

Das verstreute Material, das die Tournee des Indischen Balletts der Leila Roy-Sokhey alias Madame Menaka 1936 bis 1938 durch Deutschland und Europa dokumentiert, ist die Grundlage der in diesem Beitrag dargelegten Überlegungen über das Ordnen, Präsentieren und die künstlerische Erforschung eines globalen und intersektionalen Ereignisses zwischen Deutschland und Indien. Die komplexen Prozesse der Begegnung, Aushandlung und Neukonfiguration von Wissen im transkulturellen Kontext sollen darüber hinaus Gegenstand einer künstlerischen Auseinandersetzung werden.

Ein Bericht der *Berliner Illustrierten* vom 1. August 1936 zeigt die Preisträger_innen der internationalen Tanzwettspiele, die im Juli 1936 an der Volksbühne im Rahmenprogramm der olympischen Sommerspiele stattgefunden hatten. Neben den Porträts von Gret Palucca, Harald Kreutzberg, Mia Horak-Slawenska und Zinta Buszynska ist auch das Bild der „Inderin Menaka“ zu sehen. Die aus Ostbengalen stammende Choreografin und Tänzerin Menaka war zu den Tanzwettspielen mit ihrer Ballettgruppe, bestehend aus drei Tänzerinnen und zwei Tänzern, begleitet von einem sechsköpfigen musikalischen Ensemble, für Indien angetreten und hatte dafür eine besondere Auszeichnung erhalten.

Tatsächlich war die Aufführung der indischen Ballettgruppe aber nicht auf das Rahmenprogramm der olympischen Spiele beschränkt, sondern vielmehr Teil einer großangelegten Tournee, die in den Jahren 1936 bis 1938 durch verschiedene europäische Länder, vor allem aber durch Deutschland verlief. Diese Tournee stellt ein in vieler Hinsicht widersprüchliches Ereignis dar. Menaka präsentierte ihr Projekt im Kontext nationalsozialistischer Tanzkulturpolitik, in der sich wiederum erst in der Folge des Jahres 1936 ein Paradigmenwechsel vollzog.¹ Kennzeichnend dafür sind beispielsweise die Biografien des Choreografen Rudolf Laban, der die internationalen Tanzwettspiele zunächst im Auftrag der Reichskulturkammer ausgerichtet hatte, aber erst 1937 in der Folge der ideologischen Neuausrichtung der deutschen Tanzbühne nach England emigrierte, oder Gret Paluccas, deren Karriere nur wenige Wochen nach ihrer Teilnahme an den Tanzwettspielen aufgrund ihrer jüdischen Herkunft erheblichen Einschränkungen unterworfen war.² Menakas indisches Ensemble hingegen reiste im Anschluss an die Tanzwettspiele noch zwei weitere Jahre durch Deutschland, gab in dieser Zeit mehr als 350 Aufführungen an den staatlichen Theaterbühnen zahlreicher größerer deutscher Städte und erhielt dafür durchweg wohlwollende Kritiken.³



Markus Schlaffke: niederländische Reportage von 1936 zur Menaka-Tournee in Europa, 2017, Amsterdam Digitalfoto 595x794px © Markus Schlaffke

Diese Aufführungen der indischen Tänzer_innen sind der Gegenstand unseres kollektiven künstlerischen Forschungsprojekts *Zinda Naach*.⁴ Gemeinsam mit Künstler_innen und Wissenschaftler_innen aus Indien und Deutschland wollen wir die Tournee des Menaka-Balletts rekonstruieren und so eine fast vergessene deutsch-indische Begegnung im Tanz historisch aufarbeiten und einordnen. Wir bedienen uns dazu ethnografischer und künstlerischer Methoden, arbeiten mit teilnehmenden Beobachtungen, Dokumentarfilm und performativen Formen. Unsere künstlerische und kuratorische Forschungsarbeit betrachten wir dabei als eine erweiterte Arbeit am/mit dem Archiv, deren methodologischen und inhaltlichen Umriss wir in diesem Beitrag skizzieren wollen.

Leila Roys indisches Ballett im Kontext lokaler Modernität

Leila Roy alias Menaka wurde 1899 in Ostbengalen als Tochter eines in England ausgebildeten Anwalts und dessen britischer Frau geboren und wuchs in Calcutta (Kolkata) auf. Sie studierte in London, wo sie auch

eine musikalische Ausbildung erhielt und erste Schritte im europäischen Ballett unternahm. Ende der 1920er Jahre begann sie sich intensiver mit verschiedenen lokalen Tanzpraktiken in Indien zu beschäftigen. Sie reflektierte dieses Projekt im Kontext des zeitgenössischen europäischen Balletts und beschrieb beispielsweise als Schlüsselmoment, durch die russische Primaballerina Anna Pawlowa zu einer Rückbesinnung auf die Tradition des indischen Tanzes ermuntert worden zu sein.⁵ Menaka entwickelte in Folge auf der Grundlage verschiedener indischer Volkstänze, vor allem aber unter Verwendung von Elementen aus dem nordindischen Kathak-Stil, sogenannte Tanzdramen und brachte diese indienweit zur Aufführung.

