



# Die Rekonstruktion des Menaka-Archivs

Navigationen durch die Tanz-Moderne  
zwischen Kolkata, Mumbai und Berlin 1936-38

Markus Schlaffke

## **Die Rekonstruktion des Menaka-Archivs**

## **Die Rekonstruktion des Menaka-Archivs**

Navigationen durch die Tanz-Moderne  
zwischen Kolkata, Mumbai und Berlin 1936-38

Markus Schlaffke

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades ‚Doctor of Philosophy‘ (Ph.D.)  
an der Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Kunst und Gestaltung

Vorgelegt von  
**Markus Schlaffke**

Mentoren der Arbeit  
Prof. Dr. Ines Weizman  
Prof. Jakob Hüfner

Disputation 14.7.2021  
Gutachten:  
Prof. Dr. Ines Weizman  
Prof. Dr. Doreen Mende  
Dr. Gerdien Jonkler

## I. Einleitung

<b>Konturen des Menaka-Archivs</b>	13
Ausschnitt aus dem Katalog	14
Kabul - Kolkata: Annäherungen an die Gegenwart des Archivs	16
Die Desaster eines Millenniums zu Gehör bringen	20
Mumbay - Berlin: Diesseits eines fragmentierten Archivs der Moderne	21
Das Menaka-Archiv als Praxis künstlerischer Forschung	24
<b>Zur Gliederung</b>	27
<b>Methodische Überlegungen</b>	30
<b>Zum Begriff der Archivästhetik</b>	35
Das Archiv retten: Die Geschichte des afghanischen Rundfunkarchivs aus der Sicht einer Ästhetik des Entbergens	35
Ästhetik in der Geschichte des erweiterten Archivbegriffs	40
Ästhetik von Performance-Archiven	44
Archivästhetik als Kunst der Spurensicherung	46

## II. Die Rekonstruktion des Menaka-Archivs

<b>Profile medienarchäologischer Grabungen</b>	50
Ein Palimpsest in Kolkata	50
Archivlücken im deutschen Dichternachlass	58
<b>Die Tournee Menaka-Balletts als Archiv einer transnationalen Tanzgeschichte</b>	63
Konturen der internationalen Tanzmoderne	63
Imaginiertes und reales Indien in Deutschland 1936	66
Das Menaka Ballett im Kontext lokaler Modernität in Indien	69
Doppelbödige Logik der Reform in Menakas Manifest	71
Umgekehrte Ökonomie in der Kunstvermittlungspraxis des Impresarios Ernst Krauss	78
<b>Mediale Codierungen:</b>	
<b>Die Filmreihe Das indische Grabmal (1918, 1921, 1937, 1957)</b>	84
Archäologie eines Medieneignisses	84
Ein Dokument im Film	86
Orientalismus und Filmattraktion	88
Spuren im Transfer literarischer und filmischer Attraktionen	90
Literarische und filmische Logiken des Erzählers	92
Szenografische Serialität, Übersetzungskaskade	93
Psychologiken der Moderne in der literarischen Urfassung des Grabmal-Stoffes	95
Die erste Filmfassung des Grabmal-Stoffes von Joe May	100
Der Tiger von Eschnapur in der Fassung von Richard Eichberg	103

## Hypertext lesen: Zur Rezeptionsgeschichte

### des Menaka-Balletts in Deutschland 1936

Internationaler Tanzdiskurs und deutsche Kunstkritik 1936	111
Ethnografische Spektakel:	
Zum Deutungsspektrum des indischen Balletts in der deutschen Presse	113
Tanzmoderne als Reenactment	116
Deutsche Kunstkritik im Kontext nationalsozialistischer Kulturpolitik	118
Gradmesser von Dissens: Das Verbot der Kunstkritik	120
Versiegelte Seiten im Programmheft: Alice Boners Publikation	
zum indischen Tanz als Deutungsrahmen für Menakas Ballett	123
Moderne Reflexe im internationalen Tanz-Diskurs	124
Reinigung des arischen Blutstroms	127
Epistemologie des Fremden: kulturhermeneutische Experimente	128
Wir müssen uns indisieren:	
Identitäts- und Alteritätskonstruktionen auf der Kippe	131
Die Probe auf die große Kunst: Das Indische Ballett im deutschen Theater	133
Tanz im Auge des Orkans: Die Menaka-Tournee als diskursives Ereignis	140

## III. Im Kontakt mit dem Menaka-Archiv

Zurück in die Gegenwart des Archivs	144
Eine Hörprobe: die akustische Revision von Archivnummer 1931420	145
Entbergungsrituale	145
Documentary Bias	147
The Albatros around my Neck: Das orale Archiv übertragen	148
Dokumente nackter Existenz	152

## IV. Über- und Unterschüsse im Material

Die Tournee des Menaka-Balletts in Dokumenten	156
Ernst Krauss, Literaturarchiv zwischen den Weltkriegen	188
Indien im Transit: Kontinuitäten, Ähnlichkeiten, Brüche	216
Das digitale Menaka-Archiv	228
Entbergungen, Wiederholungen, Aktualisierungen	234

## Bibliographie

Literatur	240
Archive	249
Medien, Abbildungen	252

## Vorbemerkung

Das Indische Ballett Menaka<sup>1</sup> war ein Projekt der indischen Choreografin und Tänzerin Leila Roy-Sokhey (1899-1947) alias Menaka. Leila Roy gehörte zu den Pionierinnen der indischen Tanzmoderne. Von 1936-1938 bereiste sie mit ihrem Ensemble, bestehend aus drei Tänzerinnen, zwei Tänzern und sechs Musikern, Europa. Der größte Teil dieser Tournee verlief durch Deutschland.

