

# Lebenslinien – Das Handlesemotiv und die Repräsentation von ›Zigeunern‹ in der Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit

PETER BELL und DIRK SUCKOW, Trier

Die Wendung von der ›Berührung mit dem Fremden‹ begegnet als rhetorische Figur vielfach, wo es um Differenzdiskurse oder um das Reden über ›das Andere‹ geht. Für eine erste skizzenhafte Annäherung an die Repräsentation von ›Zigeunern‹<sup>1</sup> in der europäischen Kunst in Spätmittelalter und früher Neuzeit soll sie in diesem Rahmen wörtlich genommen werden. Das heißt, die über verschiedene Medien transportierten Konstruktionen einer migrierenden Minorität durch eine Mehrheitsgesellschaft werden im Folgenden überwiegend anhand eines speziellen Motivs verfolgt: des Handlebens als konkreter Berührung.

In einer ›longue durée‹ soll so die bildliche Repräsentation einer bis um 1800 primär sozial definierten Gruppe *leitmotivisch* und anhand ausgewählter Beispiele analysiert werden.<sup>2</sup> Über das Handleben hinaus sollen zudem weitere Wege aufgezeigt werden, die Vielschichtigkeit

---

1 ›Zigeuner‹ ist eine Fremdbezeichnung, die vom Zentralrat der Sinti und Roma als diskriminierend abgelehnt wird. In einer (kunst-)historischen Perspektive kann darauf jedoch nicht verzichtet werden, wenn damit zum einen bestimmte Bildformulare und zum anderen soziale Gruppen bezeichnet werden, deren Zusammensetzung wechselt, unklar bleibt und nicht deckungsgleich mit den Gruppen der Sinti und Roma ist. In diesem Sinne wird die Bezeichnung im Folgenden verwendet; auf die Anführungszeichen wird dabei verzichtet.

2 Historische Überblicksdarstellungen mit unterschiedlicher regionaler Fokussierung bieten COLOCCI, Adriano: *Gli zingari. Storia di un popolo errante*. Turin 1981 (ND der Ausgabe von 1889); VAUX DE FOLETIER, François de: *Les tsiganes dans l'ancienne France*. Paris 1961; MOORMAN VAN KAPPEN, Olav: *Geschiedenis der Zigeuners in Nederland*. Assen 1965; HOHMANN, Joachim: *Geschichte der Zigeunerverfolgung in Deutschland*. Frankfurt a.M. 1988; WIPPERMANN, Wolfgang (Hg.): *Geschichte der Sinti und Roma in Deutschland. Darstellung und Dokumente*. Berlin 1993; FRASER, Angus M.: *The Gypsies*. Oxford [u. a.] 1995; HUND, Wulf D. (Hg.): *Zigeuner. Geschichte und Struktur einer rassistischen Konstruktion*. Duisburg 1996; LUCASSEN, Leo: *Zigeuner. Die Geschichte eines polizeilichen Ordnungsbegriffes in Deutschland 1700–1945*. Köln [u. a.] 1996; GIÈRE, Jacqueline (Hg.): *Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils*. Frankfurt a.M. [u. a.] 1996 sowie VIAGGIO, Giorgio: *Storia degli Zingari in Italia*. Rom 1997.

und Variantenbreite der Repräsentation von Zigeunern vom 15. bis 18. Jahrhundert zu erschließen.<sup>3</sup> Bislang liegen keine monographischen Studien zur Ikonographie von Zigeunern vor, so dass hiermit ein bisher kaum abgestecktes Forschungsfeld benannt wird.

Das Handlesemotiv bietet sich als Zugang in besonderer Weise an, wird es doch im behandelten Zeitraum zu einer Chiffre für Zigeuner schlechthin. Es lassen sich daran zentrale Darstellungselemente beobachten, die im Zusammenhang mit Zigeunern tradiert werden. Sie entstammen einem regional und zeitlich nur leicht variierenden Set an Beschreibungsmerkmalen, das dem Betrachter eine Identifizierung ermöglichen soll. Dazu gehört die physische Erscheinung, für die eine dunkle Hautfarbe, eine spezifische Haartracht und Kopfbedeckung, nicht selten markant gemusterte und oft stark abgerissene Kleidung sowie auffälliger Schmuck als charakteristisch gelten.<sup>4</sup> Ähnlich verhält es sich mit Kindern oder Tieren, die als attributives Anhängsel vor allem der Zigeunerin zugewiesen werden. Und es betrifft auf Zigeuner projizierte Handlungen wie Diebstahl und Betrug, für die ihre vermeintlich genuine Fähigkeit zur Zukunftsvorhersage angeblich nur den Vorwand biete.<sup>5</sup> Nicht zuletzt fasziniert an den Darstellungen des Handlebens der Zigeuner, wie sie eine in dieser Interaktion selbst begründete Ambivalenz verarbeiten: Einer weitgehend marginalisierten bzw. exkludierten Gruppe von Fremden die Deutung der Zukunft, des ›Schicksals‹ von Mitgliedern der nicht-zigeunerischen Mehrheitsgesellschaft zuzutrauen und anzuvertrauen.

3 Aufgrund der hohen Zahl relevanter Darstellungen kann im Folgenden nur partiell auf nicht näher besprochene Varianten bzw. ›verwandte‹ Werke verwiesen werden. Auf eine katalogartige Auflistung, wie sie CUZIN, Jean-Pierre: *La disease de bonne aventure de Caravage*. Paris 1977 vorgenommen hat, wurde bewusst verzichtet.

4 Zur Ikonographie der Zigeuner aus eingeschränkt kostümgeschichtlicher Perspektive VAUX DE FOLETIER, François de: *Iconographie des ›Egyptiens‹*. Précisions sur le costume ancien des tsiganes. In: *Gazette des beaux-arts* 68 (1966), S. 165–172; CUTTLER, Charles D.: *Exotics in the 15th Century Netherlandish art. Comments on Oriental and Gypsy Costume*. In: VANWIJNGAERDEN, Frans (Hg.): *Liber amicorum Herman Liebaers*. Brüssel 1984, S. 419–434 sowie MARLY, Diana de: *The Modification of Gypsy Dress in Art. 1500–1650*. In: *Costume* 23 (1989), S. 54–63.

5 Zum Zusammenspiel von äußerlichen Merkmalen und unterstellten Handlungen bei der Identifizierung CHATZIDAKIS, Michail: ›Vi e ancho un'altra statua di bronzo vestita in piè con una mano sporta in fuori: la chiamano volgarmente la Zingara per quello habito che tiena [...]‹. Zur Rezeption des kapitolinischen ›Camillus‹ im 16. Jh. In: *Pegasus: Berliner Beiträge zur Antikenrezeption* 9 (2008), S. 117–151.

Die Metapher der ›Lebenslinie‹ prägt in mehrfacher Hinsicht die Untersuchung. Zum einen verweist sie auf die in den Bildstrecken angedeutete ›Lebendigkeit‹ des Motivs, das sich in Variationen verästelt. Zum anderen deutet sie die teilweise nur in wenigen Linien umrissene Lebensform der Zigeuner und ihrer Klienten an, deren jeweilige Lebensbahnen sich nur für den Akt des Handlesens zu tangieren scheinen. Und schließlich bezieht sie sich auch auf den Lebensraum Nicht-Sesshafter: den Weg bzw. die Straße mit ihren linearen Strukturen, ihren Abzweigungen, Kreuzungen und Sackgassen.

\*

Die früheste visuelle Repräsentation von Zigeunern wird im Kontext einer christlichen Predigt vermutet.<sup>6</sup> Neben der Taufe stellt die Predigt das wichtigste Inklusionsinstrument der Kirche dar. Das Motiv des vor Fremden predigenden Apostels oder Missionars wird schon im Mittelalter kanonisch, bleibt jedoch in seiner Ikonographie der exotischen Zuhörerschaft facettenreich. Gerade in der Buchmalerei wirkt es als ständiger Appell, das lesbare Wort als gesprochenes zu begreifen und weiterzugeben – gemäß des Missionsbefehls.

Ein Bildfeld der beiden nach 1435 von Stephan Lochner gefertigten Altarflügel, die den Apostelmartyrien gewidmet sind, zeigt für den Apostel Andreas eine besondere Konstellation (Abb. 1). Der Heilige nutzt seine letzten Stunden für eine Predigt an das Volk und sein Gebet, woraufhin laut dem Legendentext ein strahlendes Licht von ihm ausgeht (Abb. 2).<sup>7</sup> Es wird in den Goldgrund der Tafel übernommen und keinem der anderen sterbenden Apostel im Zyklus zugestanden. Der flächige Hintergrund der anderen Martyrien gleicht vielmehr den klaren Fronten zwischen den bekennenden Christen und den vollstreckenden Heiden sowie der deutlich inszenierten Feindschaft zwischen Götzenbild und Missionar. Bei Andreas findet hingegen eine Heidenmission statt, nur hier wirken Wort und Bekenntnis unmittelbar auf die Versammelten. Die Gruppe, die vor dem Kreuz andächtig lagert und

6 Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts – der Zeit des Erscheinens der Zigeuner in Mitteleuropa – sind uns keine Darstellungen bekannt, die sie umherziehend, handelnd oder stehend zeigen.

7 VORAGINE, Jacobus de: Die Legenda aurea. Aus dem Lat. von Richard Benz. 8. Aufl. Heidelberg 1975, S. 21–22.

schon damit im Kontrast zu den bewegten Aktionen der anderen Martyrien steht, wurde im Ganzen und in Teilen als Zigeuner identifiziert.<sup>8</sup>

Lochner griff an dieser Stelle nicht auf die exotische orientalisierende Heidenikonographie zurück, der er sich in den anderen Feldern bediente und die in der altdutschen und niederländischen Malerei zur Darstellung der Heilsgeschichte verbreitet war, sondern nutzte besondere Charakteristika, die uns im Folgenden explizit als Zigeunerikonographie begegnen. Deutliche Attribute der Zigeunerin sind die langen geflochtenen Zöpfe, die Ohrringe, der über der Schulter geknotete Umhang, die radförmigen stoffbespannten Hüte und schließlich die Begleitung durch ein unbekleidetes Kleinkind. Die männlichen Zeugen des Martyriums verfügen nicht über vergleichbare Merkmale, wie sie später für die Zigeunerin nahezu kanonisch werden sollten. Die Art der Stoffe und Hüte sowie Hautfarbe, Physiognomie, Bart- und Haartracht ermöglichen keine hinreichende Identifizierung. Ihre Positionierung zwischen den Zigeunerinnen legt jedoch nahe, die recht homogene Gruppe unter Vorbehalt im Ganzen als Zigeuner anzusprechen.