Parallel zu dem heute wesentlich bekannteren Tänzer und Choreografen Uday Shankar (1900-1977) gehörte sie zu einer Reihe von Akteur_innen im Umfeld von proto-nationalen Bewegungen in Indien zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich um eine Aufwertung und Emanzipation lokaler Kunstformen bemühte. Mit ihrer Europatournee hatte Menakas nationale und internationale Rezeption jedoch einen vorläufigen Höhepunkt erreicht. Nach ihrer Rückkehr nach Indien gelang es Menaka nicht mehr, ihr Projekt in Form einer regulären Tanzschule zu institutionalisieren. Sie erkrankte und starb 1947 im Alter von 48 Jahren.

Im Kontext der 1920er und 1930er Jahre in Indien war Menakas Projekt durchaus kontrovers, denn die lokalen Tanzpraktiken waren zu diesem Zeitpunkt mehrfach stigmatisiert – durch die Repression im Zuge der puritanisch motivierten Ächtung von privaten und öffentlichen Tanzaufführungen durch die Kolonialverwaltung, ebenso wie durch die Assoziierung von Tanzpraktiken mit Prostitution in breiten Teilen der Bevölkerung – was wiederum nicht zuletzt mit dem Zusammenbruch der höfischen Patronatsstrukturen für die performativen Künste zusammenhing.⁶ Erst im Zuge der sich um die Jahrhundertwende zunehmend formierenden nationalen Unabhängigkeitsbewegung erhielten die lokalen Kunstformen und damit auch die verschiedenen Tanztraditionen neue Aufmerksamkeit – vor allem mit Blick auf ihr Potenzial zur Herstellung nationaler Identität. Die sogenannte Renaissance indischer traditioneller Künste in den 1920er Jahren in Indien wird daher weitestgehend im Kontext der Erfindung der Nation betrachtet.

Kathak beispielsweise – der Tanzstil, aus dem Menaka viele Elemente für ihre Choreografien entlehnte, hat für seine heutige Form wesentliche Impulse aus den Revitalisierungs- und Innovationsbemühungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhalten. Die Historikerin Margaret Walker zeichnet in ihrer Monografie zur Geschichte des Kathak die Transformation der ehemals höfischen (Tanz-)Unterhaltungskultur in eine bürgerliche Repräsentationskultur nach. Sie bezeichnet das heute in Indien praktizierte klassische Tanzrepertoire als Ergebnis eines Gentrifizierungsprozesses, der auch von der europäischen Theaterwelt informiert war.⁷

Während Walker die indische Tanzgeschichte eher aus der sozioökonomischen Perspektive rekonstruiert, verweist beispielsweise der Kunsthistoriker Partha Mitter außerdem auf die eigenständige Qualität der künstlerischen Appropriierungen durch die indische Avantgarde.⁸

Mitter differenziert dazu zwischen einem fortschreitenden globalen Modernisierungsdiskurs einerseits und lokalen modernistischen künstlerischen Praktiken andererseits. Er beschreibt die Renaissance der indischen Künste zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Ausdruck einer lokalen Moderne, welche die ästhetischen Innovationen der europäischen Avantgarde nicht lediglich kopierte, sondern diese auf ganz eigene Weise nutzte, um individuelle Handlungsräume zu erschließen. Mitter betont damit einen Aspekt von künstlerischer Modernität, der von einer eurozentrisch geprägten Geschichte der Avantgarde nur unzureichend abgebildet wird.⁹

Die sozioökonomische Dynamik der Transformationsprozesse in Indien auf dem Weg zur Nation und die Produktivität der künstlerischen Appropriierungen der europäischen Avantgarde markieren derart einen Deutungsrahmen für Menakas Projekt.

Auf diese Weise eröffnet sich ein zweiseitiges, gleichsam verflochtenes Forschungsfeld. Auf der einen Seite in Indien selbst, wo Tanzformen wie Kathak heute als nationales Kulturerbe betrachtet werden. Die Rolle von Vertreter_innen der künstlerischen Reformbewegung des frühen 20.

Jahrhunderts bei der Etablierung eines klassischen Kanons für Tanz ist noch nicht eingehend untersucht. Auf der anderen Seite spiegelt die Tournee des Menaka-Balletts in Deutschland aber auch genau das konstitutive Außen der europäischen Moderne wider, deren verflochtene Konturen erst jetzt zunehmend im Zuge von Bemühungen zur Dekolonisierung von Archiven deutlicher zutage treten.

