 1943 wurde sie in das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau deportiert, wo sie fast alle Angehörigen verlor, darunter ihre beiden Söhne. Rosa Keck überlebte mehrere Lager, verstarb jedoch früh an Tuberkulose – eine Erkrankung, die von der Haft herrührte und auch die Gesundheit ihrer Tochter stark beeinträchtigte.⁷⁶ In einem Interview beschrieb Spitta die emotionale Belastung, die sie während der Dreharbeiten verspürte:

keiner möchte den Schmerz an der Seele und die Qualen noch einmal erleben, die dieser Film [...] ausgelöst hat. Heute weiss ich, was es damit auf sich hatte, als meine Ärztin [...] mir riet, mein Herz [...] ins Kühlfach zu legen [...]. Mit 42 Jahren musste ich zum ersten Mal Schwarz auf Weiss lesen, wie und wann meine eigene Familie deportiert und ermordet wurde. [...] Der Weg aus der Wohnung in den Schneiderraum dauert 9 Minuten. Ich habe für diesen Weg öfters 4 Stunden und mehr gebraucht. Die Angst vor dem Material und der Arbeit liess mich oft doppelt einkaufen, neue Umwege und Ausflüchte erfinden.⁷⁷

75 Vgl. Tagebuch, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. 4. 1984, S. 23.

76 Rosa Keck verstarb 1958. Melanie Spitta kam mit Tuberkulose auf die Welt und verstarb im Jahr 2005 ebenfalls früh im Alter von 59 Jahren. Vgl. Elster: Sie lebten, S. 20 f.

77 Spitta: *Das falsche Wort*, S. 47 f.

Aus dieser biografischen Prägung resultiert ein anklagender Ton, der bereits im Vorspann mitschwingt und den gesamten Film durchzieht: „Mein Bruder und unsere ganzen Kinder sind elend gemordet worden. Dafür habt ihr Deutschen Mut aufgebracht. Aber dafür einzustehen, wie diese Morde zustande gekommen sind und zugelassen wurden, fehlte den meisten von euch der Mut.“ Spitta konfrontiert die deutsche Mehrheitsgesellschaft drastisch mit den gewaltsamen Folgen ihrer stereotypen Sichtweisen auf die Minderheit – eine unversöhnliche Interpretation, die auf eine Kollektivschuld anspielt und eine scheinbar unüberbrückbare Kluft zwischen „Deutschen“ und „Sinti“ ausdrückt.⁷⁸ Im Laufe des Films wird erkennbar, dass der konfrontative Ton der Sprecherin einer tiefen Traurigkeit über den Verlust und die Leiden der verlorenen Angehörigen entspringt. Diesen Schmerz unterstreicht auch die musikalische Untermalung des Films. Die Filmemacherinnen wählten dafür das für seine Melancholie berühmte Stück *Trauriger Sonntag* aus – in einer Violinenversion des rumänischstämmigen Geigenkomponisten Georges Boulanger, der selbst der Minderheit angehörte.⁷⁹

Visualisierung des Unverzeihlichen.

Die filmische Darstellung des Völkermords

Die ersten 50 Minuten des Films rekonstruieren den Verfolgungsweg der deutschen Sinti und Roma unter dem NS-Regime. Detailliert schildert Spitta die Radikalisierung der Ausgrenzung: begonnen mit der zunehmenden Erfassung, der Ghettoisierung in kommunalen Zwangslagern, der Freiheitsberaubung mittels Festsetzung und Zwangsarbeit, über erste Deportationen in Konzentrationslager des Deutschen Reiches, gewaltsame Untersuchungen durch die Mitarbeiter der RHF, bis hin zu den Maideportationen 1940, Verschleppungen nach Auschwitz-Birkenau sowie erzwungenen Sterilisationen. Da die Erzählung auf zwei zentralen Quellengattungen beruht – Zeitzeugenberichten und Täterdokumenten –, liegt der Schwerpunkt der Darstellung auf der Verfolgung im Reich zwischen Mitte der 1930er-Jahre und 1943, und damit auf jenen Maßnahmen, die die bundesrepublikanischen Behörden

78 Vgl. Margalit: Sinte, S. 295 f.

79 *Trauriger Sonntag* ist die dt. Übersetzung des Anfang der 1930er-Jahre von László Jávör geschriebenen und Rezső Seress vertonten ungarischen Liedtitels *Szomorú Vasárnap*. Nach dem Zweiten Weltkrieg schrieb Seress eine neue Textversion, die nicht mehr von einer verlorenen Liebe handelte, sondern von der Grausamkeit des Krieges und dem Verschwinden der Menschlichkeit.

jahrzehntelang nicht als rassistisch motivierte Verbrechen anerkannt hatten. Eingebettet in eine historische Kontexterläuterung berichten acht Sinti von ihren leidvollen Erlebnissen während des „Dritten Reiches“. Der Film gibt ihnen die Möglichkeit, ihre Version der Geschichte darzulegen – eine Erzählung die jahrzehntelang keinen Platz in der Öffentlichkeit hatte. Damit erfahren die Überlebenden eine verspätete moralische Anerkennung und Würdigung.

Um die Glaubwürdigkeit der Zeitzeugenberichte zu untermauern, arbeitet der Film mit historischen Dokumenten. Für die aufwendige Recherche dieser Quellen schlüpften die Filmemacherinnen in die Rolle von Historikerinnen und begaben sich auf die Suche nach Akten, die bis dahin nicht wissenschaftlich erschlossen waren. Die Arbeiten am Film dauerten fünf Jahre lang, weil Spitta und Seybold in den Archiven auf mehrere Hindernisse stießen. Spitta beschrieb ihre Erlebnisse dabei wie folgt:

Bei den unerlässlichen Recherchen in den Archiven der BRD war ich auf die Mithilfe und Unterstützung der Archivare angewiesen, dabei erschwerten ältere Archivare mir meine Arbeit auf besondere Weise. [...] Zuerst war da ganz viel Verständnislosigkeit, ich suchte Deportationslisten und „Akten“ über Zigeuner – damit wusste ein Archivar in Hamburg nichts Rechtes anzufangen, er wusste nicht, ob er SOWAS in seinen Beständen hat. [...] Natürlich durfte ich Zigeunergenealogien wegen „Datenschutz“ nicht einsehen, das wäre nur gegangen, wenn ich ihm die Totenscheine von Zigeunern vorgelegt hätte – ich hatte nur die Vollmachten von Lebenden. [...] ich stand entweder kurz vor einem Wutausbruch oder vor einem Zusammenbruch, wenn Findbücher sich z.B. nicht finden liessen, weil sie anscheinend auf unerklärliche Weise verschwunden waren [...] oder die Findbücher waren da, doch ich durfte nicht hineinsehen, weil die Nazis – die noch allzu lebendig sind – geschützt werden [...]. Fast jeder Archivbesuch brachte mich emotional in die Nähe eines Vulkans [...]. In den Archiven befand ich mich oft in einem Zwiespalt. Endlich hatte ich lange verloren geglaubte Dokumente gefunden, endlich konnte ich die Wahrheit ans Licht bringen, im nächsten Moment hätte ich alles brennend gerne angezündet, weil es mir und meiner Familie nicht mehr helfen kann.⁸⁰

80 Spitta: Das falsche Wort, S. 45f.

Schließlich stützte sich der Film auf „Zigeunerpersonalakten“ in den Staatsarchiven Potsdam und Magdeburg, zu denen die DDR-Behörden „selbstverständlich“ Zugang gewährten.⁸¹ Später bewerteten Historiker diesen Quellentypus als „Schlüsseldokumente für den Völkermord an Sinti und Roma“.⁸² Neben den Akten der NS-Kriminalpolizei griffen Seybold und Spitta auf Materialien der Rassenhygienischen Forschungsstelle zurück. Dieser Bestand hatte sich jahrzehntlang in der Hand von Polizeibeamten und Wissenschaftlern befunden. Erst die aufsehenerregenden Proteste der Bürgerrechtsbewegung deutscher Sinti und Roma machten auf den skandalösen Missbrauch dieser Akten aufmerksam. Melanie Spitta war damals selbst involviert: Sie erfuhr von der Lagerung des Bestandes im Tübinger Universitätsarchiv, woraufhin der *Verband Deutscher Sinti* mit einer Besetzungsaktion den Abtransport in das Bundesarchiv erreichte.⁸³ Damit machte der Film die Öffentlichkeit erstmals auf einen zentralen Quellenbestand zum Völkermord an Sinti und Roma aufmerksam.⁸⁴ Die Einbettung dieser Dokumente und Bilder in ein Betroffenennarrativ stellt einen Akt der Selbstermächtigung über die jahrzehntlang dominierende Deutungsmacht der Täter dar. Die Symbolik der einst zur Ausgrenzung der Verfolgten und Selbstinszenierung der Verfolger dienenden Quellen wird völlig umgedeutet: Der Film verwendet die Zeugnisse zur Visualisierung der erlittenen Gräueltaten und zur Illustrierung der rassenpolitischen Dimension des Verbrechens. Durch die Kombination mit Dokumenten und Bildern wird die Evidenz der Zeitzeugenaussagen unterstrichen. Den Zuschauern wird die Perfidie des bürokratisch organisierten Massenmordes vor Augen geführt,

81 Ebd., S. 47.

82 Fings/Sparing: *Vertuscht*, S. 187. Fings und Sparing werteten in einer wegweisenden Lokalstudie die „Zigeunerpersonalakten“ der Kriminalpolizeileitstelle Köln aus. Siehe dies.: *Rassismus*. Der umfangreiche Bestand der „Zigeunerpersonalakten“ der ehemaligen Magdeburger „Dienststelle für Zigeunerfragen“ liegt heute im Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt und ist Grundlage des Dissertationsprojekts von Verena Meier, Forschungsstelle Antiziganismus. Darüber hinaus verfügt das Landesarchiv Berlin über einen größeren Korpus an „Zigeunerpersonalakten“.

83 Vgl. Henke: *Quellenschicksale*; Fings/Sparing: *Vertuscht*; Seybold: *Wir brauchen*; Rose: *Bürgerrechte*, S. 114–130. Der Bestand R 165 befindet sich heute im Bundesarchiv. Nach den Protesten der Bürgerrechtsbewegung gab auch der Mediziner Hermann Arnold, in dessen Besitz Teile der RHF-Akten einige Jahre gewesen waren, weitere Materialien seiner „Zigeunerforschung“ an das Bundesarchiv (ZSg142). Spitta und Seybold verwendeten auch aus diesem Bestand Ausschnitte für *Das falsche Wort*.

84 Zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zum Völkermord an Sinti und Roma arbeiten heute mit diesem Material.



Abb. 8. Im Film verwendete Bilder der Familienangehörigen von Melanie Spitta.

insbesondere das Zusammenspiel zwischen „Rassenforschung“ und Polizeiapparat wird deutlich.⁸⁵

Der Film visualisiert die Täter nur anhand der Verfolgungszeugnisse, die Opfer werden ihnen als Menschen in Person der Zeitzeugen gegenübergestellt. Zusätzlich kommen immer wieder Familienbilder, davon zahlreiche von Spittas verstorbenen Verwandten, zum Einsatz, die völlig anderen Darstellungskonventionen folgen als die während des Nationalsozialismus entstandenen Aufnahmen von Minderheitsangehörigen. Diese Fotos geben Einblicke in die Selbstdarstellung und Lebenswirklichkeit von Sinti und Roma vor der Verfolgung und besitzen einen hohen Seltenheitswert.⁸⁶ Die Überlieferung dieser privaten Zeugnisse ist bemerkenswert, wurde den meisten Sinti und Roma im Zuge ihrer Verfolgung und Deportationen doch der allergrößte Teil ihres Besitzes geraubt. Im Film verbildlichen diese Fotos die Erinnerung an die verstorbenen Völkermordopfer (**Abb. 8**). Sie sind die einzig verbliebenen Spuren der Ermordeten, von denen viele nicht einmal ein Grab besitzen.⁸⁷

85 Vgl. Seybold: Wir brauchen, S. 197.

86 Zu den Bildern der Rassenhygienischen Forschungsstelle und deren „Gegen-Bildern“, den Privat- und Familienfotos von Sinti und Roma, siehe Reuter: Der Bann, S. 142–147, 416 ff.

87 Vgl. Holl: Wie wir trauern, S. 13f. Solche Familienaufnahmen sind weiterhin von großem Wert für die Ausstellungsdidaktik und Erinnerungsarbeit von

Bereits der Titel verweist auf ein weiteres zentrales Narrativ, dem sich die letzte halbe Stunde des Films widmet: die unzureichende Entschädigung des Verfolgungsleids der Sinti und Roma, die auf personale und geistige Kontinuitäten in den deutschen Nachkriegsbehörden zurückging. Die Motivation für den Film und dessen Titel entspringt vor allem den Demütigungen, die die Überlebenden nach dem Völkermord erfuhren. Brüskiert weist Spitta den mehrheitsgesellschaftlichen Sprachgebrauch zurück:

Ihr habt uns den Kopf abgeschlagen und sprecht von ‚Wiedergutmachung‘. ‚Wiedergutmachung‘ ist das Falsche Wort, denn ihr habt euer Gefühl für Reue und Sühne vergessen. Wir haben immer gewusst, dass wir gegen das von euch gesponnene Lügennetz kein Recht bekommen [...]. Glaubhaft waren diejenigen, die uns nach Auschwitz gebracht haben [...]. Wir Sinti wurden als Lügner hingestellt.

Abermals am Beispiel von Spittas Angehörigen schildert der Film den „zweiten Leidensweg“ der Minderheit und greift damit eine kollektive Erfahrung der Völkermordüberlebenden auf, die unter dem Schlagwort „zweite Verfolgung“ von der Bürgerrechtsbewegung öffentlichkeitswirksam skandalisiert wurde.⁸⁸ Somit verarbeitet der Film nicht nur den Völkermord an Sinti und Roma, sondern auch dessen Nachgeschichte in der Bundesrepublik.

Visualisierte Identitätswürfe.

Konflikte innerhalb der Bürgerrechtsbewegung um *Das falsche Wort*

Das falsche Wort wurde 1987 fertiggestellt. Die ersten Versuche Spittas und Seybolds, den Film im deutschen Fernsehen ausstrahlen zu lassen, schlugen zunächst fehl. So argumentierte der Westdeutsche Rundfunk (WDR), dass die Produktion zu lang sei, das ZDF empfand ihn als unpassend für vorhandene Sendeformate und der bayerische Rundfunk kritisierte den

Selbstorganisationen. Ein großer Bestand befindet sich heute im Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma. Vgl. Reuter: *Der Bann*, S. 416f.