Dies erscheint im Gesamtkontext der Retabellflügel bemerkenswert, denn aus den vielen Darstellungen exotischer Heiden erweisen sich lediglich die Zigeuner als bekehrbar, mithin in eine christliche Welt inkludierbar. In den kurze Zeit nach ihrem erstmaligen Auftauchen in Mitteleuropa um 1400 einsetzenden Chronikberichten wird diese Hoffnung nicht explizit formuliert. Sie erwähnen die mysteriöse Wanderschaft der Zigeuner und ihre Geleitbriefe ebenso wie deren Diebstähle. Zudem geben sie verschiedene vermeintliche Herkunftsgebiete an.<sup>9</sup> Dem in Lübeck geborenen Dominikanermönch Hermann Cornerus und seinem ca. 1435 abgeschlossenen *Chronicon* zufolge stammen die Zigeuner aus den ›östlichen Landstrichen‹ (de orientalibus partibus). Den Grund für das Reisen in der Fremde gibt Hermann mit der Abkehr vom Glauben und dem Rückfall zum Heidentum nach ihrer Bekehrung an. Zur Buße sei

8 Die beiden jüngeren Frauen als Zigeuner angesprochen bei ANZELEWSKY, Fedja: Die Türkenfamilie. In: DERS.: Dürer-Studien. Berlin 1983, S. 57–65, hier S. 62–63, nur die junge Mutter bei BRINKMANN, Bodo / KEMPERDICK, Stephan: Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500. Mainz 2002, S. 200 und die dazu gehörige Anm. 30, nur die alte Frau bei ALDENHOVEN, Carl: Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck 1902, S. 156 sowie die Gruppe im Ganzen durch den Rom e. V. Köln.

9 Vgl. GRONEMEYER, Reimer (Hg.): Zigeuner im Spiegel früher Chroniken und Abhandlungen. Gießen 1987.

ihnen von ihren Bischöfen auferlegt worden, das Wandern in der Ferne sieben Jahre fortzusetzen.<sup>10</sup> Lochners Bild stellt ihre potentielle Missionierbarkeit stärker heraus und – wenn man die Gesten und die Ergriffenheit auf der Tafel richtig deutet – auch ihren guten Willen dazu.

Dieser Eindruck von Inkludierbarkeit spricht auch aus der Giorgiones Frühwerk zugeschriebenen *Johannespredigt* (Abb. 3).<sup>11</sup> Hier finden sich ebenfalls zwei Frauen zur Rechten des predigenden Johannes, die durch ihren Habitus als Zigeunerinnen angesprochen werden können. Durch ihre ursprüngliche heilsgeschichtliche Verortung in der orientalischen Wüste hat die Szene stets über ein exotisches Bildpersonal verfügt. Mit ihrer Translation in den abendländischen Laubwald ist nun entsprechend der ferne Fremde durch den nahen Fremden ersetzt worden. Das zufällig wirkende Aufeinandertreffen von Zigeunern und Landsknechten in diesem Gemälde weist bereits auf eine spätere Weiterentwicklung des Bildmotivs hin.<sup>12</sup> Vor allem im 17. Jahrhundert erfuhren der Zigeunerzug bzw. das Zigeunerlager unter Einbeziehung von Soldaten zahlreiche Gestaltungen, als deren prominenteste Jacques Callots den Zigeunern gewidmete Stichserie *Les Bohémiens* gelten kann.<sup>13</sup> Sie verweisen darauf, dass sich bis

- 
- 10 »Causa autem hujus divagationis eorum et peregrinationis dicebatur fuisse aversio a fide et recividatio post conversionem suam Paganismum. Quam quidem peregrinationem continuare tenebatur ex juncta eis paenitentia ab Episcopis suis ad septennium.« Zitiert nach GRONEMEYER, Zigeuner (wie Anm. 9), hier S. 15. Erst später wird den Zigeunern in einer konstruierten Selbstausgabe Ägypten als Herkunftsort zugewiesen und ihr Umherziehen mit der Weigerung erklärt, die Heilige Familie auf deren Flucht aufgenommen zu haben. Dazu KÖHLER-ZÜLCH, Ines: Die verweigerte Herberge. Die Heilige Familie in Ägypten und andere Geschichten von ›Zigeunern‹ – Selbstäußerungen oder Außenbilder? In: GIÈRE, Jacqueline (Hg.): Die gesellschaftliche Konstruktion des Zigeuners. Zur Genese eines Vorurteils. Frankfurt a.M. [u. a.] 1996, S. 46–86.
- 11 Zur Zuschreibung vgl. CAFRITZ, Robert [u. a.] (Hg.): Places of Delight. The Pastoral Landscape. Ausst.-Kat. Washington. Washington 1988 mit Kat.-Nr. 5; ANDERSON, Jaynie: Giorgione. Peintre de la »Brièveté Poétique«. Catalogue Raisonné. Paris 1996, S. 345–346; PIGNATTI, Terisio / PEDROCCO, Filippo: Giorgione. München 1999 mit Kat.-Nr. 6. Zu Zigeunern im Werk von Giorgione HOLBERTON, Paul: Giorgione's Tempest or ›little landscape with the storm with the gypsy‹. More on the gypsy, and a reassessment. In: Art History 28 (1995), S. 383–403.
- 12 Zu ihrer frühen Verknüpfung siehe MORRALL, Andrew: Soldiers and gypsies. Outsiders and their families in early sixteenth century German art. In: CUNEO, Pia F. (Hg.): Artful armies, beautiful battles. Art and warfare in the early modern Europe (History of warfare, Bd. 9). Leiden [u. a.] 2002, S. 159–180.
- 13 SULLIVAN, Edward J.: Jacques Callot's Les Bohémiens. In: The Art Bulletin 59 (1977), S. 217–221; TRAUTHAN, Hans Uwe: Wie paßt das zusammen? Ein Schaper-Glas mit

zu den Veränderungen in den Heeresverfassungen in der zweiten Jahrhunderthälfte eine nicht-sesshafte Lebensweise und eine militärische Tätigkeit gut miteinander verbinden ließen.<sup>14</sup> Bei Giorgione ist der Hellebardier zur Linken des Predigers jedoch noch deutlich von den Frauen getrennt. Diese Komposition mag allerdings der Konvention der nach Geschlechtern getrennten Zuhörerschaft einer Predigt geschuldet sein. Die Zuhörer von Johannes stehen Christus noch fern, werden aber durch den Täufer auf sein Kommen vorbereitet. Die Gebetsgesten des Publikums deuten wie bei Lochners Andreasmartyrium auf die Wirkung der Worte hin.

In Joachim Patinirs *Taufe Christi* im Kunsthistorischen Museum in Wien wird der Verweis auf den Messias zu mehr als einer rhetorischen Geste. Christus erscheint hier – simultan zu seiner großfigurigen Gestaltung beim Taufakt im Vordergrund – bei der Predigt des Johannes etwas abseits der Zuhörerschaft ein zweites Mal im Bild. Eine auch als Rückenfigur erkennbare Zigeunerin und ein durch einen Turban gekennzeichnete Orientale folgen dem Fingerzeig des Johannes, während der Großteil der Zuhörerschaft sich weiter auf ihn konzentriert oder in sich gekehrt verharret.<sup>15</sup>

Pieter Bruegel hat das Bildthema der Johannespredigt 1566 wesentlich komplexer umgesetzt (Abb. 4). Unter den Zuhörern, die durch ihre Trachten die unterschiedlichsten Stände und Völker repräsentieren, sind auch Zigeuner an zwei verschiedenen Positionen zu erkennen. Ähnlich

---

Musketier und Zigeunern nach Callot. In: *Weltkunst* 73 (2003), S. 1426–1429; PORZIO, Francesco: Seicento bohémien. Il mito pittorico degli zingari. In: *FMR* (Edizione italiana), N. S. 10 (2006), S. 73–96. Ausgehend von Callot ist zum Motiv von Zigeunerzug und -lager eine gemeinsame Studie mit Iulia Patrut in Vorbereitung, die sich bildlichen und literarischen Repräsentationen von Zigeunern im 17. Jh. widmen wird.

- 14 Zu den militärischen Karrieren der Zigeuner und deren Konjunkturen FRICKE, Thomas: *Zigeuner im Zeitalter des Absolutismus. Bilanz einer einseitigen Überlieferung. Eine sozialgeschichtliche Untersuchung anhand südwestdeutscher Quellen*. Pfaffenweiler 1996, hier S. 17–89 sowie OPFERMANN, Ulrich Friedrich: »Seye kein Ziegeuner, sondern kayserlicher Cornet«. *Sinti im 17. und 18. Jahrhundert, eine Untersuchung anhand archivalischer Quellen*. Berlin 2007.
- 15 Vgl. die *Landscape with Saint John the Baptist Preaching* von Patinir und Werkstatt (Philadelphia Museum of Art, dat. 1515–18). Christus steht dort unbemerkt von den Zuhörern noch weiter im Hintergrund. Der Hellebardier erscheint hier wie bei Giorgione an den Baum gelehnt. Weitere Varianten von Patinir und Werkstatt in New York, Zürich und Brüssel. Siehe VERGARA, Alejandro: *Patinir. Essays and Critical Catalogue*. Madrid 2007 mit Kat.Nr. 11, 19, 23, 27, 28.

wie bei Lochner und Giorgione erscheint eine Frau mit Kind unweit des Predigers und eingenommen von seinen Worten. Auch sie folgt dem Fingerzeig des Johannes auf den Heiland, der hier – im Unterschied zu Patinir – in der Menge erscheint. Aus der Gruppe der unmittelbar den Täufer umringenden Menschen sind einzig Christus und die Zigeunerin hervorgehoben, letztere durch ihren ausladenden hellen Hut und die damit kontrastierende Gesichtsfarbe (Abb. 5).

Wie eine Gegenszene am Rande und doch prominent in den Bildvordergrund gerückt, sind auch Zigeuner beim Handlesen zu sehen (Abb. 6). Vor den Rücken der Zuhörer wirken sie mit ihrem Kunden von der Predigt isoliert. Es ist einer der seltenen Fälle, in denen ein Mann die Zukunft prophezeit. Seine Geste und sein Blick zur neben ihm sitzenden Frau deuten jedoch einen Austausch über die Interpretation der Handlinien an. Ihr Klient in feiner spanischer Tracht hat sich völlig von der Predigt abgewandt. Das Gemälde lässt sich so auch als Gegenüberstellung von Johannes' Vorhersage des Wirkens Christi und der Prognose der Zigeuner verstehen. Glaube und Aberglaube sind als sich wechselseitig ausschließendes Gegensatzpaar inszeniert. Als Lesart wurde deshalb eine Polarisierung zwischen reformierter schriftorientierter Vermittlung der Heilsbotschaft und dem vermeintlichen Irrglauben der katholischen Kirche – repräsentiert durch den Spanier – angeboten. Eine Deutung des Gemäldes im Sinne konfessioneller Polemik, wie auch die Vermutung, es spiele mit dem schon lange eingeführten Motiv der Johannespredigt auf heimliche Zusammenkünfte in so genannten ›Heckenpredigten‹ an, betten die Komposition in einen spezifischen historischen Kontext. Diese Verknüpfung bietet Anlass für anhaltende und – aufgrund der Quellenlage zu Bruegel und seinen Auftraggebern – kaum zu lösende Kontroversen.<sup>16</sup> Mit Blick auf die Zigeuner verbindet sich im Gemälde auch der schon beschriebene positiv empfundene Aspekt ihrer Bekehrbarkeit mit dem subversiven Ausnutzen der Versammlung für das eigene fragwürdige Geschäft. Kritisiert wird im Bild jedoch auch der Klient, der, um sein individuelles Schicksal zu erfahren, die überpersönliche Heilsbotschaft außer Acht lässt und so des Antlitzes Christi nicht ansichtig wird.