Zur weiteren Erschließung dieses verflochtenen Forschungsfeldes soll unsere Arbeit im künstlerischen Forschungskollektiv einen Beitrag leisten. Dieses Vorhaben wollen wir im Weiteren anhand einiger archivologischer Überlegungen genauer darlegen.

Das fragmentierte Menaka-Archiv

Bisher existiert kein Menaka-Archiv. Leila Roy starb kinderlos 1947 im Jahr der indischen Partition. Ein Nachlass ist nicht erhalten. Die Unterlagen, die ihrer Schülerin Damayanti Joshi für die bisher einzige Publikation zu Menakas Biografie zur Verfügung standen, sind momentan nicht auffindbar. Die Spuren von Menakas Tournee in Europa sind wiederum fragmentiert. Einige Produktionsunterlagen haben sich im Nachlass des Impresarios Ernst Krauss im Theaterarchiv der Universität Amsterdam erhalten. Der umfangreiche Pressespiegel, der die Dynamik der Tournee über den Zeitraum von zwei Jahren dokumentiert, ist deutschlandweit in lokalen Stadt- und Zeitungsarchiven verstreut.

Eines der aktivsten Archivgedächtnisse zur Menaka-Geschichte in Indien existiert in Form des Nachlasses von Sakhawat Hussein Khan, dem musikalischen Leiter von Menakas Begleitensemble. Sakhawat Khan hatte die Tänzer_innen gemeinsam mit fünf weiteren Musikern begleitet, musikalische Arrangements erarbeitet und eigene Solobeiträge zum Programm beigesteuert. Khan dokumentierte die Tour außerdem fotografisch, sammelte Souvenirs und beschrieb seine Erlebnisse in Briefen an seine Familie in Indien. Sakhawat Khans Erinnerungsstücke an die Menaka-Tournee sind heute Bestandteil des Familienarchivs der Lucknow-Gharana, einer muslimischen Familiendynastie von professionellen Musikern in Indien, um deren Erbe sich Sakhawat Khans Enkelsohn Irfan Muhammad Khan in Kolkata bemüht.



Markus Schlaffke: Sakhawat Hussein Khans Nachlass; Fotos der Europa-Tournee von 1936, 2018, Kolkata Videostill 1920x1080px © Markus Schlaffke



Markus Schlaffke: Irfan Muhammad Khan mit dem Nachlass Sakhawat Hussein Khans, 2018, Kolkata Videostill 1920x1080px © Markus Schlaffke

Die Fragmentierung und Lückenhaftigkeit der Materiallage macht die historiografische Rekonstruktion von Menakas Projekt zum Gegenstand einer kritischen Archivarbeit auf mehreren Ebenen.

Zunächst einmal steht Menakas Projekt im Kontext der modernen künstlerischen Renaissance in Indien an sich schon im Zeichen eines archivischen Paradigmas – einerseits als Arbeit am Körperarchiv des Tanzes, das seine Produktivität aus permanenten Überschreibungen und Neueinschreibungen entfaltet, und andererseits durch die Idee der Renaissance selbst, die von Praktiken des Speicherns, Erinnerns und Vergegenwärtigens geleitet war. Zugleich rückt aber anhand der kolonialen Verwicklungsgeschichte von Menakas Projekt die Funktion des Archivs als Erzeuger und Vermittler hegemonialer Machtstrukturen in den Blick. Die Unter- und Überschüsse der Materiallage leiten damit auch den methodischen Ansatz der historiografischen Rekonstruktion, den wir im Folgenden genauer darlegen.

Verwerfungen und Brüche im Menaka-Archiv

Als Menaka in den 1920er Jahren begann, ihre Idee eines indischen Balletts zu entwickeln, wandte sie sich dazu an Männer wie Pandit Sitaram Prasad, Acchan Maharaj, Pandit Ramdutt Mishra oder Lachhu Maharaj (Pandit Baijnath Mishra)¹⁰ – Kathak-Gurus, d.h. Tanzlehrer, die ihr Wissen aus einer mehrere Generationen zählenden Familientradition an professionelle Tänzer_innen weitergaben.

Menakas Ansatz lässt sich daher zunächst einmal als persönliche archivarische Körperpraxis verstehen: Sie lernte selbst unter hohem körperlichen Aufwand von anerkannten Meister_innen der Khatak-Gharana in Lucknow und stellte sich damit in eine Abfolge der Wissensspeicherung. 1933 formulierte Menaka die Erfahrungen ihrer Übungspraxis in einem Artikel, der sich als Manifest ihres künstlerischen Programms verstehen lässt:

Dance perhaps more than any other art is very hard work. No amount of mere enthusiasm can take the place of work. It cannot be over-stressed, that dance has got to be learnt, the mastery of technique has got to be painstakingly gained and so-called inspiration cannot take its place.¹¹