In dieser Arbeit gehe ich den Spuren des Indischen Balletts in Europa mit Methoden künstlerischer Forschung nach. Dazu habe ich Dokumente, materielle Spuren, kommunikative Erinnerungen und orale Überlieferungen aus dem Kontext der Indischen Ballett-Aufführungen gesammelt, dokumentiert, aus internationalen Archiven zusammengeführt, in einer Datenbank verzeichnet und in Form einer linked open Data-Sammlung als digitales Archiv zugänglich gemacht. ([www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org))

Das so entstandene Menaka-Archiv rekonstruiere ich in Form archivologischer Navigationen, indem ich Fundstücke mit historischen, kulturellen oder geografischen Kontexten versehe, Leerstellen und Überschreibungen sichtbar mache und das Archiv für weitere Epistemologien ästhetischer Praktiken öffne.

<sup>1</sup> Zur Schreibweise: DAS INDISCHE BALLETT MENAKA als Name für Leila Roy-Sokheys Kompanie wird uneinheitlich verwendet. Die Bezeichnung „Indisches Ballett“ wurde vermutlich angelehnt an die BALLETS RUSSES, ist aber nicht in gleicher Weise als fester Markentitel etabliert. Menaka selbst nennt ihre Arbeit explizit „Indian Ballett“. Menakas Impresario Ernst Krauss verwendet in seiner Korrespondenz die Bezeichnung „Indisches Ballett Menaka“. In Deutschland wird das Ensemble unterschiedlich als „Menaka mit ihrer Tanzgruppe und Indischem Orchester“, „Indisches Ballett“ oder „Menaka-Ballett“ angekündigt. Ich verwende je nach Kontext das INDISCHE BALLETT MENAKA oder Menakas INDISCHES BALLETT zur Identifizierung der 1934 gegründeten Kompanie und „indisches Ballett“ als Idee eines weitergefassten Projekts innerhalb der indischen Tanzmoderne.

»Nobody lives forever. Nor can we live all the life in Europe with so many people along, because it is very expensive here. There is nothing you should be worried about. People are worried about jobs. Your father has a job and is travelling with a name in the world and also earns money. It is by the grace of Allah many thanks to Allah. «

Sakhawat Hussein Khan, Brief aus Deutschland an seine Söhne in Kolkata, 1937

»So kehrt ich an die Zukunft meine Frage,  
Da jüngst ich an die Fensterscheibe trüb  
An kaltem regnerischen Tage  
Mit meinem Finger Deinen Namen schrieb  
Ob dauern er in Lieder und in Sage? –  
Doch ob auch schwül der Raum:  
der Name blieb! . . .«

Ernst Krauss gewidmet von Christian Wagner Warmbronn,  
in *Ernst Krauss ein Lebensweg*, Heinrich Schäff, 1930

»It's not a burden, it's a big responsibility. If you have fourteen generations of responsibility on you, and you know that is going to end with you, it makes you sad. And it's like an albatross around your neck. You can't do away with it, and you can't live with it. «

Irfan Khan, *The Albatross around my Neck* (Dokumentarfilm 2015)

## **I. EINLEITUNG**

### **Konturen des Menaka-Archivs**

### Ausschnitt aus dem Katalog

- Eine Postkarte mit der Aufschrift »MENAKA-BALLETT Indisches Orchester« in einer Mappe im Nachlass des Impresarios Ernst Krauss in der *Allard Pierson Collection* in Amsterdam;
- eine vergilbte Fotografie des Hamburger Bismarckturms, aufgenommen in einem Wintermonat des Jahres 1936, aufbewahrt in einem Schrank in Kalkata;
- eine Schellackplatte mit 10 Titeln des indischen Orchesters, aufgenommen am 26.6.1936 in der Volksoper Hamburg, im Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt;
- vierzig Briefe und Telegramme, die zwischen der Konzertdirektion Ernst Krauss in Amsterdam und dem Intendanten der Stuttgarter Staatsoper ausgetauscht wurden, im Landesarchiv Baden-Württemberg;
- fünf Schreibmaschinenseiten mit Zeugenaussagen zur politischen Haltung des Herrn Krauss während der deutschen Besatzung der Niederlande in einer Mappe »betreffend Ernst Krauss« in Amsterdam;
- drei Rezessionen des Menaka-Balletts in der Kölnischen Zeitung, im Westdeutschen Beobachter und in der kölnischen Volkszeitung im Stadtarchiv Köln;
- eine bronzenen Medaille mit dem Signet der internationalen Tanzwettspiele 1936 und der Gravur »Prof. Sakhawat Hussain Khan, Sarodist«, aufbewahrt von dessen Enkelsohn Irfan Khan in Kalkata;
- eine Fotografie der Berliner Volksbühne aus dem Sommer 1936, das Portal mit Hakenkreuzen und einem Banner mit den olympischen Ringen beflaggt, Trödelmarktfund in einer privaten Fotosammlung, auf die Fotoplattform flickr hochgeladen;
- ein Programmheft der internationalen Tanzwettspiele mit Abbildungen der teilnehmenden Künstlerinnen aus Australien, Belgien, Kanada, Deutschland, Griechenland, Indien, Italien, Jugoslawien, Niederlande, Österreich, Polen, Rumänien und der Schweiz im Tanzarchiv Leipzig;
- Fotografien in einem Fotoalbum in Kalkata:  
eine Gruppe indischer Männer im Schnee vor einem Reisebus der Marke Mercedes Benz O2600;
- eine vergilbte und zerknickte Abbildung Adolf Hitlers in einer Schublade in Kalkata;
- ein indischer Herr im schwarzen Dreiteiler mit gestutztem Oberlippenbart vor dem Völkerschlachtdenkmal in Leipzig;
- derselbe Mann auf der Straße einer unbekannten deutschen Stadt, wie er eine Gruppe vorbeimarschierender Mädchen in BDM-Uniform beobachtet;
- ein Brief in Urdu, geschrieben von einem Schiff der Österreichischen Loyd, in dem von Ausschreitungen zwischen Hindus und Muslimen in Bombay die Rede ist;
- eine Tagesmeldung vom 10. Mai 1936: Mussolini proklamiert das Kaiserreich, am Abend das indische Ballett im Stadttheater