---

16 Vgl. die Diskussion in ROBERTS-JONES, Philippe u. Françoise: Pieter Bruegel der Ältere. München 1997, S. 251–255.

Als umherziehendes Volk verweisen die Zigeuner auf das Volk Israel, mit dem sie dazu ihr vermeintlicher Ausgangsort Ägypten verbindet.<sup>17</sup> In vielen Darstellungen des Exodus wird eine ikonographische Gleichsetzung von Juden und Zigeunern vorgenommen. Schwer zu entscheiden ist, ob dabei die Wanderschaft selbst als Habitus prägend gedacht oder aber eine Assimilation der Juden während ihrer ägyptischen Knechtschaft vermutet wird. Es sind besonders die als Zigeunerinnen gegebenen Nebenfiguren, die den Juden in Szenen wie der Durchquerung des Roten Meeres, dem Quellwunder Moses oder der Anbetung des Goldenen Kalbs ein für den Betrachter fremdes und doch spezifizierbares Gepräge verleihen, während die Handlungsträger unbestimmte orientalisierende Kostüme tragen.<sup>18</sup> In vielen Beispielen scheinen die Zigeunerinnen ein eher neutraler Verweis auf das jüdische Exil in Ägypten zu sein. In Lucas van Leydens *Tanz um das Goldene Kalb* werden hingegen durch die negative Bewertung des Volkes Israel auch Klischees des sündhaften Lebenswandels der Zigeuner aufgerufen. Zigeunerinnen sind hier eingebunden in den virtuos inszenierten Reigen von Todsünden und Lastern (Abb. 7).

Auch in Darstellungen des Neuen Testaments sind Anklänge an die Zigeunerikonographie zu finden. In einer ebenfalls von Lucas van Leyden geschaffenen *Heilung eines Blinden bei Jericho* erscheinen Zigeunerinnen als Randfiguren im eigentlichen Sinne (Abb. 8). Dies wird besonders deutlich, wenn wir uns die ursprüngliche Form der Tafel in drei Flügeln vergegenwärtigen.<sup>19</sup> Die zwei Zigeunerinnen mit Kinder­schar links und die Zigeunerin rechts bilden den rahmenden Abschluss der Gesamtkomposition. Durch den Zeigegestus der stehenden Zigeunerin ist die linke Gruppe auch als Bildeinstieg gestaltet. Ungebunden an die eigentliche Handlung sind sie zudem Verweise auf den Chronotopos Weg.<sup>20</sup> Während die Mitteltafel den Moment der Heilung fast

17 Das englische ›gypsy‹ spielt als Kurzform von ›egyptian‹ mit religiöser Konnotation auf die Herkunftserzählungen an, wie auch die frühe französische Bezeichnung ›Bohemien‹, die mit dem Ursprungsland Böhmen die Assoziation mit den als Häretikern eingestuften Hussiten aufruft. Zum Vergleich mit anderen Gruppen Nicht-Sesshafter aus sozialgeschichtlicher Perspektive LUCASSEN, Leo: *Gypsies and other itinerant groups. A socio-historical approach*. Basingstoke [u. a.] 1998.

18 Vgl. etwa Lucas van Leyden: *Das Quellwunder*, 1527, Boston, Museum of Fine Arts oder Abraham Bloemaert: *Das Quellwunder*, 1596, New York, Metropolitan Museum of Art.

19 Zur Rekonstruktion Vos, Rik: *Lucas van Leyden*. Bentveld 1978, S. 88–89.



statisch umsetzt, liefert besonders der linke Seitenflügel den räumlichen und zeitlichen Kontext: Mit dem von Christus soeben verlassenen Jericho, dem von ihm und der Menge beschrittenen Weg und schließlich auch durch die gleichsam zum Weg gehörenden Zigeuner. Mit Maria kann in Darstellungen der Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten selbst eine zentrale Figur der Heilsgeschichte Charakteristika einer Zigeunerin annehmen. Die Übernahme eines spezifischen Habitus in die im Orient verortete Heilsgeschichte dient als Variable zur Erzeugung eines ›authentischen‹ Kolorits.<sup>21</sup> In anderen Zeiten und Regionen werden diese Rollen mit anderen Fremden besetzt. Predigt- und Handlungsmotiv verbindet hingegen eine direkte Interaktion mit dem Fremden.

\*

Das Wahrsagen bzw. konkret das Handlesen als Bildformular, das in der Folge wirkmächtig das ›Image‹ der Zigeuner dominieren sollte, kommt aber nicht erst zur Zeit Bruegels auf, sondern bereits wenige Jahrzehnte nachdem Zigeuner überhaupt Gegenstand bildlicher Repräsentation werden. Es kann in Varianten und sehr unterschiedlichen Kontexten zur Darstellung kommen, was im Folgenden verdeutlicht werden soll. Zuerst geht es um Szenen, in denen die Interaktion einzig auf den Akt des Handlesens beschränkt ist, dann um komplexere Situationen, wie etwa den mit der Prognose verbundenen Diebstahl der Zigeuner oder den wechselseitigen Betrug der Beteiligten.

Ein erster Vergleich macht die weite Verbreitung des Motivs über regionale, soziale und konfessionelle Grenzen hinweg deutlich. Ein anonymes italienisches Stich ist im ländlichen Milieu angesiedelt (Abb. 9). Die Zukunftsvorhersage wird hier einem Bauern von einer jungen Zigeunerin erstellt, die unter ihrem Umhang ein Kleinkind birgt. Ob der Beginn der Prognose oder aber der Moment der Verkündung der gewonnenen

20 Vgl. BACHTIN, Michail M.: Chronotopos. Frankfurt a.M. 2008; aus kunsthistorischer Sicht KEMP, Wolfgang: Chronotopos des Weges I und II. In: DERS.: Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996, S. 146–186 und FRICKE, Harald: Bachtin und die Dialogizität von Text und Bild. Elemente einer Narratologie erzählender Malerei. In: MAY, Markus / RUDTKE, Tanja: Bachtin im Dialog. Festschrift für Jürgen Lehmann (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 341). Heidelberg 2006, S. 87–112.

21 Vgl. PARTINGTON, Ruth: The Gypsies and the Holy Family. In: Journal of the Gypsy Lore Society 35 (1956) 3. Ser., S. 1–11.

›Erkenntnisse‹ eingefangen ist, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden. Haltung wie Miene des Landmanns sprechen jedoch für sein Schwanken zwischen Glauben und Zweifel. Mit Blick auf die Kleidung und die Attribute von ›Dienstleisterin‹ und ›Kunde‹ ist festzustellen, dass hier keine extreme Gegensätzlichkeit des sozialen Status vorliegt. Gut erkennbar ist, dass es sich – wie in den meisten Fällen – um eine wirkliche Berührung, eine Handreichung an den Fremden im wörtlichen Sinn handelt.

Beim Niederländer van Velsen spielt sich die Szene in der Stadt ab, das genaue Umfeld bleibt unbestimmt, die Architekturelemente lassen am ehesten den Hof eines Hauses vermuten (Abb. 10). Die soziale Kluft zwischen der androgyn wirkenden Zigeunerin und der ›Kundin‹ ist hier signifikant und wird in der auf das Wesentliche reduzierten Komposition augenfällig inszeniert. Etwa über den Kontrast von Knien und Sitzen, von Schuhwerk und Barfüßigkeit, von Farben und Materialität der Kleidung, der Hautfarben oder Frisuren. Die Barfüßigkeit reiht sich – wie auch im vorangegangenen Beispiel – häufig in das Set der Beschreibungs-/Erkennungsmerkmale von Zigeunern ein. Konzentriert verfolgen die Frau und ihr Begleiter die Deutung. Eine subtile Lichtführung, die besondere Akzente auf die Hände und gewellten Stirnen der Protagonistinnen legt, verstärkt die Intensität des Augenblicks und verweist auf die wohl sehr unterschiedlichen Gedankengänge. Die Doppeldeutigkeit hinsichtlich der Geschlechtszugehörigkeit der Handleserin erzeugt ein Assoziationsfeld, mit dem auch Darstellungen des 18. Jahrhunderts spielen, die den Zigeunerinnen männlich konnotierte Eigenschaften zuweisen.<sup>22</sup>

Bei zwei weiteren Gestaltungen des Themas ist der soziale Kontrast noch verstärkt und zugleich ein ›zivilisatorischer‹ Gegensatz konstruiert. In einem Andries Stock zugeschriebenen Stich<sup>23</sup> wie auch in Antoine Watteaus *Wahrsagerin* in San Francisco<sup>24</sup> wird den höfischen Damen und

22 Vgl. BISCHOFF, Cordula: Zigeunerin, Wahrsagerin, weise Frau? Willem van Mieris »Die Wahrsagerin« von 1706. In: FRIEDRICH, Annegret (Hg.): Die Freiheit der Anderen, Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff. Marburg 2004, S. 145–155.

23 Kupferstich nach Jacques de Gheyn, Die Wahrsagerin, ca. 1608. Vgl. HASSELT, Carlos van (Hg.): Le héraut du dix-septième siècle. Dessins et gravures de Jacques de Gheyn II et III, Ausst.-Kat. Paris 1985 mit Kat.-Nr. 26 sowie die zugehörige Zeichnung im Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig (Inv.-Nr. 221).

24 Zu Zuschreibung, Varianten sowie zugehörigen Stichen u. Zeichnungen vgl. MORGAN GRASELLI, Margaret / ROSENBERG, Pierre (Hg.): Watteau 1684–1721. Ausst.-Kat. Washington / Paris / Berlin. Berlin 1985, S. 258–261 mit Kat.-Nr. 8.

ihrer Entourage dabei die Sphäre der Kultur, den Zigeunern jene der Natur zugewiesen (Abb. 11, 12). Außer durch den Habitus wird dies zusätzlich über bildkompositorische Mittel umgesetzt. So agieren die Zigeuner bei Watteau vor einem Landschafts-, die Damen hingegen vor einem Architekturhintergrund. Das Bild ist entsprechend vertikal deutlich in zwei Hälften unterteilt. Bei Stock korrespondieren die Runzeln auf Händen und Gesicht sowie die flechtenartigen Haare der Alten mit den Strukturen der mächtigen Solitäreiche. Ob ihr Standort auf deren freigelegten Wurzeln zugleich auf ihre eigene soziale Entwurzelung anspielt, muss offen bleiben. Wie in anderen Fällen auch wird der Baum hier zu einem Signum für ›Natur‹. In extreme Gegensätzlichkeit überhöht sind Kleidung, Physiognomie und – im Falle des Gemäldes – die Hautfarben. Auch die Hunde stehen symbolhaft für die lebensweltliche Trennung. Ist die Zigeunerin bei Watteau von einem Exemplar begleitet, das eine lange Bildtradition im Gefolge von Bettlern oder anderweitig Marginalisierten besitzt, steht der überzüchtete Schoßhund bei Stock für den ›Prozess der Zivilisation‹.<sup>25</sup>

Verlassen wir kurz das Handlesen, um mit einem Kupferstich von Cornelis Visscher weiter zu verdeutlichen, wie stark Zigeuner generell mit der unbehausten Welt ›da draußen‹, mit Umherziehen und mit dem Weg / der Straße – als Gegensatz zum ›festen Ort‹ – verbunden werden (Abb. 13).<sup>26</sup> Auch bei Visscher ist die Zigeunerin mit ihren drei Kindern deutlich der ›wilden‹ Natur gleichgestellt. Ihre grob geflochtenen Zöpfe und die herabhängenden Haarsträhnen ähneln den Ästen und Efeuranken der Bäume. Das weich fließende Gewand markiert am linken unteren Bildrand zugleich den Schwung des Weges, auf dem ein Hund die Aufmerksamkeit des Betrachters auf eine sich nähernde Personengruppe lenkt. Die einzige wirklich im Überfluss vorhandene Nahrung ist die ›natürliche‹ der Muttermilch, wogegen die älteren Kinder ihre Grundbedürfnisse durch Weinen bzw. Geschirrkloppern einklagen müssen. Triebhaftigkeit und Schamlosigkeit als Merkmale einer ›natürlichen‹ Ursprünglichkeit werden durch die in kurzem Abstand geborenen Kinder und die partielle Nacktheit sowie die aufgelöste Frisur der Mutter ins Bild übersetzt.