88 Vgl. Gress: *Geburtshelfer*; dies.: *Protest*; Greußing: *Das offizielle Verbrechen*.

„direkte[n] Angriff auf den Zuschauer“.⁸⁹ Schließlich zeigten Norddeutscher Rundfunk, 3sat und mehrere Filmfestivals *Das falsche Wort*. Die Filmbewertungsstelle Wiesbaden zeichnete die Sendung mit dem Prädikat „besonders wertvoll“ aus und die Jury der Evangelischen Filmarbeit empfahl die Produktion im November 1988 als „Film des Monats“.⁹⁰ Ende Juni 1989 entschloss sich das ZDF, den Film doch auszustrahlen, allerdings im Nachtprogramm.⁹¹ Obwohl *Das falsche Wort* die Bildpolitik antiziganistischer Darstellungen konsequent unterläuft und die Perspektive der Betroffenen ins Zentrum rückt, versuchte der *Zentralrat Deutscher Sinti und Roma* die Ausstrahlung mit einem Telegramm an den Programmleiter zu verhindern. Da Romani Rose fürchtete, dass die Ausstrahlung anstehende politische Aktivitäten gefährden könnte, verschob das ZDF den Sendetermin.⁹² Der *Zentralrat* verhandelte zu diesem Zeitpunkt mit der Bundesregierung vor allem drei zentrale Projekte: die Errichtung eines Kulturzentrums, die Anerkennung der deutschen Sinti und Roma als nationale Minderheit zur Erreichung von Minderheitenschutz sowie Entschädigungsrenten für über 500 Überlebende, die bis dahin noch keine Wiedergutmachungsleistungen erhalten hatten.⁹³ Die Repräsentationsstrategie der Selbstorganisation fußte dabei auf zwei zentralen Diskursen: Einerseits richtete der *Zentralrat* seit Gründung seine Bestrebungen um politische Anerkennung stets an den erinnerungspolitischen und entschädigungsrechtlichen Errungenschaften jüdischer Vertretungen in der Bundesrepublik aus. Daraus resultierte eine historische Deutung des Massenverbrechens als singulärer, rassistisch begründeter und parallel zur Shoah erfolgter Genozid.⁹⁴ Andererseits unterlagen die Bemühungen des *Zentralrats* um Gleichberechtigung und Minderheitenschutz einer Identitätspolitik,

89 Schreiben des Bayerischen Rundfunks vom 22. 6. 1988 (zit. nach Spitta: *Das falsche Wort*, S. 50).

90 Zeitzeugen, Filme, Musik, Süddeutsche Zeitung, 24. 7. 1995; Flyer der Jury der Evangelischen Filmarbeit, abrufbar unter: https://filmdesmonats.de/sites/default/files/pdf/11_1988.PDF [Zugriff: 8. 5. 2020].

91 Der Film wurde am 25. 6. 1989 um 22.55 Uhr im ZDF ausgestrahlt.

92 Vgl. Baar: *The European Roma*, S. 311.

93 Presseerklärung des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma, 6. 4. 1989, Digitalisiertes Archiv des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma, 1989.

94 Der Historiker Gilad Margalit bezeichnete diese erinnerungspolitische Diskursstrategie als „quasi-jüdisches Narrativ“ (Margalit: *Die Nachkriegsdeutschen*, S. 207–222). Allerdings ist seiner These, dass die Parallelisierung der Intention folgte, die Einzigartigkeit der Shoah zu relativieren, zu widersprechen. Vgl. Gress: *Geburtshelfer*.

die sowohl die bürgerliche und deutsche Tradition der Minderheit hervorhob als auch kulturelle Unterschiede zur Mehrheitsgesellschaft nach außen hin nivellierte.⁹⁵ Vor diesem Hintergrund kritisierte der *Zentralrat* vor der ZDF-Ausstrahlung in einer Presseerklärung, dass der Film den Völkermord relativiere, da er nicht über dessen „Dimension [...] und [...] Stellenwert als Kern der NS-Verfolgungspolitik“ aufkläre, sondern den Eindruck erwecke, dass „die Vernichtung der Sinti und Roma in Europa [...] auf der Grundlage alleiniger ‚polizeilicher Zigeuner- und Nichtseßhaftenbekämpfung‘ erfolgt“ sei.⁹⁶ Damit ignoriere die Darstellung neuere wissenschaftliche Arbeiten zur NS-Verfolgung der Minderheit und verharre in einer Position, „die dem Stand der 60er und 70er Jahre entspreche“.⁹⁷ Vor allem eine Anfangsszene des Films dürfte diese Kritik des *Zentralrats* veranlasst haben. Darin berichtet Spitta aus der Perspektive einer Gruppe, die vor dem NS-Regime erfolgreich der Übernahme mehrheitsgesellschaftlicher Konventionen widerstand: „Jahrhunderte lang hatten wir es geschafft, eurem Zugriff zu entkommen. Zum ersten Mal wurden die Räder unserer Wohnwagen zum Stillstand gebracht. [...] Seit Jahrhunderten hatten wir uns vor dem Erforschtwerden zu schützen gewusst. Wir entkamen mit falschen oder gar keinen Angaben. Dies half uns jetzt nicht mehr.“ Die Entscheidung zur sesshaften Lebensweise erscheint hier als Produkt der Verfolgung – ein Identitätsentwurf, der konträr zum bürgerlichen Selbstbild des *Zentralrats* steht, der traditionelle mobile Berufsformen nicht als Bestandteil einer kollektiven Minderheitenkultur hervorhebt, sondern auf die jahrhundertelange Ausgrenzung zurückführt.⁹⁸ In Spittas stolzer Betonung kultureller Alterität zeigt sich ein Dilemma, dem die Emanzipationsbestrebungen von Sinti

95 Vgl. Margalit: Sinte, S. 298 f.

96 Presseerklärung des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma, 23. 6. 1989, Digitalisiertes Archiv des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma, 1989. In diesem Zusammenhang warf der *Zentralrat* Spitta und Seybold vor, den Begriff „Völkermord“ im Film nicht zu verwenden – ein unberechtigter Vorwurf, so steht die Bezeichnung zwar nicht im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung, jedoch spricht Spitta etwa in Bezug auf die Rassenhygienische Forschungsstelle davon, dass deren Wissenschaftler das „Alibi für den Völkermord an uns geliefert“ hätten. Siehe auch die Entgegnung Katrin Seybolds auf die Kritik des *Zentralrats*. Zwischen den Zeilen entsteht hier auch der Eindruck eines bereits zurückliegenden und wieder aufgewärmten persönlichen Konfliktes zwischen Romani Rose und den Filmemacherinnen. Vgl. Seybold: Oberzensor.

97 Damit sind Arbeiten gemeint, die die NS-Verfolgung von Sinti und Roma auf kriminalpräventive Motive zurückführen und rassistische Gründe verneinen wie etwa Döring: Die Zigeuner.

98 Margalit: Sinte, S. 298 f.

und Roma stets unterlagen: So postulierten und betonten auch andere Produktionen der Filmemacherinnen vermeintlich spezifische Wertvorstellungen der Sinti (zum Beispiel stärkeres Familienbewusstsein, ehrwürdige Stellung der älteren Generation, Rolle der Frau). Einerseits diene dieses Narrativ der Eigenaufwertung, andererseits sollte es eine empathische Auseinandersetzung der Mehrheitsgesellschaft mit der Minderheitenkultur anregen, um Toleranz zu fördern.⁹⁹ Die konsequente Darstellung aus der Betroffenenperspektive heraus sollte klassische Stereotype und Exotisierungsmechanismen erschüttern sowie dem Aufkommen paternalistischer Helferreflexe vorbeugen.¹⁰⁰ Dennoch sah der *Zentralrat* in der visuellen Strategie Spittas und Seybolds die Gefahr der Bestätigung antiziganistischer Stereotype durch die Anschlussfähigkeit an tsiganologische und romantisierende Diskurse. Aus diesem Gegensatz resultierte auch ein Konflikt zwischen Spitta und dem *Zentralrat* über die Selbstbezeichnung der Minderheit. Während Erstere Wert auf die Betonung von Unterschieden zwischen den Sinti einerseits und den Roma-Gruppen andererseits legte¹⁰¹ und auch in der Selbstbezeichnung als „Zigeunerin“ keinen Widerspruch zur Emanzipation sah,¹⁰² verstand der *Zentralrat* diesen Begriff als stigmatisierende Fremdbezeichnung und platzierte den Doppelbegriff „Sinti und Roma“ im öffentlichen Diskurs,

99 So antwortet etwa eine junge Sinteza in *Wir sind Sinti-Kinder und keine Zigeuner* auf die Frage nach Problemen mit einer Lehrerin: „die Sintis sind anders“. Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (Hg): Begleitkarte zum Film *Das falsche Wort*, Sammlung der Forschungsstelle Antiziganismus, Bestand Schäfer. Das für Schulen konzipierte Begleitmaterial zum Film zielt auf einen Vergleich unterschiedlicher Kulturen. Siehe ebd., S. 3. Spitta selbst lehnte die deutsche Schulpflicht ab und kritisierte sie als „tiefe[n] Einschnitt in die Seele unserer Kinder“, da diese „anders lernen“ wollten. Küsters: *Ich entscheide*, S. 56 f.

100 Vgl. Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht: Begleitkarte, S. 4.

101 So warnte Spitta davor, Sinti und Roma in einem Atemzug zu nennen, da eine traditionell und kulturell bedingte Distanz zwischen ihnen bestehe: „Deutsche Roma, deutsche Sinte und Roma aus den osteuropäischen Ländern haben unterschiedliche politische Forderungen, weil sie in unterschiedlichen Situationen leben. Die Lebensbedingungen und die Verfolgungsgeschichten der osteuropäischen Roma sind von denen der deutschen Sinte grundlegend zu unterscheiden“ (zit. nach Demirova: „Als letzte noch Lebende...“).

102 Am Rande einer Vorführung des Films beim Jugendbegegnungszeltlager in Dachau 1995 antwortete Spitta auf die Frage eines Zuschauers, ob der Begriff „Zigeunerin“ für sie keine Beleidigung sei: „Mir ist es lieber, wenn man mich ohne Unterton ‚Zigeunerin‘ nennt, als wenn man ‚Sinteza‘ sagt, und sich dahinter doch nur Vorurteile verbergen.“ Nach wie vor gebe es „keine Natürlichkeit“ im Umgang zwischen Sinti und Mehrheitsgesellschaft (zit. nach Zehnder: „Wir“ Zigeuner). Vgl. Spitta/Schmidt-Hornstein: *Zigeunerfilm*, S. 176.

um seinem Anspruch, alle deutschen Minderheitsangehörigen zu vertreten, gerecht zu werden.

Darüber hinaus kritisierte der *Zentralrat*, dass der Film es unterlasse, „die Entwicklung in der Bundesrepublik Deutschland angemessen darzustellen“. In „Bezug auf eine Entschädigung für erlittene Verfolgung“ werde dem Zuschauer eine „Perspektivlosigkeit“ suggeriert, die aktuelle politische Auseinandersetzungen ausblende, hatte der *Zentralrat* Ende der 1980er-Jahre doch bereits zahlreiche Neuentscheidungen zugunsten der Betroffenen bei den Wiedergutmachungsbehörden durchgesetzt.¹⁰³ Mit Blick auf die Zukunft verfolgte die politische Lobbyarbeit des Dachverbands einen – wenn auch mitunter konfrontativen – Dialog mit Politik und Behörden und suchte die Aussöhnung mit der Bevölkerung. Die Perspektive Spittas und Seybolds rückt hingegen das erfahrene Leid radikal in den Vordergrund. Zuspitzung und Konfrontation werden bewusst als Stilmittel eingesetzt. Dieser Dramaturgie konnte sich der *Zentralrat* nicht anschließen, da er die von Spitta intonierten Trennungen zwischen „wir Sinti“ und „ihr Deutschen“ aufzuheben versuchte mit einem Identitätswortwurf, der keinen Widerspruch sah zwischen der eigenständigen Kultur der Minderheit und ihrer „selbstverständlichen“ Zugehörigkeit zur deutschen Gesellschaft.¹⁰⁴ Nicht zuletzt offenbarten die unterschiedlichen Positionen auch geschlechterspezifische Emanzipationsstrategien. So dominierten innerhalb der Bürgerrechtsbewegung hauptsächlich Männer den Diskurs über die Minderheit und den Völkermord. Spitta, die bis heute als Pionierin eines feministisch geprägten Aktivismus gilt, betonte hingegen auch explizit und mitunter gegen den Widerstand männlicher Mitstreiter die besonderen Verfolgungs- und Emanzipationserfahrungen von Frauen.¹⁰⁵

103 Presseerklärung des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma, 6. 4. 1989, Digitalisiertes Archiv des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma, 1989.

104 Ebd.

105 So berichtet eine Überlebende in *Das falsche Wort* von der Erfahrung und den Folgen ihrer Zwangssterilisierung. Vgl. Spitta: Was unterscheidet; Küsters: Ich entscheide, S. 53, 57. Bis heute spielen die Filme Spittas eine Rolle in der Emanzipations- und Empowerment-Arbeit der Minderheit, insbesondere auch in der jüngeren Generation und in feministischen Kreisen. Siehe etwa Demirova: Das Resümee; IniRromnja: „Ich wende mich entschieden gegen Bevormundung“. Performative Lesung in Gedenken an die Filmemacherin Melanie Spitta mit Filmbeiträgen, Akademie des Jüdischen Museums in Berlin, 2015, abrufbar unter: <https://vimeo.com/148883418> [Zugriff: 19. 6. 2020].

Fazit

Die Kontroverse zwischen den Filmemacherinnen und dem *Zentralrat* steht exemplarisch für eine Reihe von Auseinandersetzungen innerhalb der Minderheit über Identitätswürfe und Selbstdarstellungen. Im Gegensatz zu den antiziganistischen Klischeebildern, die eine weitgehende Homogenität von Sinti und Roma suggerieren, verdeutlichen die Emanzipationsdiskurse deren Diversität und Pluralität. Somit können auch individuelle Minderheitenperspektiven den multiplen Selbstentwürfen, Lebenswirklichkeiten und sozialen Situationen der europäischen Minderheitengruppen von Sinti und Roma nicht vollends gerecht werden. Selbstbestimmte Darstellungen der Minderheit weisen – ebenso wie mehrheitsgesellschaftliche Identitätskonzepte – in ihrer Gesamtheit innere Widersprüche und Ambivalenzen auf. Der vorliegende Aufsatz beleuchtete drei exemplarisch ausgewählte Filmbeiträge dokumentarischen Charakters, deren visuelle Strategie sich insbesondere dadurch auszeichnet, dass Minderheitenangehörige selbst zu Wort kommen und über ihre Verfolgungs- sowie Diskriminierungserfahrungen berichten. Damit schlugen die Filme einen anderen Weg ein als klassische „Zigeuner“-Darstellungen. Sinti und Roma waren in allen drei Filmen integraler Bestandteil der visuellen Darstellung und wurden nicht symbolisch exkludiert. Die analysierte Visualisierung der Betroffenen unterstrich deren Forderungen nach Anerkennung und Gleichberechtigung. Indem die Filmautoren die Zeitzeugen als Opfer zeigten und ihre Erzählungen ernst nahmen, gaben sie ihnen jene Persönlichkeit und Würde zurück, die ihnen NS-Täter und Nachkriegsbehörden abgesprochen hatten. Besonders in den 1960er-, aber auch in den 1970er-Jahren setzten sich visuelle Medien nur selten mit der NS-Verfolgung und Diskriminierung von Sinti und Roma auseinander. Die dezidiert gesellschaftskritischen Perspektiven der Reportagen von Valentin Senger und Georges T. Paruvanani sind vermutlich auch auf ihre eigenen Erfahrungen als Angehörige von durch Rassismus betroffene Minderheiten zurückzuführen. Alle drei Filme stellten eine Gegenerzählung über die Geschichte und Gegenwart von Sinti und Roma bereit, aber erst in der Produktion Spittas und Seybolds hatten Minderheitsangehörige vollends die Kontrolle über die Narration und Inszenierung. Wenngleich im Film nicht thematisiert, spiegeln sich die bis Ende der 1980er-Jahre errungenen Anerkennungserfolge der Bürgerrechtsbewegung in der veränderten Erzählperspektive von *Das falsche Wort*: Der Dokumentarfilm kann als visueller Ausdruck der

Emanzipation von Sinti und Roma gelesen werden. Zugleich war Spitta eine Wegbereiterin jenes Selbstermächtigungsprozesses, der es möglich machte, dass eine Sinteza zur Autorin und Sprecherin eines Filmes über den NS-Völkermord werden konnte. Erst vor diesem Hintergrund konnte die Filmemacherin die Rolle der Anklagenden übernehmen, welche die Mehrheitsgesellschaft mit den Folgen ihrer stereotypen Sichtweisen auf die Minderheit konfrontiert und die Deutungshoheit über die eigene Geschichte erringt. Melanie Spitta nahm innerhalb der Bürgerrechtsbewegung eine eigenständige Position ein und vertrat diese auch dann noch, als sich die im *Zentralrat* organisierten Aktivisten gegen sie wendeten. Mit einer öffentlichen Unterstützung des *Zentralrats* hätte *Das falsche Wort* sicherlich eine weitaus größere Resonanz erfahren.

