

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 Jászjákóhalma, 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 *Jászjákóhalma az 1930-as években* [dt.: *Jászjákóhalma 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*.

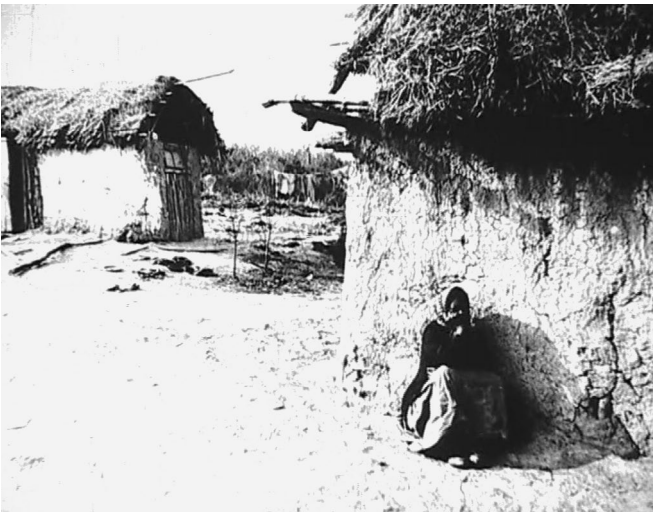


Abb. 7. Screenshot aus *Vergessene Tote*. Regisseur: József Lojkó Lakatos, 1976.



Abb. 8. Screenshot aus *Vergessene Tote*.

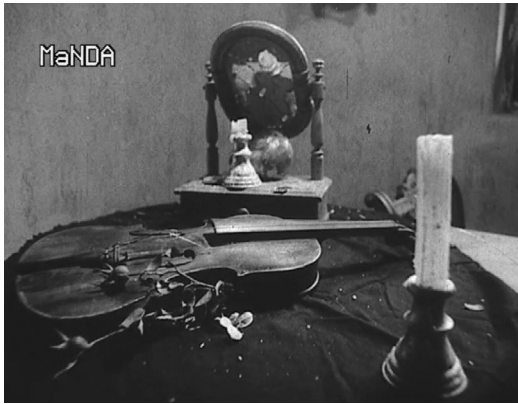
noch eine Steigerung erfährt. Plötzlich befindet sich der Betrachter auf einer Wiese, ein Stacheldrahtzaun wird eingeblendet (**Abb. 8**), und der Erzähler beginnt, das „Optisch-Unbewusste“, das bei Sára noch stumm geblieben war, mit der Erfahrung der Zeit und damit der Geschichte zu verbinden.

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 gyütt 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: Közéről 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.