25 KRUPINSKI, Joanna Ewelina: ›Wie der Herr, so's Gescherr‹. Die Ikonographie des Hundes als Reflektion der Gesellschaft in Bildwerken der Armutsthematik. Magisterarbeit. Trier 2006.

26 Vgl. SCHUCKMAN, Christiaan: Cornelis de Visscher, Cornelis Visscher, Hendrick Jansz Visscher, Lambert Visscher. In: Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700. Bd. XL. Roosendaal 1992, S. 56–58.

Nicht selten werden Zigeuner regelrecht zum Synonym für Landschaft oder gehören unabdingbar zu ihrem Kolorit, wie es exemplarisch in Jan Bruegels *Flußlandschaft* zu sehen ist (Abb. 14). Hier bieten am linken unteren Bildrand Zigeunerinnen, die an einem von einer Fährstelle aufsteigenden Weg lagern, vorbeiziehenden Bauern ihre ›Künste‹ an. Die in den überwältigenden Landschaftsprospekt integrierte kleinmaßstäbliche Szene wirkt wie ein Kommentar auf das Verhältnis von individuellem Schicksal und kosmischem Ganzen, von Mikrokosmos und Makrokosmos. Im Bild zwar nicht sichtbar, verweisen die zu deutenden Linien der Hand in ihrer Struktur den Betrachter doch auf die Gesamtkomposition mit ihrer Textur aus Wegen und Abzweigungen, als deren zentrales Element die ›Lebensader‹ Fluss alle weiteren Einzelheiten prägt.

In Gysbrecht Lytens *Winterlandschaft* wirken die im Vordergrund um ein kleines Feuer lagernden Zigeuner auf den ersten Blick wie eine pittoreske Staffage (Abb. 15).<sup>27</sup> Und doch lässt sich ein stärkerer Verweis auf Nicht-Sesshaftigkeit und Ortlosigkeit kaum formulieren, als mittels der Anordnung der Gruppe auf verschneitem Waldboden und vor reifbedeckten Bäumen, die ihre Kahlheit bis in die feinsten Verästelungen vorführen. Der Versuch eines kaum bekleideten Kindes, Zweige für das stark rauchende Feuer zu brechen, liest sich wie eine Parodie der Szene im Mittelgrund. Dort ist ein Mann soeben damit beschäftigt, frisch geschlagenes Holz für den Abtransport auf einen Esel zu verladen, während sein Begleiter – die Axt über das Knie gelegt – noch von der gerade beendeten Arbeit ausruht.

Zahlreiche weitere Beispiele ähnlicher Art ließen sich anführen.<sup>28</sup> Es fällt auf, dass solche Bilder nicht selten unter Namen firmieren, die ausschließlich eine Landschaft als Gegenstand der Darstellung anzeigen und dass etwa zugehörige Katalogtexte zum Teil mit keinem Wort auf die Präsenz von Zigeunern eingehen. Wir bewegen uns hier also auf einem Feld, in dem der Blick für Details unbedingt weiter zu schärfen ist.

27 Vgl. ERTZ, Klaus (Hg.): Die flämische Landschaft 1520–1700. Ausst.-Kat. Essen / Wien. Lingen 2003, Kat.-Nr. 64.

28 Exemplarisch: Joos de Momper, Gebirgslandschaft mit Brücken, um 1600, Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Adriaen van Stalbemt, Waldlandschaft mit einem See, um 1615, Staatliches Museum, Schwerin; David Teniers II, Gipsies in a Landscape, um 1640, Dulwich Picture Gallery, London (v.a. bei Teniers finden sich vielfach ähnliche Szenerien).



Abb. 1: Stefan Lochner, Apostelmartyrien, 2. Viertel 15. Jh., Frankfurt a.M



Abb. 2: Stefan Lochner, Martyrium des Hl. Andreas, 2. Viertel 15. Jh., Frankfurt a.M.



Abb. 3: Giorgione (Umkreis), Johannespredigt, 1495–1500, Washington

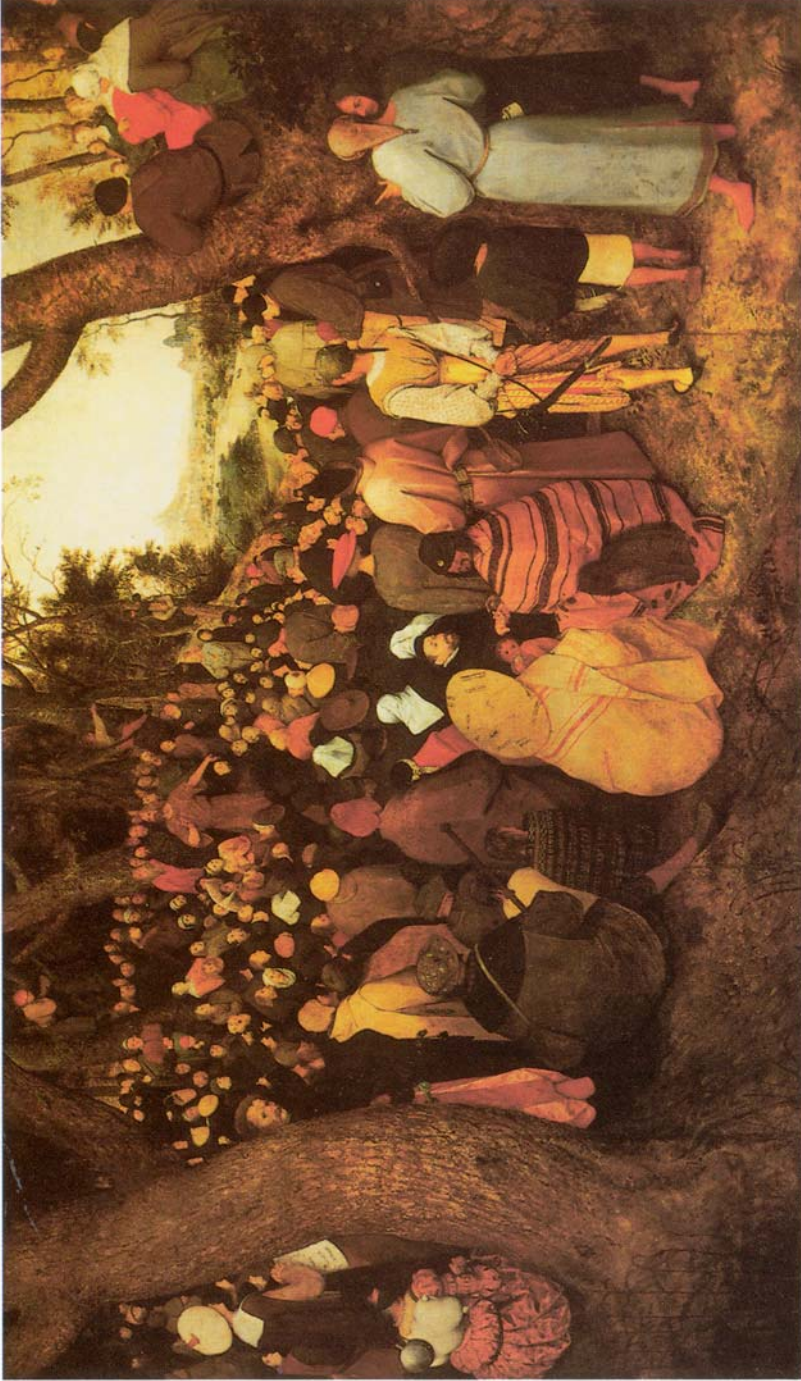


Abb. 4: Pieter Brueghel d. Ä., Predigt Johannes des Täufers, 1566, Budapest





Abb. 5: Pieter Bruegel d. Ä., Predigt Johannes des Täufers (Detail), 1566, Budapest



Abb. 6: Pieter Bruegel d. Ä., Predigt Johannes des Täufers (Detail), 1566, Budapest



Abb. 7: Lucas van Leyden, Der Tanz um das Goldene Kalb, 1530, Amsterdam



Abb. 8: Lucas van Leyden, Die Heilung eines Blinden bei Jericho, 1531, St. Petersburg



Abb. 10: Jacob van Velsen, *Handleserin*, 1631, Paris

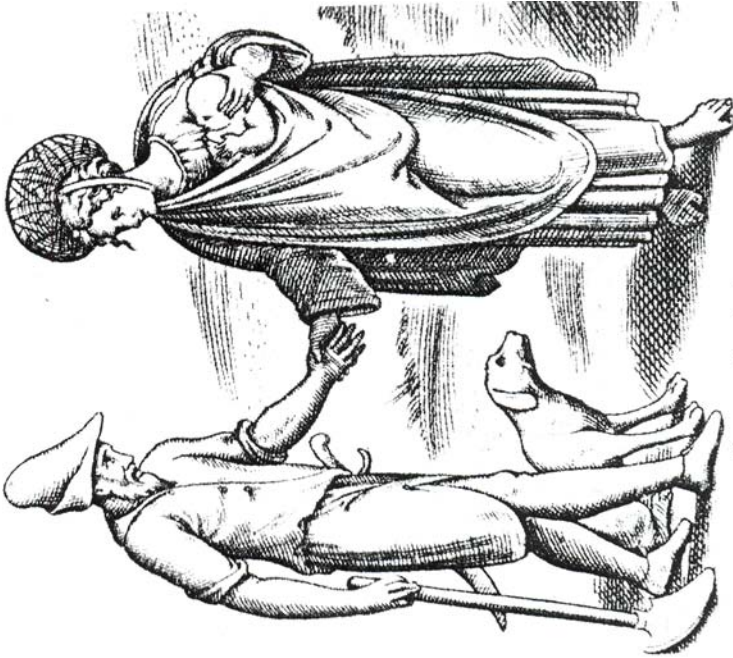


Abb. 9: Anonym (Italien), *Wahrsagerin und Bauer*, 17. Jh.