Filme

Der Fall Dr. Eva Justin, Drehbuch: Valentin Senger / Irmgard Senger, Hessischer Rundfunk, D 1963.

Das falsche Wort, Regie: Katrin Seybold, Drehbuch: Melanie Spitta, D 1987.

Söhne des Windes, Drehbuch: Georges T. Paruvanani, Zweites Deutsches Fernsehen, D 1973.

Literaturverzeichnis

Baar, Huub van: *The European Roma. Minority Representation, Memory, and the Limits of transnational Governmentality*, Diss., Amsterdam 2011.

Bauer, Matthias: *Peter Nestler's Depiction of the Everyday Life of Sinti and Roma*, in: Mladenova, Radmila / von Borcke, Tobias / Brunssen, Pavel / End, Markus / Reuss, Anja (Hg.): *Antigypsyism and Film/Antiziganismus und Film*, Heidelberg 2020.

Courage: *aktuelle frauenzeitung* 6 (1981).

Danckwortt, Barbara: *Sozialarbeit für „Zigeuner“ in den 1960er und 1970er Jahren*, in: Engbring-Romang, Udo / Solms, Wilhelm (Hg.): *Die Stellung der Kirchen zu den deutschen Sinti und Roma*, Marburg 2008, S. 67–90.

- Danckwortt, Barbara: Wissenschaft oder Pseudowissenschaft? Die „Rassenhygienische Forschungsstelle“ am Reichsgesundheitsamt, in: Hahn, Judith/Kavcic, Silvija/Kopke, Christoph (Hg.): Medizin im Nationalsozialismus und das System der Konzentrationslager. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums, Frankfurt a.M. 2003, S. 140–164.
- Danckwortt, Barbara: Sozialarbeit mit „Zigeunern“? – Ein historisch vorbelastetes Verhältnis, in: Mar Castro Varela, María del/Schulze, Sylvia/Vogelmann, Silvia/Weiß, Anja (Hg.): Suchbewegungen. Interkulturelle Beratung und Therapie, Tübingen 1998, S. 73–108.
- Demirova, Filis: Das Resümee der Filmtrilogie Melanie Spitta und Katrin Seybold, in: Der Paria, abrufbar unter: <https://derparia.com/2018/02/26/das-resumee-der-filmtrilogie-melanie-spitta-und-katrin-seybold/> [Zugriff: 19. 6. 2020].
- Demirova, Filis: „Als letzte noch Lebende meiner Familie, möchte ich ihr die Stimme geben, sodass es nicht in Vergessenheit gerät“. Interview mit Carmen Spitta, August 2018, in: Der Paria, abrufbar unter: <https://derparia.com/2018/08/08/als-letzte-noch-lebende-meiner-familie-moechte-ich-ihr-die-stimme-geben-sodass-es-nicht-in-vergessenheit-gerat/> [Zugriff: 25. 1. 2021]
- Der Bundesgerichtshof/Zentralrat Deutscher Sinti und Roma (Hg.): Doppelter Unrecht – eine späte Entschuldigung, Eggenstein 2016.
- Döring, Hans-Joachim: Die Zigeuner im nationalsozialistischen Staat, Hamburg 1964.
- Dörner, Klaus/Ebbinghaus, Angelika/Linne, Karsten (Hg.): Der Nürnberger Ärzteprozeß 1946/47. Wortprotokolle, Anklage- und Verteidigungsmaterial, Quellen zum Umfeld, München 1999.
- Drößler, Stefan: Katrin Seybold, Filmemacherin, Münchener Stadtmuseum, abrufbar unter: https://www.muenchner-stadtmuseum.de/fileadmin/redaktion/filmreihen/2013-PH25/PH25_42_Katrin_Seybold.pdf [Zugriff: 19. 6. 2020].
- Elster, Elisabeth: Sie lebten mitten unter uns. Die Sintifamilie Keck, in: Nevipte. Nachrichten und Beiträge aus dem Rom e. V. 3 (2019), S. 19–22.
- Fings, Karola: Auschwitz und die Zeugenschaft von Sinti und Roma, in: Blog Romarchive, abrufbar unter: <https://blog.romarchive.eu/deutsch-2/blogarchiv-de/auschwitz-und-die-zeugenschaft-von-sinti-und-roma/> [Zugriff: 19. 6. 2020].

- Fings, Karola: Die „gutachterlichen Äußerungen“ der Rassenhygienischen Forschungsstelle und ihr Einfluss auf die nationalsozialistische Zigeunerpolitik, in: Zimmermann, Michael (Hg.): Zwischen Erziehung und Vernichtung. Zigeunerpolitik und Zigeunerforschung im Europa des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2007, S. 441–455.
- Fings, Karola: Schuldabwehr durch Schuldumkehr. Die Stigmatisierung der Sinti und Roma nach 1945, in: Mengersen, Oliver von (Hg.): Sinti und Roma. Eine deutsche Minderheit zwischen Diskriminierung und Emanzipation, Bonn 2015, S. 145–164.
- Fings, Karola/ Sparing, Frank: Rassismus – Lager – Völkermord. Die nationalsozialistische Zigeunerverfolgung in Köln, Köln 2005.
- Fings, Karola/ Sparing, Frank: Vertuscht, verleugnet, versteckt. Akten zur NS-Verfolgung von Sinti und Roma, in: Beiträge zur Nationalsozialistischen Gesundheits- und Sozialpolitik 12 (1995), S. 181–201.
- Geigges, Anita/ Wette, Bernhard W.: Zigeuner Heute. Verfolgung und Diskriminierung in der BRD, Bornheim-Merten 1979.
- Gress, Daniela: Protest und Erinnerung. Der Hungerstreik in Dachau 1980 und die Entstehung der Bürgerrechtsbewegung deutscher Sinti und Roma, in: Fings, Karola/ Steinbacher, Sybille (Hg.): Sinti und Roma. Der nationalsozialistische Völkermord in historischer und gesellschaftspolitischer Perspektive, Göttingen 2021, S. 190–219.
- Gress, Daniela: Geburtshelfer einer Bewegung? Die mediale Kampagne der Gesellschaft für bedrohte Völker für Bürgerrechte deutscher Sinti und Roma, in: Hofmann, Birgit (Hg.): Menschenrecht als Nachricht. Medien, Öffentlichkeit und Moral seit dem 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2020, S. 267–306.
- Greußing, Fritz: Das offizielle Verbrechen der zweiten Verfolgung, in: Zülch, Tilman (Hg.): In Auschwitz vergast, bis heute verfolgt. Zur Situation der Roma (Zigeuner) in Deutschland und Europa, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 192–198.
- Gross, Raphael/Renz, Werner (Hg.): Der Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963–1965). Kommentierte Quellenedition, Bd. 2, Frankfurt am Main 2013.
- Heinze, Carsten-Matthias: Die dokumentarische Konstruktion von Wirklichkeit. Eine Einführung in Geschichte und Theorie

- des Dokumentarfilms aus filmsoziologischer Perspektive, Wiesbaden 2020.
- Henke, Josef: Quellenschicksale und Bewertungsfragen. Archivische Probleme bei der Überlieferungsbildung zur Verfolgung der Sinti und Roma im Dritten Reich, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 41 (1993) 1, S. 61–77.
- Heuß, Herbert/Roßberg, Arnold (Hg.): Schonung für die Mörder? Die justizielle Behandlung der NS-Völkermordverbrechen und ihre Bedeutung für die Gesellschaft und Rechtskultur in Deutschland, Heidelberg 2015.
- Hilss, Vanessa: Sinti und Roma. Nicht aus Gründen der Rasse verfolgt? Zur Entschädigungspraxis am Landesamt für Wiedergutmachung Karlsruhe, Karlsruhe 2017.
- Hoffmann, Hilde: Zum Politischen des Dokumentarfilms. Revision und and-ek ghes, in: Dewald, Christian/Löffler, Petra/Ries, Marc (Hg.): Kino Arbeit Liebe. Hommage an Elisabeth Büttner, Berlin 2018, S. 189–200.
- Hoffmann, Kay: Die Technik verändert den Dokumentarfilm. Neue Formen durch synchrone 16 mm- und Video-Kameras, in: Bock, Hans-Michael/Distelmeyer, Jan/Schöning, Jörg (Hg.): Protest – Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen, München 2015, S. 38–51.
- Hoffmann, Kay/Wotrigh, Erika: Ziel ist ein politischer Dokumentarfilm, der die Gesellschaft verändert. Zum Konzept einer „Gegenöffentlichkeit“, in: Bock, Hans-Michael/Distelmeyer, Jan/Schöning, Jörg (Hg.): Protest – Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen, München 2015, S. 7–11.
- Hoffmann, Volkmar: Sie wollten keine Bürger zweiter Klasse sein, Frankfurter Rundschau, 15.3.1960.
- Hohmann, Joachim: Robert Ritter und die Erben der Kriminalbiologie. „Zigeunerforschung“ im Nationalsozialismus und in Westdeutschland im Zeichen des Rassismus, Frankfurt am Main 1991.
- Holl, Kurt: Wie wir trauern. Interview mit Melanie Spitta, in: Jekh Čhib. Mit einer Zunge reden 6/7 (1996), S. 12–14.
- Kenrick, Donald: The World Romani Congress – April 1971, in: Journal of the Gypsy Lore Society 3 (1971), S. 101–108.
- Klímová-Alexander, Ilona: The Romani Voice in World Politics. The United Nations and Non-state Actors, Aldershot 2005.

- Knesebeck, Julia von dem: *The Roma Struggle for Compensation in Post-War Germany*, Hatfield 2011.
- Krokowski, Heike: *Die Last der Vergangenheit. Auswirkungen nationalsozialistischer Verfolgung auf deutsche Sinti*, Frankfurt a. M. 2001.
- Küsters, Yvonne: „Ich entscheide frei – als SinteZZa und als Frau.“ Interview mit Melanie Spitta, in: *Jekh Čhib. Mit einer Zunge reden* 4 (1995), S. 52–59.
- Lotto-Kusche, Sebastian: Spannungsfelder im Vorfeld der Anerkennung des Völkermords an den Sinti und Roma. Das Gespräch zwischen dem Zentralrat Deutscher Sinti und Roma und der Bundesregierung am 17. März 1982, in: Brenneisen, Marco / Eckel, Christine / Haendel, Laura / Pietsch, Julia (Hg.): *Stigmatisierung – Marginalisierung – Verfolgung. Beiträge des 19. Workshops zur Geschichte und Gedächtnisgeschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, Berlin 2015, S. 224–244.
- Margalit, Gilad: *Die Nachkriegsdeutschen und „ihre Zigeuner“*. Die Behandlung der Sinti und Roma im Schatten von Auschwitz, Berlin 2001.
- Margalit, Gilad: „Großer Gott, ich danke Dir, daß Du kleine schwarze Kinder gemacht hast“. Der „Zigeunerpastor“ Georg Althaus, in: *WerkstattGeschichte* 25 (2000), S. 59–73.
- Margalit, Gilad: Sinte und andere Deutsche – Über ethnische Spiegelungen, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXVI* (1997), S. 281–306.
- Meister, Johannes: Die „Zigeunerkinder“ von der St. Josefspflege in Muldingen, in: 1999. *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 2 (1987), S. 14–51.
- Opfermann, Ulrich Friedrich: Zum Umgang der deutschen Justiz mit an der Roma-Minderheit begangenen NS-Verbrechen nach 1945. Das Sammelverfahren zum „Zigeunerkomplex“ (1958-1970), Expertise für die Unabhängige Kommission Antiziganismus, abrufbar unter: https://www.institut-fuer-menschenrechte.de/fileadmin/Redaktion/PDF/UKA/Zum_Umgang_der_deutschen_Justiz_mit_an_der_Roma_Minderheit_begangenen_NS_Verbrechen_nach_1945.pdf [Zugriff: 12.10.2021].
- Reuss, Anja: *Kontinuitäten der Stigmatisierung. Sinti und Roma in der deutschen Nachkriegszeit*, Berlin 2015.

- Reuter, Frank: Die Stimmen der Opfer. Autobiografische Zeugnisse von Sinti und Roma und der lange Weg der Erinnerung, in: Bahr, Matthias/Poth, Peter (Hg.): Hugo Höllenreiner. Das Zeugnis eines überlebenden Sinto und seine Perspektiven für eine bildungssensible Erinnerungskultur, Stuttgart 2014, S. 179–188.
- Reuter, Frank: Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“, Göttingen 2013.
- Reuter, Frank: Die Deutungsmacht der Täter. Zur Rezeption des NS-Völkermords an den Sinti und Roma in Norddeutschland, in: KZ-Gedenkstätte Neuengamme (Hg.): Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung in Norddeutschland, Heft 14: Die Verfolgung der Sinti und Roma im Nationalsozialismus, Bremen 2012, S. 127–143.
- Rose, Romani: Bürgerrechte für Sinti und Roma. Das Buch zum Rassismus in Deutschland, Heidelberg 1987.
- Sandner, Peter: Frankfurt. Auschwitz. Die nationalsozialistische Verfolgung der Sinti und Roma in Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1998.
- Schmidt-Degenhard, Tobias: Vermessen und Vernichten. Der NS-„Zigeunerforscher“ Robert Ritter, Stuttgart 2012.
- Schär, Bernhard C.: „Nicht mehr Zigeuner, sondern Roma!“ Emanzipation, Forschung und Strategien der Repräsentation einer Roma-Nation, in: Historische Anthropologie 2 (2008), S. 205–226.
- Senger, Valentin: Kurzer Frühling, Frankfurt a. M. 2011.
- Seybold, Katrin: „Wir brauchen nicht aufzuschreiben, wer die Mörder an uns Sinte waren, wir wissen es“, in: Dachauer Hefte/ Studien und Dokumente zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager, 21 (2005) 21, S. 197–216.
- Seybold, Katrin: Kein Vertrauen. Leserbrief, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. 11. 1990.
- Seybold, Katrin: Oberzensor Romani Rose?, epd/Kirche und Rundfunk, Nr. 64, 16. 8. 1989, S. 14–15.
- Sierra, María: Creating Romanestan. A Place to be a Gypsy in Post-Nazi Europe, in: European History Quarterly 49 (2019), S. 272–292.
- Spitta, Arnold: Der „Verband der Sinti Deutschlands e. V.“. Interview mit Vinzenz Rose, Klaus Norbert Herzog und Anton Kutscher, in: Pogrom 68 (1979), S. 22–24.