Menaka formulierte damit die Idee eines tänzerischen Körpergedächtnisses, das sich durch die kontinuierliche Wiederholungsarbeit der Übung über Generationen hinweg schließlich in den Körpern von Tänzerinnen und Tänzern manifestiert. Ihr ging es aber in der Folge eben gerade nicht um die Wiederherstellung eines Status quo kultureller Ursprungsformen, sondern vielmehr um den Ursprung des Formbildungsprozesses selbst – vergleichbar vielleicht mit den Experimenten der europäischen Avantgarde,

beispielsweise den Formübungen am frühen Bauhaus-Grundkurs. Menaka betonte, dass sie nicht lediglich an einer Rekonstruktion eines immateriellen Kulturerbes aus dem Körperarchiv der indischen Tänzer_innen interessiert war, sondern an der *Basis* für eine moderne Kunstform, welche die Gefühle der indischen Nation ausdrücken könnte:

In fact it must be dance and must be judged as such and not as something peculiar and to be passed because it is Indian, however childish and idiotic it may be. It must express the life and emotions of our nation and not be mere ethnographic posturing.¹²

Wie sehr auch der europäische Kunst-Diskurs 1936 vom Begriff der Formbildung geleitet war, wird an der Weise deutlich, in welcher der Organisator von Menakas Europa-Tournee Ernst Krauss den narrativen Rahmen für das Programm gesetzt hatte. Den Aufführungen gingen Ankündigungen und Vorberichte in den lokalen Zeitungen voraus, in denen auf Menakas modernen choreografischen Ansatz hingewiesen wurde und die erheblich dazu beitrugen, dass ihr Programm nicht als exotische Varieté-Attraktion wahrgenommen wurde, sondern als ambitionierte zeitgenössische künstlerische Praxis: „Menaka machte ein gründliches Studium von der Technik grosser Meister und hat dem Tanze Vorderindiens Form und Ausdruck gegeben. [...] Der klassische Tanz wird dadurch ein vollkommenes Ausdrucksmittel des menschlichen Dramas.“¹³

Diese Idee der „Re-Formierung“ des indischen Tanzes entfaltete eine ungeheure Produktivität, reproduzierte aber auch die Widersprüche des modernen Projekts. Solche Widersprüche lassen sich an einer Bruchlinie im Menaka-Archiv verfolgen, die entlang der Institutionalisierungsgeschichte der performativen Künste im spätkolonialen Indien verläuft. Mit der Gründung einer Schule für indische Musik und Tanz des Maula Bakhsh Ghisse Khan (1886) unter der Schirmherrschaft des Maharaja Sayajirao Gaekwad III (regierte 1875–1939) nahm beispielsweise eine Neustrukturierung des künstlerischen Feldes ihren Ausgangspunkt. Spätkoloniale Institutionalisierungen umfassten einerseits international und interkulturell orientierte pädagogische Ansätze wie Rabindranath Tagores Sangit Bhavan College of Music and Dance (1921), Uday Shankars India Culture Centre (1939) und Menakas Tanzschule Nrityalayam (1941), während Vallathols Kerala Kalamandalam (1930) und Rukmini Devis internationales Kunstzentrum Kalakshetra (1936) eher an protonationalen Konzepten sozialer Kohäsion interessiert waren.¹⁴ Allen gemeinsam war jedoch der Versuch, ein ideelles Kulturerbe erstmals zu systematisieren und in penibler Arbeit von der oralen Überlieferung von Lehrer_in zur Schüler_in zu verschriftlichen. Die Einführung europäischer Kulturtechniken des Beschreibens, Katalogisierens und Fixierens markierte einen radikalen Bruch in den lokalen performativen Praktiken und war auch in den Händen ihrer indischen Vertreter_innen durchaus von der kolonialen Vorstellung einer „Rettung“ bedrohter Güter geprägt. Der Argumentation von Reformen_innen wie Ghisse Khan war die Vorstellung implizit, die lokalen Praktiken seien degeneriert und müssten im Zuge von institutionellen Reformen erst wieder von ihren Deformationen bereinigt werden – ein Narrativ, das auch Menakas deutschem Publikum vermittelt wurde:

Diejenigen, die auch die besten Tanzausdrücke Indiens kennen, wissen, dass Musik und Tanz zu Volksweisen und äusserst begrenzten Tempel-Einteilungen entartet sind. Rhythmus und Bewegung sind zu schleppenden, mechanischen Reproduktionen herabgesetzt worden und jeder Ausführende spezialisiert sich auf einige überlieferte Tänze seines eigenen Umkreises.¹⁵