Abb. 11: Andries Stock (?), Kupferstich nach Jacques de Gheyn,  
Die Wahrsagerin, um 1608



Abb. 12: Jean-Antoine Watteau, Die Wahrsagerin, 1708/1710, San Francisco



Abb. 13: Cornelis Visscher, Stillende Zigeunerin, um 1650–58, Brescia



Abb. 14: Jan Brueghel d.Ä., Waldiges Flußtal mit Fahrweg, um 1602, Basel





Abb. 15: Gysbrecht Lytens, Winterlandschaft mit Zigeunern, 1. Hälfte 17. Jh., Wien



Abb. 16: Jakob Michel, Wahrsagende Zigeunerin, 1762, Gotha



Abb. 17: Süd-Niederländische Schule, Marktszene vom Meirplaats in Antwerpen, Anfang 17. Jh., Brüssel



Abb. 18: Süd-Niederländische Schule, Marktszene vom Meirplaats in Antwerpen (Detail), Anf. 17. Jh., Brüssel



Abb. 19: Antonie Palamedesz, Bürgerliches Interieur mit wahrsagender Zigeunerin, Mitte 17. Jh.



Abb. 20: Franko-Flämisch, Besuch der Zigeuner, 1490–1510, Manchester, NH

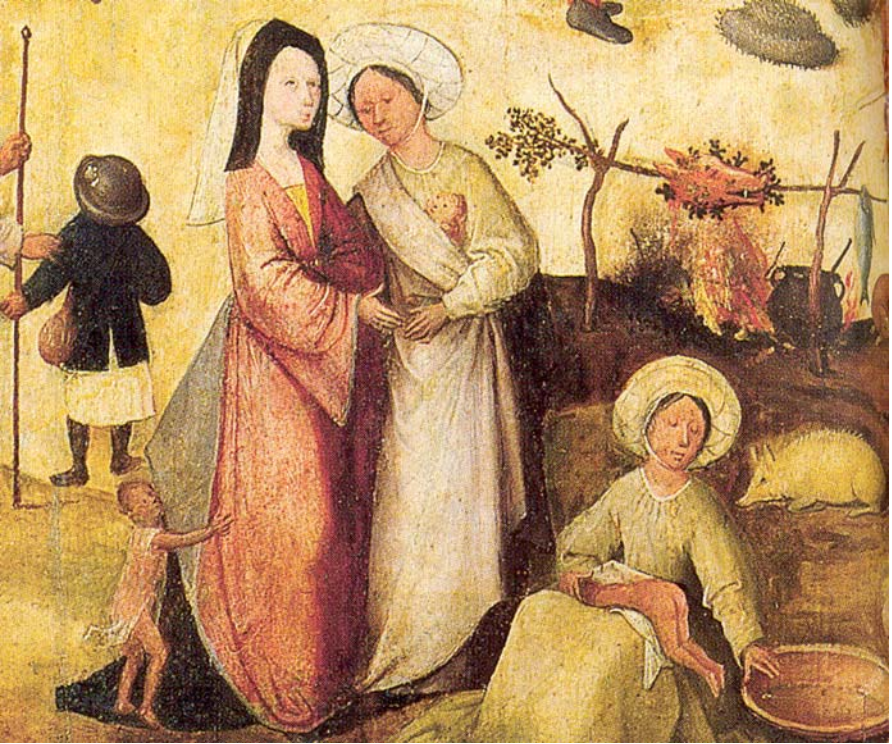


Abb. 21: Hieronymus Bosch, Heuwagentriptychon (Detail), um 1490, Madrid



Abb. 22: Hieronymus Bosch, Heuwagentriptychon, Mitteltafel, um 1490, Madrid

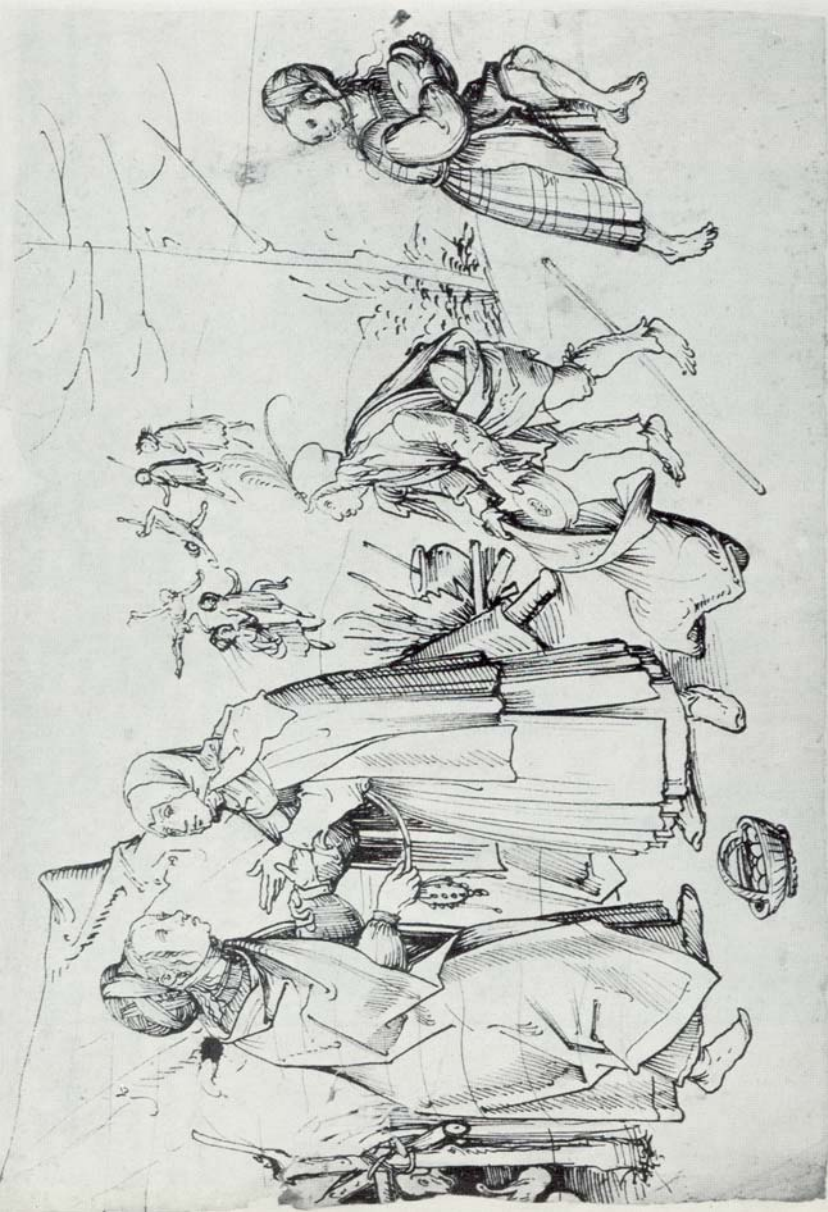


Abb. 23: Hans Burgkmair, Zigeuner auf dem Markt, um 1510, Stockholm





Abb. 24: Caravaggio, Die Wahrsagerin, um 1595, Rom



Abb. 25: Paul Bril: Der Campo Vaccino mit einer Handleserin, 1603, New York



Abb. 26: Simon Vouet, Die Wahrsagerin, 1617, Rom



Abb. 27: Georges de La Tour, Wahrsagerin, 1630–35, New York



Abb. 28: Jan Cossiers, Wahrsagerin, um 1630–40, St. Petersburg





Abb. 31: Nicolas Régnier, Kartenspielende Gesellschaft, 1620–22, Budapest



Abb. 32: Valentin de Boulogne, Wahrsagerin und Tischgesellschaft, um 1618–20, London





Abb. 33: Simon Vouet, Die Wahrsagerin, 1618, Ottawa



Abb. 34: Bartolomeo Manfredi, Die wahrsagende Zigeunerin, um 1616, Detroit



Abb. 35: Nicolas Régnier, Die Wahrsagerin, um 1625, Paris



Abb. 36: Die Zigeuner. In: Wolf, Johann: Neues Buchstabil- und Lesebuch, Nürnberg, 1799

Bei Jakob Michel – um mit einem späten Beispiel zum Handlesen zurückzukehren – ist 1762 der Kontrast von Kultur und Natur, Hof und Wildnis bzw. sozialer Positionen noch weiter entwickelt, wie vor allem die Gegenüberstellung der Flusslandschaft mit Bauernhaus und der verfeinerten Barockarchitektur mit ihren Terrassen und ihrem Pont de Vue zeigt (Abb. 16). Die Hautfarben sind dermaßen in einen Hell-Dunkel-Kontrast verstärkt, dass sich die Zigeunerin, außer durch ihre Kleidung, kaum vom Hintergrund abhebt. Auch die hölzerne Essschale auf der einen und der Fächer bzw. die Laute auf der anderen Seite sprechen als Attribute für sich. Mehr noch, in der Auffassung der Szene spiegelt sich der zeitgenössische Sozialvoyeurismus, der sich zeitgleich auch in kostbaren Werken der Kleinkunst niederschlägt.<sup>29</sup> Die Motivation dafür, dass für einen spezifischen Moment soziale Ferne und räumliche Nähe in eins fallen, liegt hier wohl nicht nur in der erhofften Zukunftsprognose, sondern ebenso im Wunsch nach Abwechslung vom höfischen Alltag begründet. Der zurückgenommene Oberkörper der Dame und ihr fast wie ein Abstandhalter eingesetzter Fächer signalisieren, dass dabei eine zu starke Annäherung keinesfalls erwünscht ist, obwohl doch gleichzeitig durch das Handlesen das Geheimnis des eigenen Schicksals und damit auch die Intimität preisgegeben wird.

Mit Blick auf zahlreiche weitere Handleseszenen ist eine Beobachtung interessant, die Cordula Bischoff in ihrer sehr anregenden Analyse eines Gemäldes von Willem van Mieris gemacht hat: Um und nach 1700 werden nur noch Wahrsagerinnen mit weiblichen Kunden dargestellt. Den Grund vermutet sie darin, dass es im ›rationalen‹ 18. Jahrhundert und im Zuge der beginnenden Aufklärung kaum noch denkbar war, Männer mit Aberglauben und volkstümlicher Magie in Verbindung zu bringen. Thematisiert wird dagegen die Verführbarkeit ›unvernünftiger‹ Frauen etwa durch obskure Praktiken – eine Gefahr, welche sich durch die Missachtung verbindlicher Geschlechterrollen seitens der Zigeunerinnen noch verstärkt. Handleseszenen bieten so neben Repräsentationen von Zigeunern im Subtext auch zahlreiche Hinweise auf zeitgenössische Geschlechterkonstruktionen.<sup>30</sup>

29 Vgl. etwa den aus Perle gearbeiteten bettelnden Invaliden von Jean Louis Girardet im Grünen Gewölbe in Dresden (vor 1725, Inv.-Nr. VI 94) oder das Elfenbeinrelief eines zerlumpten und entstellten Bettlerpaares von Carl August Lücke d.J. im Staatlichen Museum Schwerin (um 1745, Inv.-Nr. KH 1870), deren Darstellungen in krassem Widerspruch zur Kostbarkeit des Materials stehen.