- Spitta, Melanie: Das falsche Wort „Wiedergutmachung“, in: Wurr, Zazie (Hg.): *Newo Ziro – Neue Zeit? Wider die Tsiganomane*, Kiel 2000, S. 43–50.
- Spitta, Melanie / Schmidt-Hornstein, Caroline: „Einen Zigeunerfilm anzugucken, mit der deutschen Ordnung im Kopf, das geht nicht.“ Interview zum Film „Time of the Gypsies“, in: *Tsiganologische Studien* 1 u. 2 (1992), S. 175–187.
- Spitta, Melanie: Was unterscheidet uns Sinti-Frauen von Nicht-Sinti-Frauen?, in: *Bote für die evangelische Frau* 11 (1981).
- Stender, Wolfram: Über die Schwierigkeit sozialer Arbeit, nicht anti-ziganistisch zu sein, in: ders. (Hg.): *Konstellationen des Antiziganismus. Theoretische Grundlagen, empirische Forschung und Vorschläge für die Praxis*, Wiesbaden 2016, S. 329–348.
- Stengel, Katharina: Bezweifelte Glaubwürdigkeit. Sinti und Roma als Zeugen in NS-Prozessen, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 69 (2021) 5, S. 444–463.
- Stengel, Katharina: *Tradierte Feindbilder. Die Entschädigung der Sinti und Roma in den fünfziger und sechziger Jahren*, Frankfurt a. M. 2004.
- Stickel, Wolfgang: Videobewegung und Bewegungsvideos. Politische Videoarbeit der Medienwerkstatt Freiburg in den 1980er Jahren, in: Bock, Hans-Michael / Distelmeyer, Jan / Schöning, Jörg (Hg.): *Protest – Film – Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*, München 2015, S. 52–60.
- Widmann, Peter: *An den Rändern der Städte. Sinti und Jenische in der deutschen Kommunalpolitik*, Berlin 2001.
- Widmann, Peter: Auszug aus den Baracken. Der Aufstieg der Sozialpädagogik und die deutsche Kommunalpolitik gegenüber „Zigeunern“ seit 1945, in: Zimmermann, Michael (Hg.): *Zwischen Erziehung und Vernichtung. Zigeunerpolitik und Zigeunerforschung im Europa des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2007, S. 510–531.
- Willnecker, Lisa: *Ungesühnte Verbrechen an Sinti und Roma. Die Nachkriegskarriere der NS-Täterin Eva Justin*, unveröffentlichte Masterarbeit, Freie Universität Berlin 2020.
- Zehnder, Adalbert: „Wir“ Zigeuner – „Ihr“ Deutsche, *Süddeutsche Zeitung*, 8. 8. 1995
- Zimmermann, Michael: Nach dem Genozid. Zigeunerpolitik in der Bundesrepublik Deutschland, in: Vogel, Hans-Jochen /

Süssmuth, Rita (Hg.): Mahnung und Erinnerung, München 1998, S. 152–169.

Zimmermann, Michael: Rassenutopie und Genozid. Die nationalsozialistische „Lösung der Zigeunerfrage“, Hamburg 1996.

Zimmermann, Peter: Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära bis zur Gegenwart, in: Ludes, Peter/Schumacher, Heidemarie/Zimmermann, Peter (Hg.): Informations- und Dokumentarsendungen, München 1994, S. 213–319.

Éva Kovács und Anna Lujza Szász

Ich höre nicht, was ich nicht weiß. Der Dokumentarfilm *Die Zigeuner und sein Nachleben*

— ✨ —

Abstract Modern conventions of the “Gypsy” image emerged in the second half of the 19th century and have not changed significantly since then. Roma people as necessary outsiders of Western civilisation is not alone with its conception: texts, films, exhibitions all tend to look at Roma as a group of people which are different by nature and stand outside of society. Contemporary studies in the fields of Romani Studies and antigypsyism increasingly recognise the importance to deconstruct the existing visual regime and the colonial relations inscribed in it and reconstitute the place of Roma in history, further to highlight the deficiencies of an essentialised understanding of “the Gypsy” and articulate a rather contextual understanding of what it means to be Roma.

The need for a credible representation of the Roma in Hungary arose in the 1960s in the media during state socialism. This article analyses this discrepancy between knowing and recognition as well as the pitfalls of emancipation from ethnographic and sociological approaches. The focus of our study is on the memory of the Nazi genocide of the Roma in Hungary, which as an invisible and inaudible knowledge, was present in public discourse quite early on, even if only in an opaque form. Nevertheless, the genocide seemed like an image of the “optical unconscious,” which until the regime change in 1989 never moved into the centre of this discourse.

Zusammenfassung Moderne Konventionen des „Zigeuner“-Bildes entstanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und haben sich seither nicht wesentlich verändert. Die Vorstellung von Roma als notwendigen Außenseitern der westlichen Zivilisation steht nicht für sich allein: Texte, Filme, Ausstellungen neigen alle dazu, Roma als eine Gruppe von Menschen zu betrachten, die von Natur aus anders sind und außerhalb der Gesellschaft stehen. Zeitgenössische Studien im Bereich der Romani-Studien und des Antiziganismus erkennen zunehmend die Wichtigkeit, das bestehende visuell Vorherrschende und die

darin eingeschriebenen kolonialen Beziehungen zu dekonstruieren und den Platz der Roma in der Geschichte wiederherzustellen, ferner die Defizite eines grundsätzlichen Verständnisses von „den Zigeunern“ aufzuzeigen und ein eher kontextuelles Verständnis dessen zu artikulieren, was es bedeutet, Roma zu sein.

Das Bedürfnis nach einer glaubwürdigen Darstellung der Roma in den Medien entstand im sozialistischen Ungarn in den 1960er Jahren. Dieser Artikel analysiert die Diskrepanz zwischen Wissen und Anerkennung sowie die Fallstricke der Emanzipation aus ethnographischen und soziologischen Ansätzen. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die Erinnerung an den nationalsozialistischen Völkermord an den Roma in Ungarn, die als unsichtbare und unhörbare Gewissheit schon früh im öffentlichen Diskurs präsent war, wenn auch nur in undurchsichtiger Form. Dennoch erschien der Völkermord wie ein Bild des „optischen Unbewussten“, das bis zum Regimewechsel 1989 nie ins Zentrum des Diskurses rückte.

Die modernen Konventionen des „Zigeuner“-Bildes entstanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und haben sich seitdem nur unwesentlich verändert. Bis heute beeinflussen sie die mehrheitsgesellschaftliche Wahrnehmung der Angehörigen der Roma-Minderheiten. Zur antiziganistischen Vorurteilsbildung gehört die Zuschreibung spezifischer visueller Merkmale, die trotz der verschiedenen Bildpolitiken und *turns* als unterirdische Strömungen bis heute die mediale Repräsentation von Roma beeinflussen. Diese Visualisierungen sind so wirkmächtig, dass sie selbst den Blick von Intellektuellen, Dokumentarfilmern und Fotografen, die sich für die Emanzipation der Roma einsetzen, prägen. Die kritische Antiziganismusforschung der letzten Jahrzehnte hat zu diesem Problemfeld ausgiebig publiziert.¹ Anknüpfend daran lässt sich zeigen, dass die Konventionen der visuellen „Zigeuner“-Darstellung in unterschiedlichen ästhetischen Formen durch Ikonen materialisiert werden, die in der Folge die sozialen *Orte* und *Eigenschaften*, die das Individuum besetzt, ebenfalls definieren.

Erkennung geht nicht Hand in Hand mit Anerkennung. Das Bedürfnis nach einer glaubwürdigen Repräsentation der realen Situation der Roma in Ungarn entstand in den 1960er-Jahren in den Medien des Staatssozialismus. Im vorliegenden Aufsatz wird diese Diskrepanz zwischen *Erkennung* und *Anerkennung* ebenso wie die Tücken der emanzipatorischen Sinnbildung im Bereich ethnografischer und soziologischer

1 Siehe exemplarisch dazu etwa die Monografie Reuter: Der Bann des Fremden; Selling et al.: Antiziganism; Critical Romani Studies 1 (2018) 2.

Annäherungen analysiert. Im Fokus unserer Studie stehen die Erinnerung, Erkennung und Anerkennung des NS-Genozids an den Roma in Ungarn, der als unsichtbares und unhörbares Wissen schon ziemlich früh im öffentlichen Diskurs präsent war, wenn auch nur in opaker Form.² Trotzdem wirkte der Völkermord wie ein Bild im Optisch-Unbewussten (Walter Benjamin), das bis zum Systemwechsel 1989 nie ins Zentrum dieses Diskurses rückte.

Sándor Sárás *Die Zigeuner*

Sándor Sárás Film *Die Zigeuner* entstand 1963. Es handelte sich dabei um die zweite unabhängige Arbeit des jungen Regisseurs.³ Sára gehörte zur ersten Generation des Balázs Béla Stúdió, einer Gruppe junger ungarischer Filmemacher, die sich damals ihren gewählten Themen mit relativer Freiheit nähern konnten.⁴ Die Aktualität des Films, der sich mit den Lebensbedingungen der Roma beschäftigt, entstand durch das erwachende politische Interesse an der sozialen Situation der Minderheit in Ungarn. Fast zwanzig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs, 15 Jahre nach der kommunistischen Machtübernahme und sieben Jahre nach der Niederschlagung der Revolution 1956 realisierte die kommunistische Regierung, dass die soziale Lage der Roma-Bevölkerung kaum den Zielen und repräsentativen Ergebnissen einer erfolgreichen kommunistischen Revolution entsprach. Deshalb verstärkte sie einerseits die polizeiliche und hygienische Kontrolle von Roma-Siedlungen, andererseits leitete sie eine Förderung von Beschäftigungsmöglichkeiten und der allgemeinen Beschulung von Roma-Kindern ein. Zudem

2 Mitchell: *Picture Theory*.

3 Sándor Sára (geb. 1933, Tura/Ungarn, gest. 2019, Budapest) erwarb 1957 einen Abschluss als Kameramann an der Budapester Schauspiel- und Filmhochschule. Er wirkte an Filmen der ungarischen „Neuen Welle“ der 1960er-Jahre mit und er war auch als Regisseur tätig. In den 1980er-Jahren wirkte Sára vor allem als Dokumentarfilmer. 1993 bis 1996 war er Generaldirektor, 1996 bis 2000 Vorsitzender des 1992 gegründeten ungarischen TV-Satellitensenders Duna TV, der 1999 den UNESCO-Preis für den besten Kultur-Fernsehsender erhielt. Neben seinen vielseitigen Verpflichtungen ist Sára auch als künstlerischer Fotograf mit Ausstellungen hervorgetreten. Sára, der für ein eher konservatives, heimatverbundenes Ungarnbild steht und beachtenswerte Dokumentarfilme über die ungarische Armee im Zweiten Weltkrieg und über ungarische Frauen im Gulag gedreht hat, erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Unter anderem wurde er 1978 mit dem Kossuth-Preis ausgezeichnet. Siehe dazu Pintér (Hg.): *Pro Patria*.

4 Pócsik: *Átkelésék*; Szász: *Memory*.

bekräftigte der Propagandaapparat die staatlichen Bestrebungen nach einem Abbau – oder zumindest einer Milderung – antiziganistischer Vorurteile sowie nach einer Verwirklichung der universellen kommunistischen Zielvorstellung, die Roma endlich als *Menschen* zu achten.⁵ Damit schuf die Propaganda die Voraussetzungen für eine glaubwürdige Repräsentation der realen Situation von Roma nicht nur in der Dokumentarfilmproduktion, sondern auch in den Medien sowie in der aufblühenden Sozialforschung der folgenden Jahre.

Dem jungen, links-orientierten und souveränen Regisseur Sándor Sára stand diese Politik durchaus nahe, obwohl seine faszinierende Genauigkeit und aufrichtige Filmsprache eine universellere und humanistischere, aber auch eine kritischere Haltung gegenüber der zeitgenössischen Propaganda zum Ausdruck bringt. In einem späteren Interview betonte er, dass er versucht habe, sich möglichst wenig in die Aufnahmebedingungen einzumischen und auch nur geringe Änderungen während der Bearbeitung vorzunehmen, um das aufgezeichnete Material möglichst realitätsnah zu präsentieren. Seine damalige Motivation hinter der Themensetzung des Films beschrieb er wie folgt:

Ich war der festen Überzeugung, dass ich den Film in erster Linie gegen Vorurteile und Rassendiskriminierung drehen muss, wobei ich auf die Notwendigkeit der Vollständigkeit verzichte und eine gewisse Voreingenommenheit voraussetze und wie sie [die Roma, Anm. d. V.] in ihren Klageliedern singen, klage ich mit ihnen.⁶

Der Film war ein großer Erfolg und wurde nicht nur in Filmzeitschriften, sondern auch in den Tageszeitungen intensiv diskutiert sowie in vielen Kinos und Kulturhäusern im ganzen Land aufgeführt. Im Folgenden wird *Die Zigeuner* im Rahmen einer Soziologie der Öffentlichkeit – die als neues Fachgebiet der Soziologie in dieser Zeit bereits in Mode gekommen war – einer Folgenabschätzung im Hinblick auf rassistische Vorurteile unterzogen.

In der Eröffnungssequenz des Films sind Tageszeitungen mit Schlagzeilen wie „Die Zigeuner sind auch Teil der Gesellschaft“ oder „Soziale Zusammenarbeit kann die Probleme der Zigeunerbevölkerung lösen“ zu

5 Dupcsik: A magyarországi cigányság, S. 139.

6 Sára: Vallomás, S. 12 (zit. nach Pócsik: Átkelések, S. 176; Übersetzung der Autorinnen).



Abb. 1. Screenshot aus *Die Zigeuner*. Regisseur: Sándor Sára, 1960.

sehen. Diese Titel sollten nicht nur die Aufmerksamkeit des Zuschauers erregen, sondern harmonisierten auch mit den Slogans des offiziellen Diskurses. Die im Film gezeigten sozialdokumentarischen Fotografien lassen hingegen darauf schließen, dass sich die Situation der Roma im sozialistischen Ungarn im Grunde genommen nicht verbessert hatte. Der Film sucht so einen Ausgleich zwischen der Anpassung an den zeitgenössischen politischen Diskurs und der Fokussierung auf die prekäre Lage der Roma. Am Ende gerät diese Balance jedoch aus dem Gleichgewicht: Die Schlusszene (**Abb. 1**) zeigt eine Frau, die Kartoffeln schält, und einen Jungen, der mit Kreide Buchstaben an die Hauswand zeichnet. In dieser Szene stehen eindeutig die Armut, die soziale Distanz und hoffnungslose Zukunft der Abgebildeten im Vordergrund. Damit positioniert der Film die Roma als passive Opfer – entgegen ihrer Darstellung in der staatskommunistischen Propaganda.