Durch diese neue Rahmung performativer Künste in Indien wurden in der Folge einerseits die Praktiken subalterner sozialer Schichten „verbürgerlicht“ sowie durch den Übergang in die Hände männlicher Lehrer und die Erfindung einer Sanskrit-basierten Tradition brahmanischer Provenienz die vormals im Vordergrund stehenden weiblichen Performerinnen wie auch die vornehmlich muslimischen Musiker marginalisiert. In der Weise, wie dabei Gender, Klasse und Religion ineinandergriffen, wird die verflochtene Machtstruktur des kolonialen Dispositivs deutlich. Im Zuge der institutionellen Reformen von künstlerischer Ausbildung wurde

außerdem durch die Integration europäischer Notationssysteme eine Archivierungs- und Musealisierungspraxis indischer Künste initiiert. Neben der oralen und performativen Überlieferung des Tanzes von Lehrer_in zu Schüler_in (*guru-shishya parampara*), die auch eine spirituelle Dimension impliziert,¹⁶ integrierte Menaka bereits früh die schriftliche Überlieferung in ihre künstlerische Arbeit. Ihr Verweis auf das „Natya Shastra“, einen Sanskrit-Text über die Schauspielkunst, der bis heute als Referenztext für alle klassischen indischen Tänze gilt,¹⁷ steht in einer Reihe von Reaktivierungen des Archivs, die für die Reformbewegung charakteristisch war. Die Datierung dieses Werkes bis weit vor die Zeitenwende, seine Einordnung in die vedische Tradition und die Zurückführung vielfältiger Überlieferungstraditionen ist jedoch nicht unproblematisch, denn auch sie trug dazu bei, die Idee der indischen Künste als eines vornehmlich hinduistischen Systems zu etablieren.¹⁸ Die Spurensuche nach der *authentischen* Vergangenheit im Tanz nahm damit, wenn auch wahrscheinlich unbewusst, bereits lange vor der traumatischen Erfahrung der Teilung des vormaligen Britisch-Indiens aufgrund ethnischer und religiöser Konflikte in Indien, Westpakistan (das heutige Pakistan) und Ostpakistan (das heutige Bangladesch), die heute nach wie vor massive Marginalisierung der Muslime in Indien vorweg.¹⁹

Anhand der Biografie von Menakas Begleitmusiker Sakhawat Khan lassen sich insbesondere diese gesellschaftlichen Bruchlinien nachvollziehen, die im Verlauf der kolonialen Entflechtung schließlich in der Teilung 1947 gipfelten. Der Musikethnologe Max Katz beschreibt die Entwicklung von Sakhawat Khans Familiendynastie – der Lucknow-Gharana – von einer der einflussreichsten nordindischen Musikerdynastien hin zu ihren heute weitestgehend marginalisierten Vertreter_innen als „kohärenten Satz von Gegenerzählungen“²⁰ zu einem Hindu-dominierten Narrativ der modernen Musikgeschichte Indiens. Diese Gegenerzählungen würden demnach auf eine Rehabilitierung der Rolle von muslimischen Musiker_innen wie Sakhawat Khan bei der Gestaltung musikalischer Modernität im Zuge der Nationenbildung zielen. Die sorgfältig bewahrten Unterlagen und Erinnerungen an die Deutschland-Tournee im Nachlass Sakhawat Khans stellen daher nicht nur ein Dokument für Menakas Unternehmung in Europa dar, sondern auch ein archivarisches Unterpfand für die Gegenerzählungen der muslimischen Musiker und Musikerinnen in Indien, die an der Formgebung von Menakas künstlerischem Projekt einen wesentlichen Anteil hatten. Ihr Beitrag stellt in der Geschichte der künstlerischen Moderne Indiens, ebenso wie Menakas Projekt selbst, heute jedoch noch weitestgehend eine Lücke dar.

Die Aufbauarbeit an Archiven des nationalen Erbes in Indien hatte also einen zweifachen Effekt: Zum einen kam es hier zu einer gewissen Schließung im Sinne einer Komplexitätsreduktion im Namen der Konstruktion nationaler Einheit, bei der der Einfluss islamischer, dravidischer und anderer Kulturen des Subkontinents bewusst ausgeklammert wurde, andererseits eröffneten sich hier auch subversive Techniken von *agency* und Handlungskompetenz durch die Selbsteinschreibung in einen neu entstandenen globalen Kontext internationaler Kulturbeziehungen. Auch in Europa stellte das choreografische Programm, das Menakas Kompanie präsentierte, die hinduistische Tradition stark in den Mittelpunkt. Dies entsprach allerdings durchaus den Erwartungen des europäischen und insbesondere des deutschen Publikums.