30 Siehe BISCHOFF, Zigeunerin (wie Anm. 22).

Kaum dagegen tauchen Zigeuner in explizit städtischen Kontexten auf, was die obrigkeitliche Politik ihnen gegenüber visuell bestätigt. Eine seltene Ausnahme ist eine Antwerpener Marktszene des frühen 17. Jahrhunderts (Abb. 17).<sup>31</sup> Im Gewimmel des detailliert geschilderten Wechselspiels von Kaufen und Verkaufen sind drei Frauen auszumachen, die sich in ihrem Verhalten und ihrer Kleidung – vor allem durch ihre Kopfbedeckungen – deutlich von ihren Geschlechtsgenossinnen abheben (Abb. 18). Eine von ihnen stützt sich in durchaus mehrdeutiger Absicht mit den Händen auf die Schultern eines bäuerlichen Marktbesuchers und ist mit diesem auf kurze Distanz im intensiven Blickkontakt verbunden. Die anderen haben die Hände einer Städterin bzw. einer Bäuerin ergriffen und sind im Begriff, ihre chiromantischen Fähigkeiten an die Frau zu bringen. Die Figur der sich in auffälliger Weise dem Bauern körperlich annähernden Zigeunerin verweist auf ein Handlungs- und Bedeutungsfeld, das ihr in der Logik zeitgenössischer Betrachter fast zwangsläufig zugeordnet ist: die Sphäre von Kuppelei und Prostitution.

Noch seltener ist das Vordringen von Zigeunern in das Haus selbst. Anthonie Palamedesz inszeniert es in einem zeittypischen niederländischen Interieur als exotische, Neugier erregende Begegnung vor Publikum (Abb. 19). Vier weibliche Zigeuner unterschiedlichen Alters werden dabei einer Gruppe kontrastiert, die aus sechs Männern und drei Frauen besteht. Eine der letzteren unterzieht sich der Prophezeiung augenscheinlich nicht ganz freiwillig, wie der wohl von ihrem Partner geführte rechte Arm belegt. Das aus eben jenem Mann, der Frau und der Wahrsagerin bestehende Kerntrio der Szene erfährt durch eine an der hinteren Wand hängende Karte eine Binnenrahmung, die den Blick des Betrachters genauso unmittelbar auf das Geschehen konzentriert wie die nahezu im Fluchtpunkt der Komposition befindliche, leuchtend helle Hand der ›Kundin‹. Details wie die vom Tisch gefallenen Bücher, der sichtbar platzierte Weinkrug oder das zwar am Bildrand postierte, jedoch markant den Raum prägende Bett deuten darauf hin, dass es um die Moral des Hauses nicht zum Besten bestellt sein kann. Dessen Würde und Integrität werden nicht zuletzt durch die am

31 Vgl. VAN DE KERCKHOF, Véronique / BUISSET, David (Hg.): *Met passer en penseel. Brussel en het oude hertogdom Brabant in beeld*. Ausst.-Kat. Brüssel. Brüssel 2000.

Rand stehenden Gaffer zweifelhaft. Das Einlassen der Zigeuner und das Sich-Einlassen mit diesen markiert aber für sich genommen schon das Abweichen von bürgerlichen Normen.

\*

Nur in der Systematik unserer Analyse, die von der einfachen Interaktion zu komplexeren Konstellationen fortschreitet, war das Handlesemotiv bisher gänzlich vom Diebstahl getrennt. In der Masse der Darstellungen sind beide Elemente eng miteinander verknüpft. Die Handlesekunst gilt meist nur als Vorwand und Ablenkung für den geschickten Diebstahl. Dass dieser ohne eine solche Finte kaum vorkommt, gehört zur Konvention des Bildformulars. Eine der seltenen Ausnahmen stellt die zwischen 1490 und 1510 entstandene großformatige Tapiserie frankoflämischer Provenienz in der Currier Museum of Art in Manchester dar (Abb. 20).<sup>32</sup> Hier sind Diebstahl und Handlesen voneinander geschieden und schließen jeweils unterschiedliche Protagonisten ein. Während sich die Handleseszene im Mittelgrund abspielt, ist der von einem Kind ausgeführte Diebstahl einer Börse unter dem Rock einer Hofdame zentral in den Vordergrund gerückt. Obwohl kompositorisch getrennt, ordnen sich die zwei separaten Aktionen hier dennoch gleichwertig in das reich differenzierte Tableau von Zigeunerstereotypen ein.

Ende des 15. Jahrhunderts verbindet Hieronymus Bosch beide Handlungen in seinem *Hewwagentriptychon* (Abb. 21). In die lasterhaften Taten der komplexen Gesamtkomposition reiht sich am unteren Bildrand eine deutlich erkennbare Handleseszene ein (Abb. 22).<sup>33</sup> Eine Zigeunerin mit Säugling liest aus der Hand einer gut gekleideten Dame, während ein anderes Kind dieser hinter ihrem Rücken unter die Röcke greift. Rechts daneben erscheint mit Feuer, Tieren und einer ein Kind waschenden Zigeunerin eine Abbeviatur des später in vielen Varianten ausformulierten Bildmotivs des Zigeunerlagers. Fast zeitgleich sind die Zigeuner somit als ergriffene Zuhörer in Giorgiones *Johannespredigt* und als lasterhafte

32 Vgl. HAMILL, Alfred E.: A Fifteenth Century Tapestry. In: *Journal of the Gypsy Lore Society* 28 (1949) Serie 3, S. 80–82 sowie CLAYTON, Martin: Leonardo's Gypsies, and the Wolf and the eagle. In: *Apollo* 156 (2002) 486, S. 27–33, hier S. 28–29; GÖBEL, Heinrich: Wandteppiche in den Niederlanden. Flandern, Brabant, Holland. Leipzig 1948 mit Abb. 229.

33 Vgl. SILVER, Larry: Hieronymus Bosch. München 2006, S. 260–273.

Akteure in Boschs Sündenpfehl zu sehen. Das heißt: Um 1490 werden sowohl ihre potentielle Inklusion wie auch ihre Exklusion in Bildern formuliert.

Als dynamische Bewegungsstudie gestaltet Hans Burkmaier das Motiv in einer Zeichnung (Abb. 23).<sup>34</sup> Mit wenigen Strichen fokussiert er den Höhepunkt der Handlung und macht dabei gleichzeitig deren Ablauf nachvollziehbar. Das angedeutete Zigeunerlager, dessen einfacher Aufbau schon auf die Mobilität seiner Bewohner hinweist, bildet den Hintergrund. Vor diesem hat die von der Zigeunerin angesprochene Marktfrau bereitwillig ihre Habseligkeiten abgelegt. Ihr Stab deutet auf die Richtung, aus der sie kam, der volle Sack mit Käse und die Eier weisen sie als offensichtlich mit Bedacht gewähltes Opfer aus. Wieder wird der offenbar eigene Nachwuchs zum Komplizen der Handleserin, doch greift sie diesmal auch selbst nach der Börse, während die Kinder den Käse davon schleppen. Der zentral platzierte Eierkorb, Hund und Gänse als wachsame Tiere zur Linken sowie das Feuer lassen sich durchaus auch als zur Vorsicht mahnende Zeichen lesen, klagt doch grundsätzlich das Motiv nie nur die klischeehafte Kriminalität der Zigeuner, sondern stets auch die Unvorsicht und Naivität der Bestohlenen an. So legt die Landfrau hier ganz unbedarft den gefüllten Sack, den Eierkorb und den Stab ab und verschafft dadurch nicht nur sich selbst, sondern eben auch den Zigeunern freie Hand.

Zwei der wohl prominentesten Zigeunerinnen der Kunstgeschichte finden sich in den beiden Variationen des Handlesemotivs von Caravaggio in Paris und Rom (Abb. 24). Die vorhergehenden Beispiele konnten zeigen, was in Studien zu Caravaggio und den Caravaggisten zum Teil übersehen wurde: Die Wahrsageszene mit Diebstahl ist keine Bilderfindung des Malers, sondern ein schon über ein Jahrhundert in Europa verbreitetes Motiv. Caravaggios Leistung liegt in der Konzentration der Bildformel und der Inszenierung einer subtilen Täuschung und nicht der eines plumpen Raubes.<sup>35</sup> Dies erreicht er durch eine

34 Siehe FALK, Tilman: Hans Burgkmair. Studien zu Leben und Werk des Augsburger Malers (Bruckmanns Beiträge zur Kunstwissenschaft). Diss. FU Berlin. München 1968, S. 23; KROLL, Renate / SCHADE, Werner (Hg.): Hans Burgkmair 1473–1531. Holzschnitte, Zeichnungen, Holzstöcke. Ausst.-Kat. Staatliche Museen Berlin. Berlin 1974, S. 11.

35 Zu den Varianten und zur Motivprägung vgl. CUZIN, Diseuse (wie Anm. 3); GREGORI, Mina (Hg.): Caravaggio. Come nascono i capolavori, Ausst.-Kat. Florenz, Mailand



Reduzierung aufs Wesentliche. Die beiden Akteure werden vor unbestimmten Hintergrund isoliert und die Zigeunerin wird zur Einzeltäterin. Sie lenkt mit ihrer sinnlichen Anziehungskraft den Jüngling ab und stiehlt ihm dabei gleichzeitig geschickt den Ring von der Hand. Die erotische Aufladung, die innigen Blicke, die Vertrauensseligkeit und das Wechseln des Ringes von einer Hand zur anderen lassen das Gemälde wie die Inversion eines Hochzeitsbildes erscheinen. Das ursprünglich biblische Thema des Gleichnisses des verlorenen Sohnes, das die beiden Gemälde mit Caravaggios *Falschspielern*<sup>36</sup> gemeinsam haben, bildet nur noch eine schwache Reminiszenz.

Die erzeugte Atmosphäre lässt den Betrachter das Handlesen nahezu aus den Augen verlieren und den Diebstahl ganz übersehen. Der Bestohlene wird weniger durch die Chiromantie als durch den Charme des Mädchens abgelenkt. Das Spiel der Hände, die Berührung, nutzt sie, um den Jüngling und wohl auch ihren Betrachter in Bann zu schlagen. Letzterer »ist in diesen Dialog der Blicke mit seinem eigenen Blick verfangen und vermag sich dem spannungsreichen Reiz von Anziehung und Verführung selbst kaum zu entziehen.«<sup>37</sup> Es bedarf eines starken Misstrauens gegenüber Zigeunern, einer Geschultheit im Bildmotiv und eines fast inquisitorischen Blicks, um den geschickten Ringdiebstahl überhaupt zu bemerken. Daran mag sich die hohe Geistlichkeit, die Caravaggios Kundschaft in Rom bildete, delectiert haben und sich ihrer moralischen oder zumindest intellektuellen Überlegenheit gegenüber derartigen Täuschungen gerühmt haben.