Der Regisseur sucht also bewusst keine „glücklichen“ Momente im Leben der Roma; selbst in der letzten Einstellung scheinen die Kinder zu bedrückt, um noch unbefangen spielen zu können. Der Film stellt so nicht nur ein zeitgenössisches Dokument zur Lage der ungarischen Roma in den 1960er-Jahren dar, sondern fungiert auch als künstlerische Gegenstimme zur sozialistischen Roma-Politik. Sára erinnerte sich an die Vorgeschichte des Filmes in einem anderen Interview folgendermaßen:

Ich habe Bauern in Orosháza im sogenannten Sturmwinkel (Viharsarok) im Jahr 1958 fotografiert. Teils Genreporträts, teils in Trachten. Also in den fünfziger Jahren, als die Bauern in eine glänzende Zukunft flohen – also nicht in eine glänzende Zukunft „marschierten“, wie die damalige Propaganda verkündete. Ich brachte Material aus Orosháza mit, das den Sozialfotos von Kata Kálmán⁷ aus den dreißiger Jahren ähnelte. Zwischen Ideologie und Realität gab es einen riesengroßen Unterschied⁸ (Abb. 2 bis 5).

7 Kata Kálmán (geb. 1909, Krupina/Korpona/damals Ungarn, heute Slowakei, gest. 1978, Budapest) begann 1931, nach Ablegung der Matura und einer Ausbildung als Turn- und Bewegungskünstlerin, mit ihrem Ehemann Iván Hevesy (eine emblematische Figur der ungarischen Avantgarde) zu fotografieren. Dabei stellte sie ihre Fotografien von Anfang an in den Dienst eines gesellschaftlichen Befreiungsideals. Ihre Figuren verstand sie als Typen, die dazu gedacht waren, die gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit zu verkörpern. Ihr 1937 erscheinender Band *Tiborc*, zu dem der berühmte ungarische Schriftsteller Zsigmond Móricz das Vorwort schrieb, ist ein bleibendes Dokument der verarmten ungarischen Bevölkerungsschichten des Horthy-Regimes der Zwischenkriegszeit. Sie selbst beschrieb den Band folgendermaßen: „Das Schicksal der einfachen Menschen lässt den Betrachter nicht zur Ruhe kommen, zwingt ihn zu einer emotionalen Stellungnahme. Er bedauert sie oder lernt sie lieben, und auch sein Gewissen beginnt sich zu regen. Ich habe damals nur gespürt, dass ich etwas von Wert geschaffen habe, etwas, das vor mir noch niemand geschaffen hatte, zumindest nicht in der Fotografie“ (Kálmán: Csibe-ügy, S. 27). In den 1930er-Jahren fotografierte sie oft in dem in der ungarischen Tiefebene gelegenen Ort Jászfákóhalma, wo ihr Schwager ein Gut besaß. Vom Ort und seiner Umgebung, von der Getreideerde, der Weinernte und der „Zigeunersiedlung“ entstanden Hunderte von Aufnahmen. Ihre Fotografie „Das letzte Stück Brot“ (1931) hat die Deutsche Kommunistische Partei 1932 als Wahlplakat verwendet. 1935 gewann sie die goldene Medaille der Mailänder Triennale. Nach ihrem Buch *Szemtől szemben* (dt.: *Von Angesicht zu Angesicht*) plante sie zwei weitere Bücher, *Pesti nép* (dt.: *Das Volk von Pest*) und *Cigányok* (*Zigeuner*), die jedoch aufgrund der Judenverfolgung in Ungarn nicht erscheinen konnten. Kata Kálmán und ihr Ehemann Iván Hevesy überlebten den Holocaust untergetaucht in der ungarischen Provinz. Nach der kommunistischen Machtübernahme (1949) wurden sie erneut marginalisiert, und erst nach 15 Jahren in bitterer Armut konnte Kata Kálmán ihre Arbeit wiederaufnehmen. 1958 war sie mitbeteiligt an der Gründung des *Magyar Fotóművészek Szövetsége* [dt.: *Verband Ungarischer Fotokünstler*] und arbeitete ab 1960 als Herausgeberin von Fotopublikationen für *Képzőművészeti Alap Kiadó* [dt.: *Verlag der Stiftung der Fotokünstler*] und den Corvina-Verlag. 1965 stellte sie im Petőfi Irodalmi Múzeum (Petőfi-Literaturmuseum) ihre Aufnahmen des Schriftstellers Zsigmond Móricz aus. 1977 gestaltete sie gemeinsam mit ihrem Ehemann Iván Hevesy die Ausstellung *Jászfákóhalma az 1930-as években* [dt.: *Jászfákóhalma in den 1930er-Jahren*], aus dem auch die hier gezeigten Bilder stammen. Siehe dazu Hevesy: Hevesy és Kálmán.

8 Pócsik: A Sára-életmű, S. 182 (Übersetzung der Autorinnen).

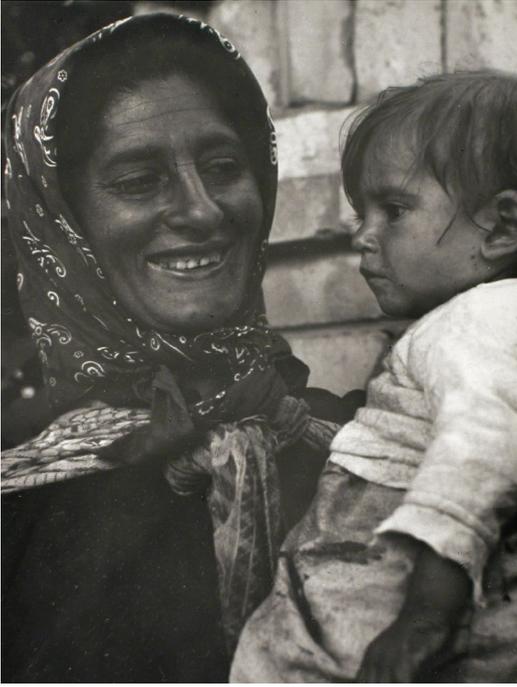


Abb. 2. Kata Kálmán: Zigeunermutter II, 1937.



Abb. 3. Screenshot aus *Die Zigeuner*.



Abb. 4. Kata Kálmán: Zigeunersiedlung Jászfákóhalma, Ungarn 1936.

Anders als beim späteren Film geriet Sára mit seinen Fotografien ins Visier des Staates: Noch in derselben Nacht kamen Polizisten in sein Hotel und forderten ihn auf, die Negative herauszugeben, er konnte jedoch einige Filme retten. Diese Erfahrung dürfte die Konzeption und die visuelle Komposition in *Die Zigeuner* beeinflusst haben und erklärt die bewusst inszenierte Balance zwischen Propagandaslogans und realitätsnahen Darstellungen der sozialen Lage der Minderheit.

Die 1958 aufgenommenen sozialdokumentarischen Fotos sind am Anfang des Films zu sehen. Auf sie folgt eine völlig kontextlose Szene, die auf subtile Weise und damit – sowohl damals als auch



Abb. 5. Screenshot aus *Die Zigeuner*.

heute – unsichtbar auf den Genozid an den Roma verweist. Langsam erscheint eine Roma-Siedlung (**Abb. 5**), während jemand im Hintergrund ein Lied auf Romanes mit ungarischen Untertiteln zu singen beginnt:

Der Deutsche hat den Vater meines Kindes verschleppt
Ah, wie er ihn weggebracht hat, wird
er ihn niemals zurückgeben
Ah, Schätzchen, ich werde totgeschossen, ich werde ermordet
Schluss mit den großen Fahrten, ich kann nicht zurück
Ah Mutti, ich werde erschossen, ich werde getötet werden
Ah, habe ich nichts gestohlen, meine Seele ist ohne Sünde
Mein Gott und mein Land, wo soll ich sterben
Im Wald oder am Feld?⁹

Dieses Lied stammt aus der Sammlung des Musikologen Kamill Erdős. Sára konnte sich später jedoch nicht mehr daran erinnern, warum er das Stück für die Eingangsszene ausgewählt hatte.¹⁰ Offenbar war ihm gar nicht bewusst, dass er ein Thema einflocht, welches das tabuisierte

9 Übersetzung der Autorinnen.

10 Szász: *Memory*, S. 31.

Leiden der Roma unter dem NS-Regime repräsentierte: Nicht die Texte standen für ihn im Vordergrund, sondern die durch das Musikstück vermittelte Atmosphäre.

Das „Optisch-Unbewusste“ und die historische Sinnbildung

Visuelle Konventionen werden in unterschiedlichen ästhetischen Formen durch Ikonen verkörpert. Diese Ikonen definieren die sozialen Orte und Eigenschaften, die das Individuum besetzt. Daraus folgt, dass sich visuelle Konventionen – und die ihnen zugrunde liegenden Ideologien – auf der Ebene der Repräsentation manifestieren. Oder wie es Jonathan Crary formulierte:

Es hat nie einen Betrachter gegeben, der selbst in der Welt ist und dem sie zugleich durchschaubar und deutlich ist, und es wird ihn nie geben. Stattdessen gibt es mehr oder weniger mächtige Kraftgefüge, aus denen heraus die Möglichkeiten eines Betrachters erwachsen.¹¹

Somit verleihen visuelle Konventionen allen Dingen, die wir im Prozess der Sinnbildung über uns und die Welt wahrnehmen, ihren primären Sinn. Der Blick ist daher die primäre Erfahrung, die teilweise nicht bewusst gemacht wird, sondern deren Abdruck im „Optisch-Unbewussten“ bewahrt wird. Walter Benjamin definierte das „Optisch-Unbewusste“ als eine visuelle Dimension der materiellen Welt, die normalerweise durch das gesellschaftliche Bewusstsein des Menschen gefiltert wird und somit außerhalb der filmischen Darstellung unsichtbar bleibt:

Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, dass einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des „Ausschreitens“. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie

11 Crary: Techniken, S. 17.

ihm. Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.¹²

Somit rückte erst das „Optisch-Unbewusste“ das Klage lied über den Genozid an den Roma ins Zentrum des Films. Anknüpfend daran stellt sich die Frage, ob das Stück Auskunft über den Völkermord an den Roma sowie über dessen Stellenwert im kollektiven Gedächtnis der Minderheit geben kann, obgleich weder der Regisseur noch das zeitgenössische Publikum die Bedeutung des – wenn auch ins Ungarische übersetzten – Textes eindeutig erkannt hatten. Welche Sinnbildung liegt dieser musikalischen Verarbeitung der Traumata der Völkermordüberlebenden zugrunde? Oder wie Jörn Rösen diese Frage in seinem Buch über historische Orientierung formulierte:

Was heißt Erzählen als Fundamentaloperation des Geschichts bewusstseins? Gemeint ist etwas sehr Elementares und Grundsätzliches: ein sinnbildender Umgang mit der Erfahrung von Zeit, der notwendig ist, um die Zeitlichkeit des eigenen Lebens deutend verarbeiten und handelnd bewältigen zu können. Erzählen ist Sinnbildung über Zeiterfahrung, es macht aus Zeit Sinn.¹³

Eine nicht kanonisierte Eigendarstellung:
die Erinnerung an den Roma-Genozid als Subkultur

Tatsächlich begann die öffentliche Auseinandersetzung mit der Genozid-Erinnerung der Roma in Ungarn erst in den 1970er-Jahren. Der ungarische Regisseur József Lojkó Lakatos, der selbst der Minderheit angehört, führte schon 1976 im Alter von 25 Jahren autobiografische Interviews mit überlebenden Roma. Für seine Diplomarbeit drehte er einen Film mit dem Titel *Elfelejtett holtak* [dt.: *Vergessene Tote*].¹⁴ In einem Interview

12 Benjamin: Photographie, S. 50.

13 Rösen: Historische Orientierung, S. 38, vgl. auch S. 8, 83 und 128; siehe außerdem ders.: Historische Vernunft, S. 51–57.

14 József Lojkó Lakatos (geb. 1951 in Boldva/Ungarn) erwarb nach seiner Matura in Edelény einen Abschluss als Lehrer an der Hochschule in Sárospatak und siedelte nach Budapest um. Von 1975–79 studierte er an der Budapester Schauspiel- und Filmhochschule. Er wirkte an mehreren Filmen des Balázs Béla Studios mit und war auch als Regisseur tätig. Im Jahre 1984 gründete er das Harlekin-Kindertheater, 2000 die Shakespeare-Akademie für Darstellende Kunst.

erzählte er 2012, dass das Dokumentarfilmstudio seine Idee, einen Film über die Vertreibung und Vernichtung der ungarischen Roma zu produzieren, anfangs unterstützt hatte.¹⁵ Obwohl Lojkó Lakatos den Film im Jahr 1976 – anlässlich des 30-jährigen Jubiläums des Nürnberger Hauptkriegsverbrecher-Prozesses – fertiggestellt, wurde das Drehbuch im Nachhinein mehrmals zensiert, weshalb der Film erst 1981 gezeigt wurde – vor einem wesentlich kleineren Publikum als seinerzeit *Die Zigeuner*. Mit dem Film *Vergessene Tote* begann also die Binnenerinnerung der Roma an den an ihrer Minderheit verübten Genozid in das kollektive Gedächtnis der ungarischen Gesellschaft überzugehen. In diesem Prozess spielte die Person des Regisseurs eine entscheidende Rolle, war er doch in den 1970er-Jahren eine der zentralen Figuren der sich entwickelnden Roma-Bewegung in Ungarn.¹⁶

Die drei Zeitzugberichte des Films stellen daher auch nicht die persönliche oder kollektive Leidenserfahrung in den Mittelpunkt, sondern dienen eher als Beweis dafür, dass die Erinnerung der Roma an erlittene Verfolgung auf realen Ereignissen beruht. Den Überlebenden eine Stimme zu geben und ihnen Gehör zu verschaffen, wird somit zum politischen Akt. Ziel des Films ist die öffentliche Anerkennung des Völkermords und die Kanonisierung der Erinnerung.