Das ist das Profil der materiellen Spuren, welche die indische Choreografin und Tänzerin Leila Roy Sokhey (1899-1947) alias MENAKA mit ihrem Ensemble von 1936 bis 1938 in Europa hinterlassen hat. Achtzig Jahre später verzeichne ich diese Gegenstände in einer digitalen Datenbank und ordne sie auf einer virtuellen Karte ihren Entstehungs-orten zu. Dabei treten die Konturen einer Reise hervor, welche eine Gruppe von Künstlerinnen aus Indien durch das Deutschland des Jahres 1936 unternommen hat. Drei Jahre nach der Machtergreifung Hitlers, im Sommer der Olympischen Spiele, die das nationalsozialistische Regime öffentlichkeitswirksam nutzte, um seine Legitimation zu untermauern, tanzte und spielte das indische Ensemble auf den Bühnen der großen deutschen Staatstheater. Tausende BesucherInnen betrachteten das Tanzereignis aus Indien, in den Feuilletons vieler Tageszeitungen deuteten deutsche Kritiker den künstlerischen Wert von Menakas indischen Choreografien. Neun Jahre und einen Weltkrieg später existieren weder Deutschland noch Indien in der gleichen Weise wie zuvor. Beide Territorien werden im Namen der Freiheit politisch gespalten, und keines der Zeichen, die in der kulturellen Sphäre kurz zuvor zirkuliert hatten, wird in der gleichen Weise lesbar geblieben sein.

Blättert man heute durch diese Sammlung verstreuter Objekte aus dem Jahr 1936, dann stellt sich unmittelbar die Frage, wie sich die Weltgeschichte eingeschrieben hat in diese Lebenszeugnisse von drei jungen Mädchen, sechs Musikern, zwei Tänzern und einer Frau, welche die Moderne im Tanz zwischen Indien und Deutschland realisierten. In jedem einzelnen dieser Dokumente ist Weltgeschichte anwesend. Aber welche? Und wessen? An keinem Punkt wird sie wirklich greifbar. Je nachdem, welcher Markierung auf meiner virtuellen Karte ich eines der Erinnerungsstücke zuordne, erzählt sich eine völlig andere Version dieser Geschichte.

Jedes der Dokumente ruft dieses »Zurück zu den Quellen!«, das Hans Blumenberg als »Inbegriff einer nur rhetorisch möglichen Zumutung<sup>2</sup> bezeichnet hat. Und für jedes Dokument, das ich dem Menaka-Archiv im Verlauf meiner Recherchen in den vergangenen Jahren hinzugefügt habe, gilt in gleichem Maße Blumenbergs Feststellung: »Die Quellen sind immer verloren, liegen immer im Rücken der Geschichte. Allenfalls holt man sie, statt zu ihnen zurückzukehren, wieder hervor, liest die Palimpseste, riskiert Konjekturen.<sup>3</sup>

Leila Roy-Sokhey starb unerwartet jung 1947, im Jahr der indischen Unabhängigkeit und Teilung. Ihr Projekt einer modernen Ballettschule in Bombay wurde nicht fortgeführt. Nur eine Stimme ist erhalten, die eine zusammenhängende Version von Menakas Geschichte aus unmittelbarer Nähe und eigener Anschauung erzählt. Es handelt sich um das Buch der Tänzerin Damayanti Joshi, die 1936 als zwölf- oder dreizehnjähriges

<sup>2</sup> BLUMENBERG, Hans: *Quellen, Ströme, Eisberge*, 1. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2012 (Bibliothek Suhrkamp 1469).

<sup>3</sup> Ebd.

Mädchen zum Menaka-Ensemble gehört hatte. 1989 schrieb Joshi eine kurze Menaka-Biografie, in der sie auch einige Erinnerungen an ihre Europareise schildert.<sup>4</sup>

Dennoch ist das kommunikative Gedächtnis dieses Kunstereignisses noch lebendig. In Kolkata filme ich 2016, wie der Sarodspieler Irfan Khan einen Schrank seines Musikzimmers öffnet und das Fotoalbum seines Großvaters Sakhawat Hussein Khan hervorholt. Auf den Bildern kommt ein eleganter Mann im maßgeschneiderten Anzug zum Vorschein, der vor Sehenswürdigkeiten überall in Deutschland selbstbewusst in die Kamera blickt. Sakhawat Khan war der Leiter von Menakas Begleitorchester und verbrachte gemeinsam mit dem Ensemble die drei Jahre von 1936–38 in Deutschland. Seine Fotografien sind Beleg eines Indiens, dass 1936 seine kulturelle und historische Souveränität vor der Weltöffentlichkeit bekundet und damit auch seinen Anspruch auf politische Souveränität unterstreicht. Der folgende Aufstieg der indischen Nation und die Biografie ihres künstlerischen Repräsentanten Sakhawat Khan werden jedoch nicht synchron verlaufen. Heute ist die musikalische Familienschule der Khans – die LUCKNOW-SHAJAHANPUR GHARANA in der Welt der indischen Kunstmusik in Vergessenheit geraten. Für ihren Nachlassverwalter Irfan Khan stellt sich heute die Frage nach einem angemessenen Umgang mit dem künstlerischen Erbe seiner Familie – und damit auch die Frage, in welcher Weise die Gegenstände seiner Erinnerung in das kulturelle Gedächtnis der Nation übergehen. In dieser Bemühung entfaltet das Menaka-Archiv heute immer noch seine Produktivität.