Der Diebstahl wurde in diesem Fall nur von jenen erkannt, die das Vorurteil bereits internalisiert hatten und deshalb genauer hinsahen. Während die Unvoreingenommenen von der Ausstrahlung des Bildes

---

1991; HIRDT, Willi: Caravaggios Wahrsagende Zigeunerin. Versuch einer Deutung. In: TAPPERT, Birgit (Hg.): Lesen und Sehen. Aufsätze zu Literatur und Malerei in Italien und Frankreich. Festschrift zum 60. Geburtstag von Willi Hirdt. Tübingen 1998, S. 75–111; MOFFITT, John F.: Caravaggio and the Gypsies. In: *Paragone / Arte* 53 (2002) 3, 41/42, S. 129–156; LANGDON, Helena: Cardsharps, Gypsies and Street Vendors. In: BROWN, Beverly Louise (Hg.): *The Genius of Rome. 1592–1623. Ausst.-Kat. New York [u. a.] 2001*, S. 42–65 sowie DIES.: Gypsies, tricksters and whores. The street life of Caravaggio's Rome. In: CAPON, Edmund / SPIKE, John T. (Hg.): *Darkness and Light. Caravaggio and his world. Sydney 2003*, S. 22–25.

36 Öl auf Leinwand, 91,5 zu 128,2 cm, ca. 1595, Kimbell Art Museum, Fort Worth.  
 37 Vgl. KRÜGER, Klaus: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien. München 2001*, S. 256.

ebenso getäuscht werden mussten wie der Jüngling vom Charme der Zigeunerin und somit ebenfalls dem Spott der vermeintlich Erfahrenen ausgesetzt waren. Analog zu dem Expertenwissen der Mythologie, welches die Auftraggeber befähigte, einen Jungen vor einer Wasserfläche als Narziß zu erkennen, liegt im Wissen über die Verdorbenheit der Welt, das auf einem Set von Stereotypen gründet, der feine Unterschied.

In der Folge spielen die Caravaggisten das Motiv in vielen Varianten durch. Durchspielen kann dabei wörtlich verstanden werden, denn allen Darstellungen ist ein stark performativer Charakter eigen und sie erinnern an ähnliche Szenen aus der *Commedia dell'Arte* und Schelmenstücken. In einem Großteil der Variationen wird zugunsten der Dynamik der Handelnden auf einen bestimmbareren Hintergrund verzichtet. Das Spiel der Hände, Mimik und Blicke der Akteure sowie das dramaturgisch eingesetzte Licht stehen im Vordergrund.

Die umfangreiche Neuentwicklung von Bildthemen durch Künstler, die im sich rasch differenzierenden Kunstmarkt eine Nische besetzen wollten, führte jedoch auch zu einer Verknüpfung des Zigeunerdiebstahls mit der Landschaft.

Paul Bril nimmt die oben beschriebene Analogie von Zigeunern und Natur auf und erweitert das Gegensatzpaar Kultur und Unkultur um die Zeitdimension (Abb. 25). Zu Füßen und im Schatten antiker Ruinen, deren ehemalige Pracht rekonstruierbar bleibt, hat sich eine neue, als minderwertig gezeigte Gesellschaft eingenistet. Zur Charakterisierung der Verfallszeit zieht Bril neben der primitiven Schenke und dem zwischen den Trümmern weidenden Vieh auch die Zigeuner, die in gleich zwei Szenen ihre Dienste anbieten, heran. Dabei bestiehlt ein Junge im Vordergrund ganz ähnlich wie bei Bosch den männlichen Klienten der Handleserin hinterrücks. Die Zigeuner werden somit nicht nur zur Begleiterscheinung der die Kultur zersetzenden Natur, sondern auch gemeinsam mit den Zechern und Hirten zum Gegenpol antiker Humanität. Gemälde dieser Art sind in ihrer Komplexität ein Speicher an Zuschreibungen und lassen sich in der Fülle ihrer Verweise selten eindeutig bestimmen.<sup>38</sup>

Die bühnenartig isolierten Szenen des Handlesemotivs bieten sich hingegen eher zum Einstieg in die Analyse des Zigeunermotivs an. In

---

38 Vgl. auch Brils Phantastische Gebirgslandschaft von 1598 in der National Gallery of Scotland, Edinburgh (Inv.-Nr. 1492).

diesen wird die Kommunikationsstruktur zusehends differenzierter. Während der Ringdiebstahl bei Caravaggio durch die große Intimität des Paares den Betrachter zum Voyeur werden lässt, beziehen die Nachfolger diesen bewusst in die Handlung ein. So deutet uns die Alte in Simon Vouets Arrangement von 1617 triumphierend und komplizenhaft mit ihrer Faust an, dass ihr Trickdiebstahl an dem einfältigen Handwerker so gut wie gelungen ist (Abb. 26).<sup>39</sup>

Die Opfer der Zigeuner sind trotz ihrer sozialen Heterogenität nicht beliebig: In der Regel kommen sie als bäuerliche Einfaltspinsel, naive junge Galane und dümmlich wirkende Damen daher. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie ihr Unglück selbst auf sich ziehen mit dem Wunsch, sich über ihr Schicksal Auskunft zu verschaffen.

Der Jüngling in George de la Tours berühmtem Gemälde versucht zwar einen überheblichen und kritischen Blick gegenüber der weissagenden Alten, lässt sich aber gleichzeitig an zwei Seiten bestehlen (Abb. 27).<sup>40</sup> Die Zigeunerinnen agieren in einer kunstfertigen Choreografie, das ungewöhnlich hellhäutige Mädchen benutzt sogar eine kleine Zange, um ihm die Medaille zu entwenden. Interpretiert man sie als cervanteske ›Preciosa‹, wird einmal mehr deutlich, wie sehr hier zeitgenössische Literatur, Theater und Bildkunst aufeinander bezogen sind und wie fraglich Schlüsse auf eine soziale Wirklichkeit hinter den Motiven werden.<sup>41</sup>

39 Die auf der Rückseite befindliche Beschriftung lautet: AEGIPTIA VULGO ZINGARA FATVI CERDONIS DIVINATRIX A SIMEO VOET AD VIVUM DEPICTA MCDXVII. Zu Vouet und weiteren Caravaggisten vgl. LANGDON, Helena: Cardsharps, Gypsies and Street Vendors. In: BROWN, Beverly Louise (Hg.): *The Genius of Rome. 1592–1623*. Ausst.-Kat. New York [u. a.] 2001, S. 42–65, hier 56–58.

40 Vgl. THUILLIER, Jacques: Georges de La Tour. Paris 1993, S. 136–138; FEIGENBAUM, Gail: Gamblers, cheats, and fortune-tellers. In: CONISBEE, Philip: *Georges de La Tour and his world*. Ausst.-Kat. Washington 1996, S. 149–182 und Kat.-Nr. 17; CUZIN, Jean-Pierre / ROSENBERG, Pierre (Hg.): *Georges de La Tour*. Ausst.-Kat. Paris. Paris 1997 mit Kat.-Nr. 27.

41 Zu Impulsen von Cervantes' *La Gitanilla* für die holländische Kunst des 17. Jh. und dem Wechselspiel zwischen den Gattungen vgl. GASKELL, Ivan: Transformations of Cervantes' ›La Gitanilla‹ in Dutch art. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45 (1982), S. 263–270; DE WITT, David A.: A scene from Cervantes in the Stadholder's collection. Lievens's Gypsy Fortune-Teller. In: *Oud-Holland* 113 (1999), S. 181–186.

Das Handlesen ist die Konstante in den Bildern, die Charaktere wechseln. In der direkten Nachfolge von Caravaggio wird meist ein männlicher Kunde in oft stutzerhaftem Gewand von Zigeunerinnen bestohlen. Neue Akzente setzt dabei Jan Cossiers in seiner Variation des Themas durch Verjüngung des Bildpersonals sowie durch malerisch exzellente Behandlung der glänzenden Stoffe des reichen Jünglings und der gröberen Gewänder der Zigeuner, durch die deren soziale Distanz eindrücklich illustriert wird (Abb. 28).<sup>42</sup> Links fordert eine seltsam androgyne Gestalt unbestimmbaren Alters mit sprechender Gebärde auf, zu ihrem Diebstahl zu schweigen, während rechts einer der Säuglinge im Tragekorb die Faust macht, als ob er die Schliche seiner Verwandtschaft schon instinktiv honorieren könne. Diese Gestaltung spielt – wie zahlreiche andere auch – auf die frühe Internalisierung krimineller Verhaltensmuster an und stellt zudem die besondere Rolle der Zigeunerfrau im Sozialisierungsprozess heraus.

Die Aufforderung der Akteure, sie nicht zu verraten, ist ambivalent. Zum einen bewirkt sie im Betrachter die Illusion, ins Geschehen einbezogen zu sein und agieren zu können, zum anderen wird er auf seine passive Betrachtung zurück verwiesen. Der in seiner Bewegung einem antiken Putto gleichende junge Dieb in einem Gemälde eines unbekanntes Caravaggisten (Grafik nach dem Gemälde, Abb. 30), scheint hingegen seinerseits dem mimetischen ›finestra aperta‹ wenig zu trauen und ergreift die Flucht.<sup>43</sup> Der Betrachter wiederum wird durch den Maler in diesem Fall zusätzlich durch einen als Trompe-l'oeil gestalteten Zettel am oberen Bildrand getäuscht. Es muss offen bleiben, ob sich der zeitgenössische Rezipient durch diese Vereinnahmung durch die Akteure bei gleichzeitiger Exklusion durch das Medium provoziert oder nur belustigt sah. In dieser Zeit der Emblembücher und Allegorien mag er in seiner Unfähigkeit einzugreifen eine Metapher für die Unveränderlichkeit des Weltenlaufs gesehen haben, die durchaus in Analogie zum Determinismus als Grundlage des Handlesens steht.

42 Vgl. VSEVOLOZHSKAYA, Svetlana / LINNIK, Irene: Caravaggio and his followers in Soviet Museums. St. Petersburg 1993, S. 179–181; ähnliche Versionen existieren in Karlsruhe und München; wie bei de la Tour sind die Zigeuner gegenüber dem einzelnen jungen Kunden in großer Überzahl.

43 Siehe den Artikel: BÜTTNER, Frank: Illusion (ästhetische). In: PFISTERER, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart 2003, S. 158–160.

