

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 desolate 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 verschimmen 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 Filmmeldungen], 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 Ploesti 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 abzuschicken. 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, Registratursysteme 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/thegypsystwarning.html> [Zugriff: 20. 5. 2020].