Es besteht zum einen aus einer Sammlung von Medienmaterial: Zeitungsberichte, Fotografien, Ton- und Filmaufnahmen des INDISCHEN BALLETTS MENAKA in Europa aus den Jahren 1936–38, die ich digitalisiert und in einer Datenbank verzeichnet habe. Die Gegenstände dieses digitalen Archivs haben eine virtuelle Adresse, sie lassen sich aufsuchen, betrachten, lesen und anhören. Aber einen sicheren Zugriff auf Geschichte gewährleisten sie nicht. Denn daneben besteht das Menaka-Archiv vor allem aus Lücken und Brüchen sowie aus einer Totalität unabgegolter Erinnerungen, die von den fragmentierten Materialien auf ganz eigene Weise vermittelt sind. An keiner Stelle lassen diese sich aufbiegen in eine Linearität historischer Erzählung. Dieses potentielle Menaka-Archiv lässt sich allenfalls umkreisen, begehen oder durchqueren. Der Ausgang solcher Begehungen ist abhängig davon, welchen Zugang man gewählt hat. Die Aufgabe dieses Textes besteht daher darin, mögliche Zugänge des Menaka-Archivs zu finden, zu beschreiben und für weitere Begehungen offen zu halten.

#### **Kabul - Kolkata: Annäherungen an die Gegenwart des Archivs**

Die Hinwendung zum Archiv als Praxis und als methodischer Begriffsrahmen für diese Arbeit ist zu verstehen vor dem Hintergrund meiner breiter angelegten künstlerischen Forschungstätigkeit, die sich mit konkreten institutionellen Archiven ebenso wie mit

<sup>4</sup> JOSHI, Damayanti: *Madame Menaka*, New Delhi: Sangeet Natak Akademi 1989.

Erinnerungspraktiken im weiteren Sinn befasst. Ausgangspunkt für die Rekonstruktion der speziellen deutsch-indischen Geschichte des Menaka-Balletts waren zunächst Beobachtungen im Umfeld von internationalen Bemühungen zur Revitalisierung der Kulturlandschaft in Afghanistan. Seit 2012 begleite ich eine Arbeitsgruppe der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, welche Maßnahmen zum Erhalt von immateriellem Kulturerbe in Afghanistan durchführte. In diesem Rahmen war ich damit beschäftigt, die künstlerischen und organisatorischen Tätigkeiten im Projekt SAFAR<sup>5</sup> filmisch zu dokumentieren. Wiederholte Reisen nach Kabul und Beobachtungen im Umfeld der Kulturerbeproduktion brachten mich in Verbindung mit engagierten Künstlerinnen, Musikliebhabern, Lehrerinnen und Schülerinnen, Archivarinnen und Sammlern, die inmitten der Allgegenwart des fortschreitenden Konflikts in Afghanistan selbst, aber auch überall in den weltweiten afghanischen Exil- und Migrationsgemeinschaften, damit befasst waren, ihren kulturellen Überlieferungsgeschichten Kontinuität zu geben und Gehör zu verschaffen. Die wechselseitigen Konzertveranstaltungen des SAFAR-Projekts in Deutschland und Afghanistan machten die afghanische Musikwelt für eine breitere Öffentlichkeit sichtbar und erinnerten an die Geschichte einer ehemals produktiven, liberalen afghanischen Kunstslandschaft, bevor diese in Folge der in den 1970er Jahren einsetzenden Kriegshandlungen zerrüttet wurde.<sup>6</sup> Die Beobachtungen auf dem Feld der fragilen Musikkultur in Afghanistan sensibilisierten mich für die Relevanz eines erweiterten Archivbegriffs und brachten mir eine Reihe von Ansätzen und Kritiken aus dem Gebiet der Archiv- und Performance-Forschung nahe.

#### ***Erstens: Das Vergessen hat eine unmittelbare politische Dimension***

Die SAFAR-Konzerte unterstrichen zunächst einmal die Feststellung Diana Taylors, dass eben genau das Ephemere der Performance hochpolitisch sei, weil es die Frage aufwerfe, »welche Erinnerungen, Traditionen und Ansprüche auf Überlieferung verschwinden, wenn die Performance-Praktiken selbst nicht über die Überlebenskraft verfügen, um lebendiges Wissen zu übertragen.«<sup>7</sup>

Die politische Dringlichkeit, mit der Ansprüche auf Überlieferung von bestimmten Aufführungspraktiken gestellt werden, begegnet uns überall dort, wo diese nicht im Zuge künstlerischer Erneuerungen einem »natürlichen« Vergessen anheimfallen, aus der Mode kommen, erneuert, ergänzt überschrieben oder erweitert werden, sondern wo sie aktiven politischen Restriktionen unterliegen – oder wie im Fall Afghanistans, wo sie durch

<sup>5</sup> Unter dem Titel SAFAR veranstaltete die Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar eine Reihe von Konzerten mit afghanischen Musikern. Zunächst 2012 in Deutschland, danach jährlich im Wechsel zwischen Kabul und verschiedenen Orten in Deutschland.

<sup>6</sup> Während der fünfjährigen Talibanherrschaft war das Hören und Spielen von Unterhaltungsmusik in Afghanistan offiziell verboten. Professionelle Musiker hatten das Land aber schon weitestgehend während des vorhergehenden Bürgerkriegs verlassen.

<sup>7</sup> (»Whose memories, traditions and claims to history disappear if performance practices lack the staying power to transmit vital knowledge?«) TAYLOR, Diana: *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham, NC [u.a.]: Duke Univ. Press 2003 (A John Hope Franklin Center book), S. 5.

physische Gewalt von der Löschung bedroht sind. Die Überlieferungsgeschichten fragiler Objekte wie der geretteten Tonbänder im Kabuler Radioarchiv<sup>8</sup> beispielsweise oder der vom islamistischen Fundamentalismus bedrohten musicalischen Praxis in Afghanistan überhaupt, bringen so den Zusammenhang von Archiv, Identität, Macht, Politik und Performance deutlich zutage.