Der Film bedient sich ähnlicher Motive wie *Die Zigeuner* (**Abb. 6** und **7**). Lojkó Lakatos komponiert eine Collage aus sozialdokumentarischen Fotos – damit steht er wie Sára in der Tradition von Kata Kálmán –, Fotos, die ein Gegennarrativ über die soziale Situation der Roma im sozialistischen Ungarn repräsentieren. Die Fotocollage konnte somit als künstlerischer Widerspruch zur offiziellen Propaganda gedeutet werden. Das Arrangement der Bilder gibt eine außergewöhnliche Mischung der verschiedenen Zeithorizonte wieder. In dieser modernistischen Montage, in der Gegenwart und Vergangenheit nicht chronologisch aufeinanderfolgend, sondern nebeneinander angeordnet sind, wird der Genozid nicht als vergangene Tragödie verstanden, sondern als eine Erfahrung, die man nicht vergessen kann und auch nicht vergessen darf, weil sie unsere Gegenwart ewig begleitet.

Auch die zeitgenössische musikalische Komposition des Films erzeugt wie bei Sára ein beunruhigendes Gefühl, wodurch das Spannungsverhältnis zwischen offizieller Roma-Politik und sozialer Realität

15 Interview mit Lojkó Lakatos von Anna Lujza Szász am 11. 7. 2012. Siehe auch Szuhay: Holocaustst.

16 Siehe Szász: Memory, S. 119–127; Daróczy: History.



Abb. 6. Screenshot aus *Die Zigeuner*.

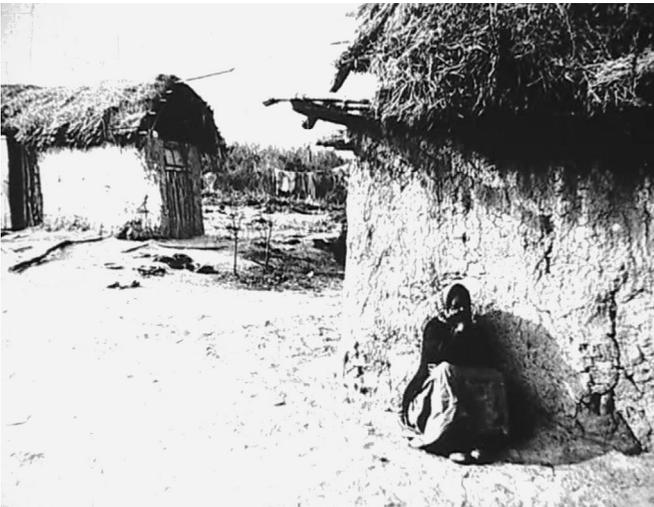


Abb. 7. Screenshot aus *Vergessene Tote*. Regisseur: József Lojkó Lakatos, 1976.



Abb. 8. Screenshot aus *Vergessene Tote*.

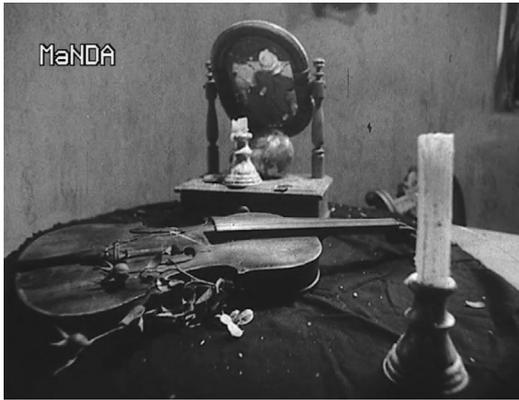
noch eine Steigerung erfährt. Plötzlich befindet sich der Betrachter auf einer Wiese, ein Stacheldrahtzaun wird eingeblendet (**Abb. 8**), und der Erzähler beginnt, das „Optisch-Unbewusste“, das bei Sára noch stumm geblieben war, mit der Erfahrung der Zeit und damit der Geschichte zu verbinden.

Hier verknüpft die Bildkomposition das Genozid-Trauma der Roma nicht nur mit der zeitgenössischen, friedlich wirkenden, aber dennoch „kontaminierten Landschaft“,¹⁷ sondern auch mit den allgemeinen Imperativen des „Niemals wieder“, des „Niemals vergessen“.¹⁸ Der Zaun wird berührt, sogar gestreichelt, wodurch die emotionale, körperliche Dimension des Erinnerns visualisiert wird.

Als zentrales Symbol spielt der Spiegel im Film eine formative Rolle: Es gibt zahlreiche Szenen, in denen ein Spiegel durch abgefeuerte Schüsse, deren Urheber wir nicht sehen, zerbricht, während wir Männer- und Frauengesichter in den Spiegelsplittern erkennen. Am Ende des Films eröffnet jemand erneut das Feuer auf einen Tisch, auf dem eine Violine, zwei Kerzenhalter, ein Puppenkopf und ein Spiegel liegen – der Spiegel bricht daraufhin in Stücke (**Abb. 9 bis 11**).

17 Pollack: Landschaften.

18 Zur Ethik des „Niemals wieder“ siehe van Baar: *Time-Banditry*; Sznajder: *Memory and Forgetting*.



9



10



11

Abb. 9–11. Screenshots aus *Vergessene Tote*.

Schließlich erklingt die Stimme der berühmten Sängerin Margit Bangó, die zwischen den Baracken eines Konzentrationslagers umherläuft:

Sie wandern, sej, haj, die Zigeuner,
weil sie nirgendwo ein Zuhause haben.
Am Straßenrand hält die große Karawane,
Die Zigeuner singen beim Lagerfeuer,
Haj Roma hej, Haj Roma hej, hej.¹⁹

Auf gleiche Weise wie in Sáras Film *Die Zigeuner*, in dem das zu hörende Lied den zentralen Bezugspunkt des „Optisch-Unbewussten“ bildet, so übernimmt auch in *Vergessene Tote* von Lojkó Lakatos die Musik eine zentrale Funktion. Die von Instrumentalklänge begleitete Montage der ersten Bilderfolgen und das elegische Lied am Ende über die ewige Wanderschaft *framen* den Film und bringen eine harte Gesellschaftskritik zum Ausdruck. Sie bezeugen die soziale Sensibilität des Regisseurs und verweisen auf die gegenwärtige soziale Ungerechtigkeit gegenüber den Roma wie auch auf die Tatsache, dass die Erfahrung des Genozids die Lebensrealität der Roma weiterhin prägt. Die Inszenierung der sowohl gesprochenen als auch gesungenen Erinnerung der Überlebenden an ihr erlittenes Leid in den Konzentrationslagern schärft zugleich den Blick für die anhaltende Diskriminierung der Roma. Auch aus heutiger Perspektive bleibt die Minderheit in zweifacher Hinsicht Geisel der Vergangenheit: Weiterhin wird ihren Angehörigen nicht nur die Anerkennung als gleichberechtigte Bürger durch die Mehrheitsgesellschaft verweigert, sondern auch die Anerkennung als Opfer des Holocaust. Auf diese Weise erfahren sowohl der Titel als auch das Thema des Films eine Umdeutung: Das *Vergessenwerden* bezieht sich nicht ausschließlich auf die Ausgrenzung des Roma-Genozids aus dem kollektiven Gedächtnis, sondern auch auf die gesellschaftliche Lage und den Status der Roma in der ungarischen Gesellschaft, da Roma eben nicht als Teil der eigenen nationalen Geschichte und Kultur begriffen werden. Die *Toten* erhalten so eine über den Holocaust hinausweisende, symbolische Bedeutung: Sie stehen stellvertretend für all jene, die ihrer Menschenwürde beraubt werden.

19 Übersetzung der Autorinnen.

Ich höre nicht, was ich mir nicht vorstellen kann:
Die soziologische „Zigeuner“-Forschung

Zur besseren Kontextualisierung der bisher dargestellten Entwicklung ist es notwendig, auf den Beschluss des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Ungarns vom 20. Juni 1961 zu verweisen, demgemäß die ideologisch überkommene Definition der Roma als Kollektiv auf ethnischer oder nationaler Grundlage durch eine soziale Definition ersetzt werden sollte, was praktisch bedeutete, dass „Zigeuner“ in ihrer Gesamtheit hinfort nur als soziales Problem einer sozialistischen Gesellschaft aufgefasst werden sollten – ein Missstand, der gemäß der staatssozialistischen Doktrin bereits überwunden werde:

Die Propagandafotos aus den auf den Parteibeschluss folgenden Jahrzehnten erzählen davon, dass (in erster Linie aufgrund der Bereitwilligkeit und Hilfe der Partei) sich das Leben der Roma verbessert, die Kinder fröhlich die Schule besuchen, die Erwachsenen als Zeichen ihrer Beschäftigung neue Eigenheime errichten, ein konsolidiertes Familienleben einrichten, die Gemeinderäte die alten Armutssiedlungen auflösen und den Zigeunern zu neuen Häusern verhelfen.²⁰

Zehn Jahre nach diesem Parteibeschluss – und genau zwischen den Produktionen der hier analysierten Filme – führten der Soziologe István Kemény²¹ und seine Kollegen im Jahr 1971 eine große, auch von der

20 Szuhay: Vadembertől, S. 99 (Übersetzung der Autorinnen).

21 István Kemény (geb. 1925 Kaposvár/Ungarn, gest. 2008 Budapest) war Soziologe, er entstammte einer „gemischten Ehe“ einer Christin mit einem konvertierten Juden und studierte zwischen 1943 und 1945 Medizin. Bereits 1941 trat er in den politischen Widerstand, im Dezember 1944 wurde er von den Pfeilkreuzlern festgenommen. Nach 1945 studierte er Pädagogik und begann 1951 als Hochschullehrer zu arbeiten. Er nahm an der ungarischen Revolution von 1956 teil, wurde zu vier Jahren Gefängnis verurteilt und 1959 vorzeitig entlassen. In den folgenden zehn Jahren arbeitete er in der Széchenyi-Nationalbibliothek. 1970 wurde Kemény mit einer Studie über Armut beauftragt, die 1971 durchgeführt wurde. „Nachdem István Kemény 1970 seinen berühmten Vortrag über die Armut an der Akademie gehalten hatte – die Forschung konnte nur unter dem euphemistischen Titel ‚Untersuchung der Lebensumstände der Bevölkerung mit geringem Einkommen‘ gestartet werden –, wurde er provisorisch aus dem Forschungsinstitut für Soziologie entfernt, wobei die die Forschungsarbeit 1972 abschließende Studie für geheim erklärt und in den Tresor des Vorsitzenden des Zentralamtes für Statistik gesperrt wurde“ (Kemény: Megfelezzett, S. 183). Schließlich verließ er im Jahr 1977 Ungarn und lebte bis 1990 in Paris, wo er unter anderen mit Raymond Aron am Maison

Staatspartei unterstützte, repräsentative Umfrage zur Untersuchung der Lage der Roma-Bevölkerung durch, welche den optimistischen Klang der offiziellen Propaganda einer scharfen Kritik unterzog.²²

Die Forscher verwendeten standardisierte Fragebögen zur Gewinnung von Informationen über die Probanden und führten darüber hinaus mit jeder zehnten Familie lebensgeschichtliche Interviews.²³ Obwohl der Fokus der Umfrage auf der aktuellen sozialen Lage der Roma lag, bezogen sich einige der Befragten auf ihre Erlebnisse in den 1940er-Jahren. Damit legen die Umfragen Zeugnis über die Verfolgungen der Roma ab. Dreißig Jahre später verarbeiteten Soziografien und fachliterarische Werke dieses Quellenmaterial.²⁴

Inhaltlich unterscheiden sich diese Zeitzeugenberichte wesentlich von den Erzählungen jüdischer Verfolgter – ein Umstand, der die Integration der Roma-Erinnerungen in den Holocaust-Diskurs verhinderte. Zudem wurden auch im ungarischen Staatssozialismus die rassistischen Stereotype, welche die Basis der NS-„Zigeuner“-Verfolgung gebildet hatten, weiter tradiert. Insbesondere antiziganistische Topoi, welche die Roma als „Arbeitsscheue“ und „Parasiten der Gesellschaft“ charakterisierten, standen im Vordergrund. Im Sinne der sozialistischen Arbeitsauffassung galten die Roma damit als „die Gesellschaft gefährdende Individuen“, die schon aus Gründen der „vorbeugenden Verbrechensbekämpfung“ weiter zu verfolgen seien.²⁵

Die formalen und inhaltlichen Unterschiede zwischen den Zeitzeugenberichten von jüdischen und Roma-Überlebenden lassen sich mit Blick auf die genozidalen Verfolgungsmaßnahmen in Ungarn erklären, die in ihrer Gesamtheit dezentral und unkoordiniert abgelaufen waren. Es hatte weder eine zentrale Befehlsstruktur gegeben noch waren die

des Sciences de l'Homme und an der École des Hautes Études en Sciences Sociales arbeitete. Nach der Wende kehrte er nach Ungarn zurück und wurde in der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Direktor des Soziologischen Instituts.

22 Siehe Kemény (Hg): Roma; Kovács/Lénárt/Szabari: Feltalált tudomány.

23 Die Interviewsammlung ist digitalisiert und recherchierbar im Archiv „Voices of the 20th Century“, abrufbar unter: <http://voices.osaarchivum.org/handle/123456789/1237>.

24 Siehe zum Beispiel Ember: Ide is gyütt; Csalog: Kilenc cigány; Szegő: Győrben.

25 Siehe zum Beispiel die Entscheidung des Politischen Komitees des Zentralkomitees der Ungarischen Sozialistischen Arbeiterpartei über bestimmte Aufgaben im Zusammenhang mit der Verbesserung der Situation der Roma-Bevölkerung (20. Juni 1961). Es wurde deklariert, dass die Zigeuner trotz bestimmter ethnografischer Merkmale keine Nationalität bilden und zur Lösung ihrer Probleme ihre spezifische soziale Situation und Lebensweise berücksichtigt werden müssten. Vgl. Ságby: Cigánypolitika; Purcsi: Fekete személyi.

Verfolgungsschritte selbst einheitlich durchgeführt oder untereinander abgestimmt worden. Aus diesem uneinheitlichen Vorgehen resultieren die unterschiedlichen Verfolgungserfahrungen beider Opfergruppen.²⁶ Dennoch gab es auch gemeinsame Erfahrungen: So berichten die interviewten Roma von Zeit zu Zeit auch von Begegnungen mit Juden während der Zeit ihrer Verfolgung. In dem Moment, in dem sich die Lebenswege verfolgter Juden und Roma kreuzten, hatten sie nicht nur ähnliches Leid erfahren – auch die Erinnerungen daran ließen sich miteinander in Einklang bringen. So sind die Erlebnisse des Hungerns, des Ausgeliefertseins des weiblichen Körpers, der schrecklichen hygienischen Bedingungen in den Lagern und daraus resultierende Krankheiten wie Typhus ebenso wie der Moment der Befreiung, die Hilfsbereitschaft der Bevölkerung oder die Heimkehr allesamt integrale Bestandteile sowohl der Holocausterinnerungen von Juden als auch von Roma.²⁷

Als Leiter der Studie forderte István Kemény von seinem Forscherteam, die geführten Interviews noch in der Woche der Aufzeichnung zu transkribieren und davon mehrere Kopien anzufertigen. Die Mehrzahl dieser Texte beginnt mit einer generellen Beschreibung der Befragungssituation, welche ein Bild vom Gesamtkontext des Gesprächs, den Lebensbedingungen der Interviewten und den anwesenden Personen vermittelt. In vielen Fällen ergreifen neben den Befragten auch dritte Personen das Wort. Es kommt sogar vor, dass die übrigen Anwesenden die befragte Person korrigieren, ihre Aussagen kommentieren oder ihr Nachfragen zur Verfolgungsgeschichte stellen. Daraus lässt sich schließen, dass diese Ereignisse in den Roma-Gemeinschaften weder tabuisiert noch vergessen worden waren, sondern im Gegenteil integrale Bestandteile eines gemeinsamen kommunikativen Gedächtnisses bildeten.