Die Revitalisierung traditioneller Ursprünge war ja in Europa ebenso gedacht und erprobt worden wie in Indien. In Deutschland hatte zudem eine bereits seit der frühen Neuzeit währende Faszination für die spirituelle Dimension eines als mythisch gedachten Indiens im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert die Entwicklung der Disziplinen der „Orientwissenschaften“ von der Sprachwissenschaft bis zur Religionswissenschaft geprägt.²¹ Ähnlich wie Uday Shankar wenige Jahre zuvor (Shankar tourte 1931 auf einer sehr erfolgreichen Konzertreise mit Tänzer_innen und Musiker_innen durch Deutschland und Europa) knüpften auch Menakas Choreografien an das deutsche Indienbild an und bedienten auf diese Weise die Vorstellung eines *Greater India*, das sich weit über den Subkontinent hinaus bis nach Bali erstreckte und dessen angeblich ursprüngliche Spiritualität und angenommen uralte Mythologie die Fantasie des deutschen Publikums beflügelten.²² Diese Begeisterung für ein hinduistisches Indien dürfte für einen großen Teil des Publikums nicht unmittelbar politisch motiviert

gewesen sein. Sie bot aber in Deutschland eine Plattform für antisemitische Ressentiments, da hier Ansprüche auf den Ursprung einer gemeinsamen „arischen Volkskultur“ verhandelt werden konnten. Das Echo in den Rezensionen zu den Gastspielen des Menaka Balletts ist divers und reicht von einer einfachen, unbedarften Exotisierung der Performer_innen hin zu einer geradezu mystischen Verschmelzung basierend auf der Idee der Rassenverwandtschaft. Bemerkenswerterweise zeigen viele der Rezensionen selbst in ihrer ideologischen oder rassistischen Tendenz vor allem auch, wie sehr die Aufführungen des indischen Balletts eine Herausforderung des ästhetischen und anthropologischen Diskurses ihrer Zeit darstellten. Die Rezensenten_innen nahmen ihre Wahrnehmungen als ästhetisches Erlebnis oder als ethnografische Beobachtungen ernst. In ihrem „Ethnopathos“ sind diese Beschreibungen Ausdruck einer „Neusicht anthropologischer Wissensbestände, von der man sich ein zeitgemäßes Kulturverständnis und neue gemeinschaftsstiftende Lebensformen erhoffte“²³. Menakas Rezensent_innen vollziehen damit genau jene „Entdeckung“ des Körpers als kulturelles Archiv nach – eines Körpers, der wie Hannelore Bublitz schreibt, „ohne das methodische System der Zeichen nicht zu denken und nie anders denn als immer schon symbolisch bedeutsamer, ‚gesprochener Körper‘ zu haben“ ist – und auf den kulturelle und soziale Körpercodes als „Projektionsfläche historisch wechselnder Ein- und Überschreibungen“²⁴ verweisen. Menakas Projekt traf auf verschiedenen Ebenen den Nerv des deutschen Publikums, das in einem mythischen Indien eine unermessliche Projektionsfläche anti-moderner Phantasmen vorfand, und hatte daher auch in einer Zeit Erfolg, in der das Misstrauen gegenüber fremder ‚nicht völkisch-deutscher‘ Kunst zumindest institutionell seine Wirkungsmacht entfaltet hatte.²⁵

Künstlerische Archivforschungsarbeit im Projekt Zinda Naach

Die Rekonstruktion der mentalitätsgeschichtlichen Verschränkungen, Verbindungs- aber auch Trennlinien, in deren Feld die Menaka-Tournee verlief, ist das Ziel der künstlerischen Forschungsarbeit des Zinda Naach-Kollektivs.²⁶

Zinda Naach versteht sich dabei als Plattform, von der aus neben der historiografischen Arbeit auch künstlerische Reflexionen und Darstellungsformen produziert werden. Als Archiv im weitesten Sinne betrachten wir dabei, neben seinen konkreten Formen als Institution, Nachlass oder Sammlung, in denen wir recherchieren, auch die Materialsammlung an Fundstücken, Dokumenten, Erzählungen und Eindrücken, die vermittelt durch das historische Ereignis der Menaka-Tournee anwächst und sich auf diese Weise als eine soziale Vernetzung von Objektbiografien manifestiert.

Als „Wiederverknüpfung verkörperter Archive“ kann man dieses Projekt im Hinblick auf verschiedene Aspekte verstehen: Auf der materiellen Ebene geht es erstens um Quellensicherung. Viele Dokumente im Archiv der Lucknow Gharana beispielsweise sind schlicht von ihrem physischen Verfall bedroht. Sie müssten für eine weitere Verwendung gesichert, nach Möglichkeit digitalisiert und verzeichnet werden. Ebenso verblassen die Erinnerungen von Zeitzeug_innen, die noch über die dritte Generation mit Menakas Projekt in Verbindung stehen. Die Dokumentation ihrer Stimmen stellt eine weitere archivische Aufgabe dar.