In den vielen Variationen des Themas treten neben die stets leicht erkennbaren Zigeunerinnen auch andere schwer deutbare Gestalten. Ihre diffuse Rolle changiert zwischen warnendem Ratgeber des Opfers und Komplizen der Handleserin. So mag es kein Zufall sein, dass sich der Diebstahl bei Lionello Spada (Abb. 29) in dem Moment ereignet, wo sich der Bestohlene umkehrt, um wiederum mit sprechender Geste zur Vorsicht gemahnt zu werden. Der bärtige Alte mit dem Lorgnon taucht neben den Handleseszenen auch in vielen Darstellungen von Kartenspielern auf. Er ist ein etablierter Charakter in allen Bildkompositionen, die explizit mit der Thematik des genauen Hinschauens spielen und sich im Umfeld der Taschenspieler, Wirtshäuser und Bordelle bewegen. All dies sind Szenen, die nur noch lose an religiöse Themen wie das Gleichnis des verlorenen Sohns oder die Verleugnung Petri gebunden sind, um je nach Konfession und Kunstmarkt zu Genrebildern zu werden. So weit sich auch die Motive vom biblischen Stoff entfernen, bleiben doch moralisierende Aussagen inhärent. Spieler, Wahrsager, Soldaten und andere zwielichtige Gestalten als Publikum der Wirtshäuser, Wachstuben und Bordelle werden zu konstitutiven Bestandteilen der Konstruktionen eines verbrecherischen Milieus (Abb. 31). Diese Gegengesellschaft erscheint ganz ähnlich in literarischen Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie verweist am Rande auf die bis um 1800 vorherrschende soziale Definition des Zigeunerbildes: Würde doch ›Zigeuner‹ vor allem aus obrigkeitlicher Perspektive zum negativ konnotierten Sammelbegriff für alle Nicht-Sesshaften, für fahrendes Volk, Vagabunden, herrenloses Gesindel und Gauner. Inszeniert wird ein Umfeld, in dem selbst die Zigeunerin, während sie konzentriert ihrer Kunst nachgeht, Opfer von Diebstahl werden kann. Valentin de Boulogne kreist sie förmlich mit caravaggesken Charakteren von zweifelhaftem Ruf ein (Abb. 32), so dass die Szene wie ein Gegenbild zu dem von Zigeunerinnen umringten Knaben bei Georges de La Tour wirkt (Abb. 27). Söldner, Lautenspieler, Zechbruder und Dieb sind wie die Zigeunerin zwar relativ frei kombinierbare Versatzstücke der Caravaggisten, doch die Grammatik, nach der die Variationen angeordnet sind, ist generell durch die Vorstellungen der Gesellschaft über ihre Ränder bestimmt.

Ein Milieu, in dem niemandem zu trauen ist, ermöglicht es auch, dem Diebstahlsmotiv eine weitere Dimension hinzuzufügen. Simon Vouets Wahrsagerin nimmt den von Caravaggio eingeführten Ringdiebstahl auf, der nur dem ›kundigen‹ Betrachter direkt ins Auge fällt (Abb. 33).

Während die stark erotisierte junge Zigeunerin die zum Kreuzschlagen über der Hand notwendige Münze über die Linke ihrer töricht wirkenden Kundin hält, hat sie deren Hand bereits ›vorbereitend‹ in den Griff genommen. Die in die untere Bildmitte platzierten Ringe an den Händen der beiden Frauen lassen den Fortgang des Geschehens erahnen. Neu ist jedoch, dass in diesem Fall auch die Betrügerin selbst Opfer eines Diebstahls wird. Zwei Männer, die direkt einem Bauernschwank oder einer Komödie Goldonis entsprungen zu sein scheinen, nutzen die Gelegenheit, der Zigeunerin etwas für den Betrachter Unsichtbares aus dem weiten Mantel zu entwenden. Während einer der Männer im wörtlichen Sinn auf Tuchfühlung mit der Kundin geht, zeigt der andere seinem Kumpanen mit einer beredten Geste sein Tun an. Vor allem im Zentrum des Bildes entfaltet sich ein komplexes Wechselspiel der Hände und Gesten. In der Präsentation der Stoffe, die beinahe haptische Qualität besitzen, der Kombination von Hell-Dunkel-Feldern und in der Modulation der Gesichter unter subtiler Nutzung des Lichtes erweist sich Vouet als ebenso meisterhaft wie andere Caravaggisten auch. Er steigert damit den grotesk-komödiantischen Charakter der Szene und deren vermeintliche Realitätsnähe. Unverkennbar wird das Thema des betrogenen Betrügers hier ausgebreitet, das in der Schwankliteratur oder der *Commedia dell'Arte* zahlreiche Varianten hervorgebracht hat. Offen bleibt, ob die auf den ersten Blick unbedarft wirkende Kundin nicht mit den Männern ein Gaunertrio bildet – kommt doch die Geste ihrer Rechten einer Aufforderung an den Betrachter gleich, dem Schauspiel beizuwohnen. Auch in diesem Beispiel zeigt die Kommunikationsstruktur des Bildes an, dass dieser so nicht nur zum Zeugen, sondern auch zum Komplizen des doppelten Betruges werden kann. Die sehr kleine Münze aus hellem Metall, die auf einen niedrigen Wert hindeutet, signalisiert noch zusätzlich, dass die Bilanz in diesem Fall deutlich zu Ungunsten der Handleserin ausfallen wird.

Bei Bartolomeo Manfredi bedient sich die Handleserin einer älteren Komplizin (Abb. 34). Zudem werden die Diebstähle hier simultan und buchstäblich hinter dem Rücken der eigentlichen Protagonisten vollzogen: Der eine durch ein Lichtfeld markiert, der andere fast im Halbdunkel verborgen. Wie auch beim vorhergehenden Gemälde fehlt ein direkter topographischer Verweis. Die erzeugte Atmosphäre lässt aber an einen der vielen *sinistren* und aus der Perspektive der Obrigkeit nur schwer kontrollierbaren römischen *vicoli* denken. Manfredis Bild teilt

auch die Reflexion darüber, dass jemand bezeichnenderweise in dem Moment, wo er/sie sich selbst die vermeintliche Schicksalsdeutung anderer anmaßt – zumal in betrügerischer Absicht, um sein eigenes geringes Gut gebracht wird, in diesem Fall um ein Huhn.

Bei Nicolas Regnier – mit dem wir beim letzten diesbezüglichen Beispiel sind – wird mit dem in einen Hahn verwandelten Beutestück zugleich ein stark sexuell besetztes Motiv eingeführt, das die bereits angedeutete Nähe der Wahrsagerin zu Prostitution und Kuppelei sowie jeglicher anderer Art zwielichtigen Volkes andeutet (Abb. 35).<sup>44</sup> Die Variantenbreite des Themas wird auch daran erkennbar, dass hier mit der Kundin eine Person in die Gruppe der Akteure integriert ist, die offensichtlich gehobenen Standes ist. Ihrem Bildbereich sind ein kostbarer Tischteppich und eine Säule zugeordnet, die zum einen Elemente der klassischen Porträtmalerei aufrufen, zum anderen auch als Attribute für Kultur allgemein gelesen werden können. In abgewandelter Form wird hier erneut die Bipolarität von Kultur und ›Unkultur‹ inszeniert.

### Epilog

Im Anfang der Bildbeispiele war das Wort, stand mit der Lochnerschen Predigt des Andreas die potentielle Möglichkeit der Inklusion der Zigeuner in die christliche Mehrheitsgesellschaft (Abb. 1, 2). Am Ende soll es noch einmal um das Wort und die mit ihm verbundene Vermittlung sanktionierter Gewissheiten gehen, nun jedoch in völlig anderer und exkludierender Form.

In einem Buch für den Erstleseunterricht, dem 1799 in Nürnberg erschienenen *Buchstabir- und Lesebuch*, finden sich dem jeweiligen Buchstaben zugeordnete Begriffe und kolorierte Kupferstiche, die diese illustrieren. Dem Buchstaben ›Z‹ ist der Begriff ›Zigeuner‹ zugewiesen (Abb. 36). Der entsprechende Stich zeigt ein ländliches Paar, das auf

<sup>44</sup> Vgl. den Artikel: GERLACH, Peter: »Hahn«. In: KIRSCHBAUM, Engelbert [u. a.] (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 2. Freiburg [u. a.] 2004, Sp. 206–210. Unbedingte Erwähnung verdient hierzu das Gemälde eines Vouet und Regnier nahe stehenden Caravaggisten in der Galerie van Veen in Scheveningen. Die aus den Akteuren junge Zigeunerin / junger Mann / alte Zigeunerin entwickelte Komposition ist dahingehend verändert, dass die junge Frau hier verführerisch betrachtend bzw. prüfend statt der Hand das Kinn ihres Kunden ergriffen hat, während die Alte – den Betrachter zum Schweigen auffordernd – explizit auf dessen Börse zeigt. Vgl. CUZIN, Diseuse (wie Anm. 3), S. 26 mit Abb. 34.

seinem Weg vor einem angedeuteten Landschaftshintergrund auf eine Zigeunerin mit zwei Kindern trifft. Während die Zigeunerin der Frau aus der Hand liest, ihre Prophezeiungen dabei wirkungsvoll und die Aufmerksamkeit bannend durch Blickkontakt und Gestik unterstreichend, nutzt das ältere der Kinder die Situation für einen Diebstahl. Die lernunterstützende Wirkung des Bildes ergänzt an anderer Stelle des Buches eine Erläuterung:

Die Zigeuner, sind als faule und böse Menschen bekannt, sie ziehen als Bettler umher, halten sich in Wäldern oder abgelegenen Hütten auf, sie befördern durch ihr Wahrsagen aus der Hand Aberglauben, und verbittern manchen schwachen und leichtgläubigen Landmann, durch traurige Prophezeihungen die Lebensstage für die Zukunft; diesen Landstreichern glaubet nichts und dultet sie nicht in eurem Orte.<sup>45</sup>

Zahlreiche oben bereits besprochene Zuschreibungen an Zigeuner finden hier Eingang in die Vermittlung elementarsten Wissens wie des Alphabets und somit in didaktisierter Form in das kollektive Gedächtnis: ihre Ähnlichkeit mit Bettlern, ihre schlechte Moral, ihre Ferne von ›zivilisierten‹ Orten, ihre schändlichen Aktivitäten wie Diebstahl und die Förderung von Aberglauben. Allen anderen Buchstaben sind im Vergleich dazu ›harmlose‹ Begriffe zugewiesen, die überwiegend dem ländlichen Lebensumfeld der Zielgruppe des Lesebuches entstammen. Eine gewisse Ausnahme stellt noch das ›W‹ dar, das für die ›Wilden‹ steht. Obwohl als »ungebildet« bezeichnet, scheint am Ende der zugehörigen Erläuterung sogar leise Kritik am Umgang mit ihnen auf, wenn es heißt: »[...] viele werden als Sklaven verkauft, und zu verschiedenen Arbeiten abgerichtet, wobei sie bißweilen sehr gemißhandelt werden«.<sup>46</sup>

Umso mehr wird am Bild ›Z‹=>Zigeuner‹ exemplarisch deutlich, dass spätestens zu diesem Zeitpunkt im Zusammenhang mit Zigeunern verschiedene Ordnungsvorstellungen in neuen Dimensionen zur Deckung gekommen sind: der obrigkeitliche Diskurs, die Ordnung des Wissens und die Ordnung der Bilder.

»Und dultet sie nicht in eurem Orte« schließt die an Kinder, Lehrer und Eltern adressierte Erläuterung. Diese Aufforderung in Kombination mit den Jahrhunderte lang tradierten und negativ konnotierten

45 WOLF, Johann: Neues Buchstabil- und Lesebuch: zur Beförderung der Entwicklung des Verstandes für niedere besonders aber für Landschulen, nebst einer kurzen Anweisung für Aeltern und Lehrer zum Gebrauch desselben. Nürnberg 1799, S. 15.

46 WOLF, Lesebuch (wie Anm. 45), S. 14.



Darstellungstopoi belegt in Gestalt pädagogischer Unterweisung, wie eine Mehrheitsgesellschaft beim ›Durchbuchstabieren‹ der Inklusionsmöglichkeiten von Zigeunern zwar noch nicht gänzlich beim ›Z‹ angeht, aber doch schon sehr weit ›fortgeschritten‹ ist.