#### *Zweitens: Archive sind auch Archive des Übels*

Zweitens wird angesichts der Verwüstung der Kulturlandschaft Afghanistans deutlich, warum in gegenwärtigen Diskursen der Archivbegriff seine anhaltende Relevanz entfaltet hat. So erweist sich beispielsweise das Archiv des afghanischen Rundfunks in Kabul als ein »archive du mal<sup>9</sup> avant la lettre. Hier wird in besonderer Weise anschaulich, wie sehr »das Schicksal der Information, die wir über die Katastrophen des 20. Jahrhunderts erlangen können – oder nicht erlangen können –, [...] ein Teil dieser Katastrophen selbst« ist.<sup>10</sup> Derrida hatte bei der Idee seiner *archives du mal* vor allem die geöffneten Archive des kalten Kriegs – die Stasiakten der DDR usw. vor Augen, wenn er schreibt, dass »die Desaster, die dieses Ende eines Millenniums markieren, [...] auch Archive des Übels/ Archive des Bösen (archives du mal): verheimlichte oder zerstörte, verbotene, abgelenkte, ›verdrängte.‹ scien, und dass man niemals darauf verzichtet habe, ›sich eine Macht über das Dokument, über seinen Besitz, seine Zurückhaltung oder seine Auslegung anzueignen«.<sup>11</sup> Das Kabuler Radioarchiv mit der Geschichte seiner wechselnden politischen Inanspruchnahmen führt uns vor Augen, dass die besagten Desaster des letzten Millenniums eine Kontinuität in der unmittelbaren Gegenwart haben.

#### *Drittens: Das Archivieren ist performativ*

Die Aufführungen von zeitgenössischen Musikerinnen in Afghanistan verknüpfen Vergangenheit und Gegenwart in einer ebenso konflikthaften wie auch produktiven Beziehung. Das wurde seit dem Anfang der 2010er Jahre immer deutlicher erkennbar im Kontext einer im Entstehen begriffenen neuen digitalen Erinnerungskultur. Innerhalb kürzester Zeit wurden im Internet vielfältige Versuche sichtbar, das Gedächtnis an eine kulturelle Blütezeit Afghanistans wieder zu aktivieren. So tauchten zahlreiche verloren geglaubte Dokumente künstlerischer Produktivität auf: Videos, private Tonbandauf-

nahmen, Fotoalben usw., die auf Social Media Plattformen überall in den afghanischen Exilgemeinschaften geteilt wurden und so ein zweites Leben entfalteten.

Innerhalb des Zeitraums, in dem ich mit der Beobachtung von Kulturerbmaßnahmen in Kabul befasst war, konnte ich so verfolgen, wie sich auch meine eigenen Film- aufnahmen allmählich in Dokumente in einem weiteren Sinn verwandelten. 2012 hatten die Aufnahmen von Musik aus Afghanistan für die Vertretungen der Geberländer und die durchführenden Institutionen der im Londoner AFGHANISTAN COMPACT beschlossenen Kulturfördermaßnahmen zunächst vor allem eine starke symbolpolitische Funktion.<sup>12</sup> Sie sollten signalisieren, dass die internationale Gemeinschaft beim Nationbuilding in Afghanistan auch den Aufbau der Kulturlandschaft betreibt und sie sollten ein Bild des Gelingens der Fördermaßnahmen inszenieren bzw. Prototypen der künftigen nationalen Selbstrepräsentation Afghanistans produzieren.<sup>13</sup>

Heute, 2020, acht Jahre nachdem ich das afghanische Ensemble auf deutschen Konzertbühnen gefilmt habe, erweist sich der kulturelle und politische Wiederaufbau des Landes weiterhin als ungelöst. Die Videoclips der SAFAR-Konzerte wurden aber mittlerweile auf Youtube millionenfach aufgerufen, kommentiert und in Social Media Netzwerken geteilt.<sup>14</sup> Die Filmdokumente sind auf diese Weise zu digitalen Gebrauchsgegenständen geworden – beispielsweise für AfghanInnen, die sich in den Migrationsgesellschaften ihrer kulturellen Identität versichern, ebenso als Lernmaterial für Musiker, die sich mit afghanischer Instrumentalmusik befassen.

Meine Arbeit als Dokumentarist der Kulturerbproduktion in Kabul versetzte mich auf diese Weise mitten hinein in das Feld interkultureller Repräsentation – auf dem Musik, Tanz, Kulturpolitik, Sinnproduktion in der Gegenwart der politischen Konflikte wie auch in der digitalen Mediensphäre eng ineinander verflochten sind (oder wie Jacques Rancière schreibt – in der Regimes der Repräsentation, des Ethischen und des Ästhetischen nebeneinander herrschen<sup>15</sup>) und führte mir eindringlich vor Augen, inwiefern

<sup>12</sup> Während der Londoner Afghanistan Konferenz 2006 wurden Maßnahmen zum Schutz des afghanischen Kulturerbes beschlossen: »A comprehensive inventory of Afghan cultural treasures will be compiled by end-2007. Measures will be taken to revive the Afghan cultural heritage, to stop the illegal removal of cultural material and to restore damaged monuments and artefacts by end-2010.«, *The Afghanistan Compact: Building on Success, The London Conference on Afghanistan, London 31 January – 1 February 2006* 2006, [https://web.archive.org/web/20060506045857/http://www.unama-afg.org/news/\\_londonConf/\\_docs/06jan30-AfghanistanCompact-Final.pdf](https://web.archive.org/web/20060506045857/http://www.unama-afg.org/news/_londonConf/_docs/06jan30-AfghanistanCompact-Final.pdf) (abgerufen am 13.09.2020).

<sup>13</sup> Zum kritischen Begriff der Kulturerbproduktion siehe Thomas Thiemeyer: »Kulturerbproduktion ist Identitätsarbeit, weil sie kollektive Symbole schafft, die räumlich und zeitlich verortet sind und Gruppen zugewiesen werden können. Sie ist gleichermaßen politisch wie ökonomisch, weil sie Interessen folgt und aus Kultur eine Ware macht, die man besitzen kann, und mit der sich Gruppen auszeichnen können.« THIEMEYER, THOMAS: »Identitäts- und Wissensparadigma. Zwei Perspektiven auf kulturbibliothekarische Museen«, in: FACKLER, Guido (Hrsg.): *Identitätsfabrik reloaded?!. Museen als Resonanzräume kultureller Vielfalt und pluraler Lebensstile. Beiträge der 21. Arbeitstagung der.dgv-Kommission „Sachkulturforschung und Museum“ vom 22. bis 24. Mai 2014 im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*, LIT Verlag Münster 2017. Vgl. dazu u.a. auch: LOWENTHAL, David: *The heritage crusade and the spoils of history*, 7. Aufl., Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press 2009.