Die Interviewer hingegen scheinen nicht zu hören, was sie sich nicht vorstellen können; ihre Rolle und Position waren nicht eindeutig. Obwohl Roma-Überlebende hier erstmals Außenstehenden, die nicht zum engsten Familienkreis zählten, von ihrem Verfolgungsschicksal berichteten, fehlte den Zuhörern das Wissen und die Sensibilität für die Einordnung des Erzählten. Die Forscher reagierten oft nicht auf das Gehörte, sondern wechselten das Thema oder stellten Fragen, die in einen völlig anderen historischen Zusammenhang gehörten. Eine

26 Siehe Kapralski: *Aftermath*; Szita: *A romák*.

27 Siehe Bernáth: *Porrajmos*; Joskowicz: *Separate Suffering*; van Baar: *Time-Banditry*.

der Interviewerinnen – die selbst aus einer jüdischen Familie stammte, welche die Shoah überlebt hatte – erklärte uns im Jahr 2012 ihre starre Haltung mit folgenden Worten:

Irgendwo in Zala County erzählte mir eine Frau mehr darüber. Über die Art und Weise, wie sie in Zalakomárom gesammelt wurden. Wir haben nicht weiter nachgefragt. Und ich war ziemlich überrascht, als die Frau darüber im Detail sprach. Sie muss ein Teenager gewesen sein, 16 oder 17 Jahre alt, wie ich mich erinnere. [...] Ich kann mich nicht genau erinnern, was sie gesagt hat. Ich denke, es war einfach unsere Unwissenheit. Wir hätten viele Überlebende treffen können. Ich habe den Eindruck, dass wir diese Sache nicht ernst genommen haben. Die Sache, dass die Zigeuner Teil des Holocaust waren. Dass sie verfolgt wurden und viele von ihnen Opfer waren. Ich glaube, wir dachten, dies sei alles ‚heiße Luft‘, dass die Roma-Intelligenz bei diesen Dingen einfach maßlos übertrieb. Dass dies eine der Geschichten der ewigen Zigeuner-Verfolgung ist. Wissen Sie, wie in der Zigeuner-Hymne, in der es heißt, ‚wir haben nur einen Nagel gestohlen‘. Das hätte dahinterstecken können. Und das war überhaupt kein falscher Eindruck. Die Zigeuner-Intelligenz hat diese Dinge, das Schicksal der Zigeuner, stark übertrieben. Es gab einige romantische Vorstellungen in Verbindung mit Roma, die uns sehr irritierten. Wir wollten diese romantische Herangehensweise mit unserer Forschung enthüllen und die Realität hinter dem Vorhang hervorholen.²⁸

Diese Aussagen zeigen, wie sehr antiziganistische Vorurteile die Einstellung der Forscher zu den Roma prägten, und erklären, warum die Zeitzeugen in der Situation der Interviews nicht ernst genommen wurden.

Ich höre nicht, was ich nicht sehe: 40 Jahre später

Der Obdachlose Onkel Pista, Jahrgang 1925, wurde 2004 im Rahmen unserer Forschung über das soziale Gedächtnis der Kádár-Ära (1957–1989)

28 Szász: *Memory*, S. 48 (Übersetzung der Autorinnen); siehe das Interview auf Ungarisch: <http://voices.osaarchivum.org/handle/123456789/113>.

interviewt.²⁹ Er hatte eine typische Karriere eines Rom im Sozialismus durchlaufen. Bis zur Wende war er berufstätig gewesen und hatte in stabilen Verhältnissen gelebt, dann folgte der soziale Abstieg. Nachdem er in den 1990er-Jahren auch noch seine Frau verlor, begann er stark zu trinken und landete auf der Straße. Zum Zeitpunkt des Interviews war er schon stark alkoholkrank und sozial isoliert. Unsere Haltung gegenüber Onkel Pista illustriert in vielerlei Hinsicht die Grenzen der soziologischen Forschung und den Einfluss des „Optisch-Unbewussten“. Als Überlebender sowohl des Roma-Genozids als auch des Gulags war er einer der wenigen noch lebenden Zeitzeugen, der seine Geschichte im Rahmen eines großen Oral-History-Projekts hätte erzählen können. Auf Grund seiner Obdachlosigkeit war jedoch bis dahin niemand auf ihn aufmerksam geworden – so als habe er gar keine „Geschichte“. Ebenso wie damals István Kemény und sein Forscherteam konnten auch wir den Gehalt von Pistas Erfahrungen während der Interviewsituation nicht in vollem Umfang aufnehmen, weil wir in ihm in erster Linie einen nach der Wende deklassierten Roma-Obdachlosen sahen. Seine Erfahrungen aus der Kriegszeit blieben für uns marginal. Neben Pista interviewten wir weitere Romnja und Roma über ihre Erfahrungen während des Sozialismus. Am Ende des Projektes haben wir ein Buch publiziert, in dem wir den Obdachlosen und den Roma je ein Kapitel widmeten. Onkel Pista und seine Geschichte ist weder im Obdachlosen- noch im Roma-Kapitel erschienen. Nach einiger Zeit haben wir alle 100 Interviews, die unsere Forschungsgruppe geführt hatte, noch einmal gelesen, und diesmal verstanden wir seine Geschichte – ihn konnte man schon nicht mehr finden.³⁰

Resümee

Die Erinnerung der Roma an ihre NS-Verfolgung hängt immer von der Produktion dieses Wissens und der Lage derer ab, die Zeugnis geben. Solange die Wissensproduktion eingeschränkt und an Privilegien geknüpft ist, bleibt sie durch – gesellschaftsimmanente und auf ethnischen Hierarchien beruhende – Unterdrückungsmechanismen und

29 Kovács (Hg.): Tükörszilánkok. Die Interviewsammlung ist digitalisiert und recherchierbar im Archiv „Voices of the 20th Century“, abrufbar unter: <http://voices.osaarchivum.org/handle/123456789/1107>.

30 Kovács: Narratív módszertanok.

Ungleichheiten bestimmt. Da die Tradierung des Wissens von solchen sozialen Faktoren wesentlich beeinflusst ist, können die verfügbaren Informationen über historische Verfolgungserfahrungen einzelner Opfergruppen niemals einheitlich sein.

Die kreative Kraft der Erinnerung ist ein bekanntes Phänomen, sie kann Gemeinschaften entstehen lassen und bildet eine der Grundlagen ihres Zusammenhalts. In diesem Sinne verfügt auch die Erinnerung der Roma an ihre während des Holocaust erlebte Verfolgung über eine reale kohäsive Kraft. Diese Kraft kann jedoch nur dann gesamtgesellschaftlich wirksam werden, wenn die Roma, ihre Geschichte und ihr Gruppengedächtnis zugleich einen integralen Bestandteil der ungarischen Gesellschaft bilden. Durch das Schweigen – das mit einem Nicht-Wahrgenommen-Werden korrespondiert – wird jedoch eine Hierarchie aufrechterhalten, welche die Erinnerungen der *Anderen* überlagert. Erst wenn die Roma-Erinnerung das Schweigen aufbricht, kann sie diese Hierarchie ins Wanken bringen.

Die politischen und epistemologischen Grundlagen dieses Beziehungsgeflechtes zwischen Erinnerung und Macht manifestieren sich in den Repräsentationen des Erinnerns. Die vorliegende Untersuchung der Repräsentationen des Roma-Genozids über verschiedene Jahrzehnte hinweg richtet den Blick auf die Beziehungen zwischen dem Individuum, der zeitgenössischen Gesellschaft und den historischen Ereignissen, beziehungsweise zwischen dem Individuum und der Identität oder dem Zukunftsbild einer Gemeinschaft. Im Zentrum steht das Schweigen, die „Taubheit“. Das Schweigen darüber, worüber wir nicht reden können, weil wir über keine Sprache dafür verfügen, und das Schweigen darüber, was wir nicht hören, weil wir dafür kein Ohr haben. Dies ist das *epistemologische Schweigen* der Mehrheitsgesellschaft.

Der vorliegende Text wurde im Rahmen des Forschungsprojektes „(Dis-)Kontinuitäten – Die ungarische Soziologie zwischen 1960–2010“ (Nr. 115644) im Auftrag des ungarischen Nationalen Büros für Forschung, Entwicklung und Innovation (NKFIH) erstellt.

Abbildungen

- Abb. 2 Ungarisches Fotografiemuseum Kecskemét: http://foto-muzeum.hu/fotografiak/kalman_kata__ciganyanya_ii.
- Abb. 4 Ungarisches Fotografiemuseum Kecskemét: http://foto-muzeum.hu/fotografiak/kalman_kata__ciganyatelep.
- Abb. 7–11 Magyar Nemzeti Filmarchívum.

Literaturverzeichnis

- Baar, Huub van: From „Time-Banditry“ to the Challenges of Established Historiographies. Romani Contributions to Old and New Images of the Holocaust, in: Stewart, Michael/Rövid, Márton (Hg.): Multi-disciplinary Approaches to Romani Studies, Budapest 2010, S. 153–172.
- Baer, Alejandro/Sznaider, Natan: Memory and Forgetting in the Post-Holocaust Era. The Ethics of Never Again, London 2016.
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie, in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a.M.1977, S. 45–63.
- Bernáth, Gábor (Hg.): Porrajmos. Roma Holocaust túlélők emlékeznek [dt.: Porrajmos. Roma-Holocaust-Überlebende erinnern sich], Budapest 2000.
- Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Basel 1996.
- Critical Romani Studies, 1 (2018) 2, <https://doi.org/10.29098/crs.v1i1> [Zugriff: 13. 6. 2019].
- Csalog, Zsolt: Kilenc cigány (Önéletrajzi vallomások) [dt.: Neun Zigeuner. Autobiografische Zeugnisse], Budapest 1976.
- Daróczi, Ágnes: Shouldn't We Have a History?, in: Bíró, Anna-Mária (Hg.): Populism, Memory and Minority Rights. Central and Eastern European Issues in Global Perspective, Boston 2018, S. 20–35.
- Dupcsik, Csaba: A magyarországi cigánység története. Történelem a cigánykutatások tükrében, 1890–2008 [dt.: Die Geschichte der Roma in Ungarn. Geschichtsschreibung im Spiegel der Roma-Forschungen, 1890–2008], Budapest 2009.
- Ember Mária: Ide is gyött az ablakra csendőr [dt.: Er kam auch hierher, ein Gendarm zum Fenster], Magyar Nemzet, 21. 10. 1984, S. 4.

- Hevesy, Anna/Hevesi, Katalin/Kincses, Károly: Hevesy Iván és Kálmán Kata könyv [dt.: Das Buch über Iván Hevesy und Kata Kálmán], Kecskemét 1999.
- Joskowicz, Ari: Separate Suffering, Shared Archives. Jewish and Romani Histories of Nazi Persecution in: History and Memory 28 (2016), S. 110–140.
- Kálmán, Kata: Csibe-ügy. Egy fotográfus naplója Móricz Zsigmond utolsó éveiről [dt.: Der Fall Csibe. Tagebuch einer Fotografin über die letzten Jahre von Zsigmond Móricz], Budapest 2012.
- Kapralski, Slawomir: The Aftermath of the Roma Holocaust. From Implicit Memories to Commemoration, in: Weiss-Wendt, Anton (Hg.): The Nazi Genocide of the Roma. Reassessment and Commemoration, New York 2013.
- Karsai, László. Cigánykérdés Magyarországon 1919–1945. Út a cigány Holokauszthoz [dt.: Die Romafrage in Ungarn 1919–1945. Der Weg zum Roma-Holocaust], Budapest 1992.
- Kemény, István (Hg.): Roma of Hungary, New York 2005,
- Kemény, István: Megfelezett élet. Csizmadia Ervin beszélgetése Kemény István szociológussal [dt.: Halbiertes Leben. Ervin Csizmadia im Gespräch mit dem Soziologen István Kemény], in: Kemény, István: Közelről s távolból [dt.: Von der Nähe und aus der Ferne], Budapest 1991, S. 179–185. <https://kisebbsegkutato.tk.mta.hu/roma-of-hungary> [Zugriff: 13. 6. 2019].
- Kovács, Éva: A narratív módszertanok politikája [dt.: Die Politik der narrativen Methoden], in: Forrás 7–8 (2011), S. 3–20.
- Kovács, Éva (Hg.): Tükörszilánkok – Kádár-korszakok a személyes emlékezetben [dt.: Spiegelpitter – Die Kádár-Ära in den individuellen Erinnerungen], Budapest 2008.
- Kovács, Éva / Lénárt, András / Szabari, Vera: (Fel)talált tudomány. Az 1971-es Kemény-féle reprezentatív cigánykutatás idején keletkezett kvalitatív szociológiai források utóélete [dt.: (Erfundene) gefundene Wissenschaft. Das Nachleben der qualitativen soziologischen Quellen aus der repräsentativen Roma-Forschung von István Kemény in 1971], in: Híd 11 (2016), S. 104–125.
- Majtényi, György: Die Deutung der Macht und die Macht der Deutung. Zur Terminologie der ungarischen Sozialgeschichte nach 1945, in: Korall 5 (2005) 19–20, S. 37–52, deutsche Übersetzung: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/theorie/GMajtenyi1.pdf> [Zugriff: 13. 6. 2019].