Im Rahmen einer Forschungsreise im Februar 2018 nach Neu-Delhi, Kolkata und Chennai haben wir bereits begonnen, einige der 1936–38 geknüpften und später verloren gegangenen Verbindungen zwischen Deutschland und Indien wiederaufzunehmen. Wir haben uns darum bemüht, in der vitalen zeitgenössischen Kathak-Tanzszene von Delhi Zeitzeug_innen ausfindig zu machen, welche den Nachhall des kulturellen und sozioökonomischen Wandels der Tanzszene noch mit eigenen Erinnerungen ergänzen und vergleichen können. Es ging uns zunächst darum, diese Zeugnisse als fragmentierte Erinnerungslandschaften zu kartografieren. In unserem Gepäck befanden sich dazu ein umfangreiches Konvolut von Archivmaterial aus Deutschland, das in Indien zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt war. Dieses in Europa gefundene Archivmaterial haben wir mit Künstler_innen und Historiker_innen in Indien gemeinsam gesichtet und ihre Reaktionen und

Reflexionen dazu dokumentiert. Eines der auf dieser Grundlage geplanten künstlerischen Vorhaben ist die Konzeption eines Bühnenprogramms, das mit dem Tanzensemble Vidhaund Abhimanju Lal (Delhi) an einer Auswahl von Spielorten entlang der historischen Menaka-Tourneeroute in Deutschland präsentiert werden soll. Auch dieses Format betrachten wir auf sein Potenzial hin, Verbindungen zwischen Forschung und gesellschaftlicher Praxis, historischen Kontexten, kulturellem Leben und lokalen Strukturen herzustellen - und so das „Menaka-Archiv“ im Sinne einer partizipativ verstandenen künstlerischen und kuratorischen Gegenwartspraxis zu aktivieren und kontinuierlich zu erweitern.



Markus Schlaffke: Die Autoren im Gespräch mit Kathak-Guru Geetanjali Lal, 2018, Delhi Videostill 1920x1080px © Markus Schlaffke

- 1 Siehe dazu den ausführlichen Beitrag von Kant, Marion: „Tanz ist eine Rassenfrage“. Die Tanzpolitik des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda“, in: Karina, Lilian und Kant, Marion: *Tanz unterm Hakenkreuz. Eine Dokumentation*, Berlin 1996, S. 105–204. Bis zur Olympiade hatte die Reichskulturkammer die expressionistischen Experimente des neuen deutschen Tanzes unterstützt, hatte dann aber vor allem Labans Vorstellungen zur Ausrichtung der deutschen Tanzbühne verworfen.
- 2 Zur Diskussion um ihr Auftrittsverbot, das wahrscheinlich nicht umgesetzt wurde vgl. Stabel, Ralf: *Tanz, Palucca! Die Verkörperung einer Leidenschaft*, Berlin 2001, S. 118; Beyer, Susanne: *Palucca – Die Biografie*, Berlin 2009, S. 188; Erdmann-Rajski, Katja: *Gret Palucca. Tanz und Tanzerfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert*, Hildesheim 2000, S. 278 und 297.
- 3 Die Geschichte der Ausdifferenzierung des Status von in Deutschland lebenden Ausländer_innen in der Vorkriegszeit ist komplex. Indien spielte dabei aufgrund der langen Vorgeschichte des deutschen künstlerischen und wissenschaftlichen Indienbilds eine Sonderrolle, dazu etwa: Marchand, Suzanne L.: *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Scholarship*, Cambridge 2009, S. 123–141 und 292–332. In welcher Weise die Angehörigen der indischen Community in Deutschland trotzdem rassistischen Bedrohungen ausgesetzt waren, schildert beispielsweise die niederländische Religionswissenschaftlerin Gerdien Jonker sehr anschaulich (Jonker, Gerdien: *Etwas hoffen muss das Herz. Eine Familiengeschichte von Juden, Christen und Muslimen*, Göttingen 2018).
- 4 Seit 2017 in Zusammenarbeit mit Markus Schläffke (Weimar), Isabella Schwaderer (Weimar), Anne Dietrich (Dresden); Organisation und Durchführung von *lecture demonstrations*, Konzerten und Vorträgen u.a. in Zusammenarbeit mit dem Tagore Zentrum der Indischen Botschaft Berlin und anderen Trägern in Mitteldeutschland.
- 5 Joshi, Damayanti: *Madame Menaka*, New Delhi 1989, S. 12. Zum Einfluss der Anna Pawlowa auf die Renaissance des indischen Tanzes vgl. Fisher, Jennifer: „The Swan Brand. Reframing the Legacy of Anna Pavlova“, in: *Dance Research Journal*, 44/1 (2012), S. 51–67, zu Menaka hier S. 62.
- 6 Walker, Margaret: *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, Farnham 2014, S. 118.
- 7 „The revival, moreover, was part of the larger nationalist movement that was a project of the European-educated Indian middle class, and middle-class reformers played a central role in the classicization, institutionalization and gentrification of both music and dance.“ Walker 2014, S. 117.
- 8 Mitter, Partha: *The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avant-garde 1922–1947*, London 2007.
- 9 Mitter zeichnet die Verflechtung lokaler Modernitäten zwischen Indien und Europa vor allem am Beispiel der bengalischen Malschule nach. Seine Beschreibung dieser Dynamik lässt sich aber auch auf die modernistischen Tanzprojekte Uday Shankars und Menakas übertragen, die auf ähnliche Weise einen emanzipatorisch-transformativen Ansatz für ihre künstlerische Praxis formulierten.
- 10 Joshi 1989, S. 54–59.
- 11 Menaka: „Dance in India“, in: *Sound & Shadow*, Madras 1933, abgedruckt in Joshi 1989, S. 55.
- 12 Menaka 1933, S. 59.
- 13 *Menaka Programmheft*, ohne Autor_in, ca. 1937, S.2.
- 14 Cohen, Matthew Isaac: *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages 1905–1952*, Houndmills 2010, S. 154f.
- 15 *Menaka Programmheft* 1937, S. 2.
- 16 Vatsyayan, Kapila: *Guru-shishya Parampara: The Master-disciple Tradition in Classical Indian Dance and Music*, London 1982.
- 17 Vatsyayan, Kapila: *Bharata. The Nāṭyaśāstra*, New Delhi 1996.
- 18 Zur Diskussion: Lehmann, Nicole M.: *Sama und die „Schönheit“ im Kathak: nordindischer Tanz und seine ihn konstituierenden Konzepte am Beispiel der Lucknow-gharānā*, Münster 2010, S. 83–87.
- 19 Die im Zuge eines neuen Interesses an Tanz- und Musikpraktiken in Indien stattgefundenen Verdrängungs- und Marginalisierungsprozesse sind für den ganzen Subkontinent sehr gut dokumentiert.