<sup>14</sup> Siehe bspw.: SAFAR – „Rafsim Azin Baagh“ 2017. [https://www.youtube.com/watch?v=fy\\_GLC8ma-0](https://www.youtube.com/watch?v=fy_GLC8ma-0)

<sup>15</sup> RANCIÈRE, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hrsg. v. Maria MUHLE, 1. Aufl., Berlin: b\_books Verl. 2006 (Reihe PolYpeN).

<sup>8</sup> Als die Taliban-Milizen 1996 Kabul besetzten, machten sie den Versuch, die historische Musiksammlung des Afghanischen Rundfunks zu zerstören. Mitarbeiter des Rundfunkarchivs verhinderten das unter anderem, indem sie den Zugang zu den Archivräumen tarnten. Siehe Kapitel 1.4.1 Das Archiv retten.

<sup>9</sup> DERRIDA, Jacques: *Dem Archiv verschrieben: eine Freudsche Impression*, 1. Aufl., Berlin: Brinkmann & Bose 1997.

<sup>10</sup> KLAWITTER, Arne: „Das Archiv als Ausgangspunkt einer philosophischen Kulturarachäologie“. <https://arneklawitter.wordpress.com/besprechungen/archivforschung/>

<sup>11</sup> DERRIDA: *Dem Archiv verschrieben*.

Archivpraktiken der Fürsorge und der aktiven Teilnahme am Kunstwerk bedürfen<sup>16</sup>, wie sie Teil der Aufführungspraxis selbst werden und inwiefern eben das »Archivieren [...] wie das Protokollieren ‚ein performativer, Fakten produzierender Akt‘« ist.<sup>17</sup>

#### **Die Desaster eines Millenniums zu Gehör bringen**

Die SAFAR-Konzerte afghanischer Musikerinnen in Deutschland betonten eine jahrhundertealte Kontinuität von musikalischen Traditionen aus dem Gebiet des heutigen Afghanistan. Sie rückten die fragile Praxis oraler Überlieferung in den Blick, die innerhalb einer Elite von professionellen Musiker-Familienverbänden in Kabul gepflegt worden war und erinnerten an die künstlerische Eigenständigkeit von musikalischen Genres, die in Kabul entwickelt und zu einer virtuosen Aufführungspraxis gebracht worden waren.

Das Narrativ einer vom Untergang bedrohten „Kunst der letzten alten Meister“, in welchem die afghanischen Künstler so dem deutschen Publikum nahegebracht wurden, machte aber auch vergessen, dass das Genre instrumentaler Kunstmusik, welches das SAFAR-Ensemble aufführte, nicht einer mythischen, kulturell intakten Vorzeit entstammte, sondern vergleichsweise jung, historisch datierbar und vor allem in jeder Hinsicht modern war.<sup>18</sup> Die Konzerte der afghanischen Musiker waren nicht nur eine Geste der künstlerischen und zivilisatorischen Selbstbehauptung gegen den aktuellen islamistischen Fundamentalismus der Taliban, sondern sie brachten auf diese Weise auch die Widersprüche der westlichen Moderne und ihrer kolonialen Expansion zu Gehör – in deren größeren Zusammenhang der heutige islamistische Fundamentalismus nur die jüngste Aktualisierung einer verwickelten Dynamik darstellt.<sup>19</sup> So erinnerten sie indirekt auch daran, dass es nicht erst die Taliban gewesen waren, welche die musikalische Praxis in Afghanistan während der fünf Jahre ihres Regimes zum Verstummen gebracht hatten,

16 BORGREEN, Gunhild, Rune GADE und Heike ROMS (Hrsg.): *Performing archives – archives of performance*, Bd. [1] 2013 (In between states 1), S. 35.

17 VISMANN, Cornelia: *Akten: Medientechnik und Recht*, 5. Aufl., Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch 2000, S. 89.

18 Zur jüngeren Musikgeschichte Afghanistans und zur Datierung von Kunstmusik-Genres siehe: SARMAST, Ahmad: *A survey of the history of music in Afghanistan: special reference to art music from c. 1000 A.D.*, Saarbrücken: VDM Verlag Müller 2009.

19 Der Fokus auf die Ikonoklasmen der Taliban ist auch Teil westlicher Verstrickungsgeschichte in den Afghanistankonflikt, in deren Folge erst die Mudschaheddinkämpfer im Kampf gegen die Intervention der UDSSR und später die Talibanmilizen militärisch solange unterstützt worden waren, bis deren islamistischer Fundamentalismus als Bedrohung des Westens offenkundig wurde. Die Restriktionen, denen die Produktion von Unterhaltungsmusik in Afghanistan ausgesetzt waren, sind aber nicht allein dem Taliban-Regime zuzuschreiben. Auch die islamistischen Gruppierungen, die sich während der Dschihad-Ära in den 1970er und 80er Jahren formiert hatten, vertraten fundamentalistische, musikfeindliche Positionen. Schon während der ersten Phase des Bürgerkriegs zwischen den verschiedenen islamistischen Parteien war die musikalische Produktivität in Afghanistan stark eingeschränkt worden, in Folge der wechselnden Belagerungen Kabuls durch Mudschaheddin-Parteien waren ein Großteil der in Kabul lebenden Künstlerfamilien daher schon früh ins Exil gegangen. Nach der Einnahme Kabuls durch die Taliban kam die musikalische Produktivität innerhalb Afghanistans schließlich weitestgehend zum Erliegen. Siehe dazu: BAILY, John: *War, exile and the music of Afghanistan: the ethnographer's tale*, Burlington, VT: Ashgate Publishing Company 2015 (SOAS musicology series).