- Mitchell, W.J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1995.
- Pintér, Judit (Hg.): *Pro Patria. Sára 80*, Budapest 2014.
- Pócsik, Andrea: *Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája [dt.: Übergänge. Die (An-)Archäologie der Produktion der Roma-Bilder]*, Budapest 2017.
- Pócsik, Andrea: *A Sára-életmű korai darabjainak szerepe a filmemlékezetben [dt.: Die Rolle der früheren Filme von Sándor Sára im Filmgedächtnis]*, in: Pintér, Judit (Hg.): *Pro Patria. Sára 80*, Budapest 2014, S. 175–202.
- Pócsik, Andrea: *Romaképek és lenyomataik. Sára Sándor: Cigányok (1963) és Mohi Sándor: Ahogy az Isten elrendeli..., Olga filmje (2000) [dt.: Roma-Bilder und ihre Abdrücke in den Filmen „Die Zigeuner“ (1963) von Sándor Sára und „Wie Gott befiehlt“ (2000) von Sándor Mohi]*, *Filmtett*, 15. 6. 2003, <https://www.filmtett.ro/cikk/1889/sara-sandor-ciganyok-1963-es-mohi-sandor-ahogy-az-isten-elrendeli-olga-filmje-2000> [Zugriff: 13. 6. 2019].
- Pollack, Martin: *Kontaminierte Landschaften*, Wien 2014.
- Purcsi, Barna Gyula: *Fekete személyi igazolvány és munkatábor. Kísérlet a cigánykérdés „megoldására“ az ötvenes évek Magyarországon [dt.: Schwarzer Personalausweis und Arbeitslager. Ein Versuch zur „Lösung“ des Roma-Problems in Ungarn in den 1950er Jahren]*, in: *Beszélő* 2001/6, <http://beszelo.c3.hu/01/06/04purcsi.htm> [Zugriff: 13. 6. 2019].
- Reuter, Frank: *Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners“*, Göttingen 2014.
- Rüsen, Jörn: *Historische Orientierung. Über die Art des Geschichtsbewusstseins, sich in der Zeit zurechtzufinden*, Köln 1994.
- Rüsen, Jörn: *Historische Vernunft*, Göttingen 1983, S. 51–57.
- Sághy, Erna: *Cigánypolitika Magyarországon az 1950–1960-as években [dt.: Ungarische Roma-Politik der 1950-er und 1960-er Jahren]*, in: *Múltunk* 2008/1, S. 273–288, <http://epa.oszk.hu/00900/00995/00013/pdf/saghye.pdf> [Zugriff: 13. 6. 2019].
- Sára, Sándor: *Vallomás a Cigányokról (Részlet) [dt.: Aussage über „Die Zigeuner“]*, in: *Filmkultúra* 3 (1970), S. 12 f., https://filmarchiv.hu/pdf/viewer.html?id=418&name=filmkultura_1970+evfolyam+3.+szam.pdf [Zugriff: 13. 6. 2019].

- Selling, Jan/End, Markus/Kyuchukov, Christo S./Laskar, Pia/Templer, Bill: Antiziganism. What's in a Word? Proceedings from the Uppsala International Conference on the Discrimination, Marginalization and Persecution of Roma, October 2013, Newcastle upon Tyne 2015, S. 23–25.
- Szász, Anna Lujza: Memory Emancipated. Exploring the Memory of the Nazi Genocide of Roma, Budapest 2015.
- Szegő, László: Győrben egyiket se lötték agyon ... elmondta 1971-ben Oláh Katalin. Lejegyezte Szegő László [dt.: Keiner von ihnen wurde in Győr erschossen ... erzählte Katalin Oláh in 1971, Transkription von László Szegő], in: Mozgó Világ 1983/12, S. 58–66.
- Szita, Szabolcs: A romák kirekesztése és deportálása. A cigány holokauszt kutatásáról [dt.: Die Vertreibung und Deportation von Roma. Zur Recherche des Roma-Holocaust], História 24 (2004), S. 61–64.
- Szuhay, Péter: A holokausztól a pharrajimosig [dt.: Vom Holocaust bis Pharrajimos], in: Élet és irodalom XLIX/46 (2005), S. 5–7.
- Szuhay, Péter: Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig [dt.: Vom exotischen Wilden bis zur Selbstlegitimierung der Macht], in: Beszélő 7–8 (2002), S. 97–107.

Zu den Autorinnen und Autoren



Prof. Dr. Matthias Bauer ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Europa-Universität Flensburg. Nach seiner Promotion zur Entwicklungsgeschichte des europäischen Schelmenromans im Jahr 1992 wurde er 2001 mit der Arbeit „Schwerkraft und Leichtsinn. Kreative Zeichenhandlungen im intermediären Feld von Wissenschaft und Literatur“ an der Universität Mainz habilitiert. Forschungsschwerpunkte: Romanpoetik, Kultursemiotik, Filmästhetik.

Dr. Gerhard Baumgartner ist Wissenschaftlicher Leiter des Dokumentationsarchivs des Österreichischen Widerstandes in Wien. Er ist Historiker und arbeitete zuvor unter anderem als Lektor, Journalist und Lehrbeauftragter der FH-Joanneum in Graz, der Central European University in Budapest und der Donauuniversität Krems. Forschungsschwerpunkte: Europäische Sozial- und Kulturgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, ethnische und religiöse Minderheiten in Mittel- und Osteuropa, Nationalitätenkonflikte in der Habsburgermonarchie, österreichische Minderheitenpolitik nach 1945, Nationalismustheorie, burgenländische und westungarische Regionalgeschichte.

Prof. Dr. Peter Bell ist Professor für Kunstgeschichte und Digital Humanities an der Philipps-Universität Marburg. Während seiner Promotion zum Thema „Getrennte Brüder und antike Ahnen. Repräsentation der Griechen in der italienischen Kunst zur Zeit der Kirchenunion (1438–1471)“ arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im SFB 600 „Fremdheit und Armut“ an der Universität Trier und war danach Postdoc im Interdisciplinary Center for Scientific Computing an der Universität Heidelberg sowie WIN-Kollegiat und Forschungsgruppenleiter an der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Forschungsschwerpunkte: Visuelle Repräsentationen sozialer Gruppen, Digitale Kunstgeschichte, Kulturtransfer.

Prof. Dr. Klaus-Michael Bogdal lehrte bis 2021 als Professor für Germanistische Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld und gründete dort 2017 die Norbert Elias-Lectures. Von 2019 bis 2021 war er Mitglied der Unabhängigen Kommission Antiziganismus der Bundesregierung. Er wurde 1976 an der Universität Bochum zum Thema „Schaurige Bilder. Der Arbeiter im Blick des Bürgers am Beispiel des Naturalismus“ promoviert und schloss 1991 die Habilitation mit der Schrift „Zwischen Alltag und Utopie. Arbeiterliteratur als Diskurs des 19. Jahrhunderts“ an der Universität Essen ab. 2013 erhielt er den Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung für sein Werk „Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung“. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Gegenwartsliteratur, Literaturtheorie, Wissenschaftsgeschichte, symbolische Gewalt.

Apl. Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher lehrte bis 2019 am Institut für Deutsche Philologie der Freien Universität Berlin. Er unterrichtete als Lektor für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Bari, bevor er 1994 an der FU Berlin promoviert und 2001 habilitiert wurde. In den folgenden Jahren war er unter anderem Gastprofessor an der Universität Wien, der Duke University und der University of North Carolina at Chapel Hill. Forschungsschwerpunkte: Fantastische Literatur, Intermedialität des Fantastischen, Außenseiter und Minderheiten in Literatur und Kunst, Literatur- und Kulturgeschichte des Goethezeitalters und des Fin de siècle, Populärkultur.

Sabine Girg ist Kunsthistorikerin und promoviert an der Forschungsstelle Antiziganismus der Universität Heidelberg zum Thema „¿Qué Gitano! – Fremdes Eigenes: Die fotografische Konstruktion des spanischen ‚Zigeuners‘ im Franquismus“. Außerdem arbeitet sie als Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Eichstätt-Ingolstadt. Forschungsschwerpunkte: „Zigeuner“-Bilder in visuellen Medien, insbesondere in der Fotografie, visuelle Erinnerungskulturen und Identitätskonstruktionen im Spanien des 19. und 20. Jahrhunderts, Bild-Text-Bezüge und Pressefotografie.

Daniela Gress ist Historikerin und arbeitet als Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Forschungsstelle Antiziganismus an der Universität Heidelberg. In ihrem Promotionsvorhaben untersucht sie den Bürger- und Menschenrechtsaktivismus von Sinti und Roma in der Bundesrepublik Deutschland. Von 2013 bis 2017 war sie als Stipendiatin der

Manfred Lautenschläger-Stiftung im Arbeitsbereich Minderheitengeschichte und Bürgerrechte in Europa am Lehrstuhl für Zeitgeschichte der Universität Heidelberg tätig. Forschungsschwerpunkte: historische Antiziganismusforschung (vor allem nach 1945), Minderheitengeschichte, Erinnerungskultur, Bürgerrechts- und Protestgeschichte der Bundesrepublik Deutschland.

Prof. Dr. Kirsten von Hagen ist Professorin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Gießen. Nach ihrer Promotion an der Universität Bonn mit einer Arbeit über intermediale Aspekte von Choderlos de Laclos' Briefroman „Les liaisons dangereuses“ im Jahr 2000 wurde sie dortselbst 2006 mit der Schrift „Inszenierte Alterität: Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film“ habilitiert. Forschungsschwerpunkte: Französische und spanische Literatur und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts, französische Literatur des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, spanische Literatur des 17. Jahrhunderts, Intermedialität, Interkulturalitätsforschung, Poetik des Briefromans, Inszenierungsformen von Oper in Literatur und Film, Literatur und Medizin um 1900, der französische Autorenfilm, populäre französische Theaterformen, Populärkultur.

Johannes Valentin Korff ist Historiker und Wissenschaftliche Hilfskraft an der Forschungsstelle Antiziganismus an der Universität Heidelberg. Er promoviert zum Thema „Eigenmediale Varianten der Alterität. Die Konstruktion des ‚Zigeuner‘ in Cartoon, Animation und Simulation seit 1945“. Forschungsschwerpunkte: historische Antiziganismusforschung, Kulturgeschichte der Konstruktion „Zigeuner“ sowie Geschichtskultur (audio-)visueller Medien.

Prof. Dr. Éva Kovács arbeitet als Wissenschaftliche Leiterin am Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien und als Forschungsprofessorin am Zentrum für Sozialforschungen in Budapest. Sie ist Soziologin und promovierte 1994 an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften über „Die Ambivalenz der Assimilation: die jüdischen Identitäten in Kosice 1920–1938“. Im Jahr 2009 wurde sie an der Universität Budapest zum Thema „Zigeuner“-Darstellungen der Moderne im 19. und 20. Jahrhundert habilitiert. Darüber hinaus war sie Ko-Kuratorin mehrerer Ausstellungen zur Roma-Kunst und ist Beiratsmitglied des Journals „Critical Romani Studies“. Forschungsschwerpunkte: Geschichte des Holocaust in Osteuropa, Gedächtnis- und Erinnerungsforschung, Roma-Repräsentationen, jüdische Identität in Ungarn und der Slowakei.

Radmila Mladenova ist Literatur- und Filmwissenschaftlerin und arbeitet als Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Forschungsstelle Antiziganismus der Universität Heidelberg. 2021 wurde sie dortselbst zum Thema „The ‘White’ Mask and the ‘Gypsy’ Mask in Film“ promoviert. 2018 koordinierte sie das FoF 3-Projekt „Stigma ‚Zigeuner‘. Visuelle Dimensionen des Antiziganismus“, in dessen Rahmen sie die Fallstudie „Patterns of Symbolic Violence“ verfasste und die diesem Band vorausgegangene Tagung organisierte. Außerdem ist sie Romanautorin und arbeitete für mehrere Nichtregierungsorganisationen in Bulgarien. Forschungsschwerpunkte: Antiziganismus, kritische Weißseinforschung, postkoloniale Studien, Semiotics.

Prof. Dr. Iulia-Karin Patrut ist Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft im europäischen Kontext an der Europa-Universität Flensburg. 2005 wurde sie mit ihrer im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs „Identität und Differenz“ entstandenen Arbeit zu Paul Celan und Herta Müller an der Universität Trier promoviert. 2005 bis 2012 arbeitete sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 600 „Inklusion/ Exklusion“ an der Universität Trier und wurde dort mit der Schrift „Phantasma Nation. ‚Zigeuner‘ und Juden als Grenzfiguren des ‚Deutschen‘ (1770–1920)“ habilitiert. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Interkulturalität, Darstellung von „Zigeunern“ und Juden, Europaforschung.

Prof. Dr. Dorothea Redepenning lehrte bis 2020 als Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Nach ihrer 1984 erfolgten Promotion über das Spätwerk Franz Liszts wurde sie 1993 mit einer Arbeit zur Geschichte der russischen Musik im 19. Jahrhundert an der Universität Hamburg habilitiert. Sie ist Mitglied in diversen Fachgesellschaften und Mitherausgeberin internationaler Fachzeitschriften. Forschungsschwerpunkte: Musik Osteuropas, besonders Russlands, der Sowjetunion und der postsowjetischen Zeit, Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, Geschichte der Symphonie und der Oper, rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen, Musik und Politik, Filmmusik, interkulturelle Prozesse, Literatur und Musik.

André Raatzsch ist Leiter des Referats Dokumentation im Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma in Heidelberg und kuratierte den Archivbereich Bilderpolitik des „Romarchive – das digitale Archiv der Sinti und Roma“. Als Künstler beteiligte er sich an

zahlreichen internationalen Ausstellungen und setzte mehrere kulturelle Projekte um. Mit weiteren Kunstschaffenden gestaltete er 2007 den ersten Roma-Pavillon „Paradise Lost“ der Biennale in Venedig. Seit 2007 beschäftigt er sich mit der Dekonstruktion medialer Repräsentationen von Sinti und Roma.

Dr. Frank Reuter ist Wissenschaftlicher Geschäftsführer der Forschungsstelle Antiziganismus an der Universität Heidelberg und war von 2019 bis 2021 Mitglied der Unabhängigen Kommission Antiziganismus der Bundesregierung. Von 1993 bis 2017 arbeitete er als Historiker im Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma in Heidelberg und kuratierte mehrere Ausstellungen zum NS-Völkermord an den Sinti und Roma in Europa. 2013 wurde er mit der Arbeit „Der Bann des Fremden. Die fotografische Konstruktion des ‚Zigeuners‘“ an der Universität Oldenburg promoviert. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der „Zigeuner“-Bilder in visuellen Medien, insbesondere in der Fotografie, historische Bild- und Stereotypenforschung, NS-Völkermord an den Sinti und Roma, Antiziganismus nach 1945, Erinnerungskultur.

Dr. Anna Lujza Szász ist derzeit in Karenz. Davor war sie Stipendiatin an der Corvinus-Universität und Co-Kuratorin der OFF-Biennale Ausstellung in Budapest. 2015 wurde sie mit ihrer Doktorarbeit „Memory Emancipated. Exploring the memory of the Nazi genocide of Roma in Hungary“ an der Universität Budapest promoviert. Forschungsschwerpunkte: Erinnerung an den NS-Völkermord an den Sinti und Roma, zeitgenössische visuelle Kunst, ethische, pädagogische und politische Auswirkungen verschiedener Praktiken von Ethnizität und historischer Erinnerung, Dynamik zwischen Beherrschung und Widerstand, ethnische Dimension in strukturellen Gebilden.

2

Antiziganismusforschung interdisziplinär Interdisciplinary Studies in Antigypsyism

Visuelle Medien spielen seit der Frühen Neuzeit eine Schlüsselrolle für die Genese des Antiziganismus. Der interdisziplinär angelegte Sammelband untersucht die zentralen Motive und Semantiken von „Zigeuner“-Bildern in unterschiedlichen Repräsentationsformen wie Literatur, bildender Kunst, Fotografie, Postkarten, Oper, Theater, Comic, Film oder Computerspielen. Dabei werden insbesondere Verbindungslinien und Wechselbeziehungen in den Blick genommen. Die Beiträge legen die inhaltlichen, zeitlichen, geografischen und medienspezifischen Ausprägungen eines der wirkmächtigsten Stereotype in der europäischen Kulturgeschichte frei. Bis heute haben antiziganistische Imaginationen negativen Einfluss auf die Positionierung von Sinti und Roma in den europäischen Gesellschaften.



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-96822-055-0



9 783968 220550