Exemplarisch für Kathak im Norden: Morcom, Anna: *Illicit worlds of Indian dance: cultures of exclusion*

, New York 2014, DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199343539.001.0001.

Zum Bharatanatyam und der Pionierarbeit der Rukmini Devi: Meduri, Avanthi (Hg.): *Rukmini Devi Arundale (1904-1986): a visionary architect of Indian culture and the performing arts*, Delhi 2005, und zum Übergang vom religiösen Tanz zur Bühne noch immer sehr informativ: Gaston, Anne-Marie: *Bharata natyam: from Temple to Theatre*, New Delhi 1996. Während im Bereich der Musik zunehmend die Traditionsträger muslimischer Herkunft durch Hindus abgelöst wurden, dazu Katz, Max: *Lineage of Loss: Counternarratives of North Indian Music*, Middletown 2017, führten die Transformationsprozesse im Tanz zu einer zunehmenden Stigmatisierung von Frauen und Trans*Personen aus dem Unterhaltungsbereich und zu einer Übernahme durch Frauen aus höheren Kasten, was auch mit einer grundlegenden Neuorientierung in der Ästhetik verbunden war.

20 Katz 2017, S. 16.

21 Dazu gehörte auch eine eindeutig rassistische Komponente, vgl. Marchand 2009, S. 483.

22 Cohen 2010, S. 153-174.

23 Baxmann, Inge: „Der Körper als Gedächtnisort. Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskulturen im frühen 20. Jahrhundert“, in Baxmann, Inge und Cramer, Franz Anton (Hg.): *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München 2005, S. 17

24 Bublitz, Hannelore: *Das Archiv des Körpers, Konstruktionsapparate, Materialitäten und Phantasmen*, Bielefeld 2018, S. 53

25 Man könnte jedoch auch argumentieren, dass Indien eben aufgrund des Arier-Begriffs auch eine gemeinsame Vorgeschichte mit Deutschland hatte, vgl. Mishka, Sinha: „Deutscher Orientalismus und die Neuorientierung des Westens. Kulturelle Übersetzung zwischen Deutschland und Indien im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Fitz, Angelika u.a. (Hg.): *Import Export: Cultural Transfer, India, Germany, Austria*, Berlin 2005, S. 231-236. Wir danken Maja Figge für den wertvollen Hinweis.

26 Der Name Zinda Naach bezieht sich auf eine populäre Form öffentlicher Tanzvorführungen in den 1920 Jahren in Indien, die auch von Menaka praktiziert wurde - und die, unter anderem, im Vor- und Zwischenprogramm von Kinofilmen als Zinda Naach(spricht: *zinda natsch*, urdu für: *live dance*) angekündigt wurden. Siehe Khokar, Ashish Mohan: „Sitara Devi: Reminiscing the Dancing Star“, <https://www.dailyo.in/arts/sitara-devi-reminiscing-the-dancing-star/story/1/858.html> (letzter Zugriff am 13.06.2019).