sondern dass die kulturelle Moderne Afghanistans während des gesamten 20. Jahrhunderts eine Konfliktgeschichte ist, deren Ursachen eine Kontinuität von der imperialistischen Politik der Großmächte Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Stellvertreterpolitik von USA und UDSSR im kalten Krieg hat. Die performativen Künste standen dabei schon lange im Zentrum einer Debatte von Tradition und Modernität, erlebten einen tiefgreifenden Wandel der musikalischen Räume und Zeiten und stellten zuverlässig auch einen Gradmesser für die fortschreitenden politischen Konflikte dar. Auf der politischen Bühne Afghanistans aktualisierte sich so kontinuierlich etwas, das seinen Ausgang in der europäischen bzw. westlichen Vergangenheit hatte. Anfang der 2010er Jahre kam also vice versa in Gestalt „traditioneller“ afghanischer Musik auf den deutschen Konzertbühnen auch etwas zu Gehör, dass einen Nachhall auf die Ereignisse dieser verflochtenen Geschichte darstellte und erinnerte daran, dass eine Hälfte der politischen und kulturellen Moderne Afghanistans in Europa gespeichert ist.

#### **Mumbay - Berlin: Diesseits eines fragmentierten Archivs der Moderne**

2012 machte ich bei meinem ersten Besuch in Kabul die Bekanntschaft mit Irfan Muhammad Khan, der zu diesem Zeitpunkt als Lehrer für klassische indische Musik am gerade gegründeten AFGHANISTAN NATIONAL INSTITUTE OF MUSIC (ANIM) arbeitete. Irfan stellte sich als Enkelsohn des indischen Sarodspielers Sakhawat Hussein Khan vor, welcher 1936–38 als Leiter des Begleitorchesters an der Deutschlandtournee des MENAKA-BALLETTS teilgenommen hatte. Irfan Khan ist heute der Vorsteher (Khalifa) eines Familienverbundes (Gharana) von professionellen klassischen Musikern in Indien, die aus Afghanistan stammten und Mitte des 19. Jahrhunderts in Indien ein neues Instrument entwickelt hatten – die SAROD, ein prägnantes Saiteninstrument, dass Sakhawat Khan 1936 bei seiner Deutschlandreise präsentierte.<sup>20</sup> Diese persönliche und lebendige Erinnerung an ein achtzig Jahre zurückliegendes Ereignis in Deutschland verortete auch den gegenwärtigen kulturellen Wiederaufbau Afghanistans in einem viel weiter gespannten geografischen, temporalen historischen Zusammenhang.

Denn die Bilder der asiatischen Künstlerinnen in Leila Roys Menaka-Ensemble, die über 70 Jahre vor den SAFAR-Konzerten in Deutschland entstanden waren, brachten schlagartig in Erinnerung, dass weder die Geschichte der afghanischen noch der indischen Kunst Sache einer kulturellen Partikularität oder nationalen Tradition allein waren, sondern dass sie in dem Moment, in dem sie als eigenständige Formen in Erscheinung traten, schon tief eingebettet waren in eine globale – zweifellos koloniale – aber eben auch transnational verflochtene Geschichte.

Blickt man den Mitgliedern des Menaka-Ensembles im Foyer eines europäischen Theaters oder dem Musiker Sakhawat Khan vor dem Leipziger Völkerschlachtdenkmal im Jahr 1936 in die Augen, wird etwas anschaulich, das in der vorherrschenden Wahr-

20 Zu den Hintergründen dieser musikalischen Familiengeschichte siehe Kapitel 2.1.1 „Ein Palimpsest in Kolkata“

nehmung der deutschen Geschichte seit 1933 vergleichsweise in Vergessenheit geraten ist: nämlich der Umstand, dass trotz der demonstrativen Hervorkehrung nationaler Idiosynkrasien, die kulturelle Öffentlichkeit in Europa Anfang des 20. Jahrhunderts von einem intensiven Austausch mit den außereuropäischen Kulturen geprägt war. Dieser internationale Kulturaustausch war auf unterschiedliche Weise in die kolonialen Wertschöpfungsketten eingebunden und hatte mindestens seitdem die Museen für Völkerkunde ihre Sammeltätigkeit begonnen, bis in die Anfangsjahre des nationalsozialistischen Deutschlands eine weitreichende Kontinuität.

Für das Publikum der afghanischen Konzerte in Deutschland war dieser Zusammenhang möglicherweise nur vage spürbar. Liest man aber beispielsweise parallel zur Rezeption der Veranstaltungen von 2012, wie sich deutsche Kunstkritiker und Musikwissenschaftler über 70 Jahre zuvor mit Musik und Tanz aus Asien auseinandergesetzt hatten, dann wird offenkundig, dass für die kulturellen Geschichten außerhalb Europas *in Deutschland* und damit diesseits der kolonialen Peripherie ein Raum existiert, welcher die Erinnerung einer gemeinsamen/geteilten Geschichte enthält.

Betrachtet man heute die digitalisierten Fundstücke des Menaka-Archivs als Erinnerungen an eine solche, andere Geschichte des 20. Jahrhunderts, dann werden zwischen Kabul, Kalkutta, Mumbai und Berlin Menschen sichtbar, welche auf eine Teilhabe an den universellen Verheißungen der Moderne hofften: Selbstbestimmung ihrer Nationen, Bürgerrechte, freie künstlerische Entfaltung, Gleichberechtigung von Frauen, gerecht verteilter Wohlstand – und überall ist in diesen Hoffnungen auch schon die Geburt der kommenden Konflikte angelegt: Gewalt des antikolonialen Kampfes, nationale Grenzziehungen, ethnische/religiöse Ausgrenzungen.

Die Protagonisten dieser Weltgeschichte sind in Bewegung. Sie migrieren – von den abgelegenen paschtunischen Stammesgebieten am Hindukusch in die kulturellen Machtzentren Nordindiens,<sup>21</sup> von der schwäbischen Provinz in die Metropole Amsterdam.<sup>22</sup> Sie tauchen auf in den Brennpunkten des Weltgeschehens: 1900 auf der Leistungsschau der kolonialen Moderne – der Weltausstellung in Paris,<sup>23</sup> 1936 zu den olympischen Spielen im nationalsozialistischen Deutschland<sup>24</sup> und sie werden verstärkt und mobiliert vom neuesten Stand medientechnologischer Entwicklung: 1905 ist in Indien der erste Sarodspieler auf einer Schellackplatte zu hören, ab 1925 kann man an Radioempfängern in Kabul dem Ghazalsänger Ustad Qasem zuhören, 1928 hat der afghanische König Amanullah bei seinem Deutschlandbesuch Schallplatten mit den Aufnahmen

<sup>21</sup> Niamatullah Khan, Sakhawat Khans Großvater war Mitte des 19. Jh. aus Dschalalabad, dem paschtunischen Siedlungsareal im heutigen Grenzgebiet zwischen Afghanistan und Pakistan, nach Nordindien migriert und hatte sich dort als professioneller Musiker etabliert.

<sup>22</sup> Der Impresario der Menaka-Tournee Ernst Krauss wurde 1887 im schwäbischen Eberbach geboren und gründete Anfang der 1920er Jahre seine Internationale Konzertdirektion in Amsterdam.

<sup>23</sup> Asadullah Kaukab Khan, Sakhawat Khans Schwiegervater war 1900 in einer Gruppe von indischen Unterhaltungskünstlern engagiert, die während der Weltausstellung in Paris Britisch-Indien repräsentierten.

<sup>24</sup> Im Begleitprogramm der Olympischen Sommerspiele in Berlin wurden im Juli 1936 die Internationalen Tanzwettspiele ausgetragen, bei denen das Menaka-Ballett eine Reihe von Preisen erhielt.

seines Lieblingssängers im Gepäck, 1935 wird Sakhawat Khans Sarodspiel in Bombay erstmals auf Tonfilm aufgezeichnet, 1937 wird das INDISCHE BALLETT MENAKA auf den ersten von der Firma AGFA produzierten Farbfilmrollen abgelichtet, 1938 erscheint es in einer der teuersten und erfolgreichsten Spielfilmproduktion dieses Jahres auf den Kinoleinwänden überall in Deutschland.<sup>25</sup>

Der größere politik- und kulturhistorische Kontext der indischen Ballettaufführungen 1936 in Deutschland ist bekannt. Es handelt sich um die Geschichte des antikolonialen Kampfes und die Entwicklung der nationalen Unabhängigkeitsbewegung in Indien, das breite Interesse für die Ästhetik kolonialer Waren und für östliche Spiritualität in Europa, den blühenden Exotismus und Orientalismus auf dem Gebiet der Avantgardekunst ebenso wie in den populären Unterhaltungsmedien, die Ideengeschichte des modernen Tanzes, die Kontakte der künstlerischen Avantgarde zwischen Europa und Indien, die deutsch-indische Literatur- und Forschungsgeschichte, die Schnittstellen von Lebensreform und völkischer Bewegung in Deutschland, die Verbindungen von Rassentheorie und anthropologischer Forschung, auch die Geschichte der Kolonialausstellungen und Menschenzoos, des Weiteren um den großen Rahmen der nationalsozialistischen Kulturpolitik und Ästhetik, die Gleichschaltung der deutschen Tanzbühne und der Staatstheater, eine deutsch-indische koloniale Stellvertretergeschichte beginnend mit der Dschihad-Strategie im ersten Weltkrieg bis zur Unterstützung von Subhash Chandra Boses Aktivitäten in Berlin – also jene Umstände die zeigen, inwiefern Indien in Europa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ebenso exotische Fiktion, wie unmittelbare Lebenswirklichkeit war. Es ist aber auch die Geschichte eines aktiven Gedächtnisses der indischen Musikerfamilie Khan, welches, wie der Musikethnologe Max Katz schreibt, eine konzise Gegenerzählung zur Nationalgeschichte der klassischen Musik in Indien enthält.<sup>26</sup>

Je weiter man jedoch den Spuren der indischen Künstlerinnen in Deutschland folgt, desto offenkundiger wird, dass man sich damit auf unbekanntes historisches Terrain begibt. Denn bei genauerer Betrachtung von Fundstücken aus dem Umfeld der Menaka-Tournee ergeben sich aus heutiger Sicht viele unmittelbare Fragen:

Wie wurde beispielsweise aus Ernst Krauss, einem schwäbischen Dorflehrersohn mit einer Vorliebe für schwärmerische Lyrik, der Manager einer internationalen Konzertagentur, der Künstlerinnen aus Asien für ein breites europäisches Publikum produzierte? Wo genau verliefen die geistigen Trennlinien zwischen den Autoren in Ernst Krauss' 1918 veröffentlichten Sammelband DEUTSCHE DICHTER? Warum ließ Krauss, der während des Krieges Abstand zu den deutschen Behörden in den Niederlanden hielt,

<sup>25</sup> Heute wenden sich afghanische KünstlerInnen mittels Facebook- und YouTube Livestreams an eine neue digitale Öffentlichkeit. Siehe dazu auch meine Beobachtungen: SCHLAFFKE, Markus: „Oral tradition and global village: Afghanistans traditional music in the age of YouTube and Facebook“, in: *Music in Afghanistan* (2016), S. 80–89.

<sup>26</sup> KATZ, Max: *Lineage of Loss: Counternarratives of North Indian Music*, Middletown: Wesleyan University Press 2017.

seine Gedichte in der DEUTSCHEN ZEITUNG IN DEN NIEDERLANDEN (DZN) drucken - einem der perfidesten Propagandainstrumente der deutschen Besatzer? Welche Idee einer nationalen Kunst Indiens teilte Leila Roy, die aus der bengalischen Hindu-Elite stammte, mit den muslimischen Musikern ihres Ensembles vor dem Hintergrund des immer deutlicher hervortretenden kommunalistischen Konflikts während des Kampfes um die indische Unabhängigkeit? Wie konnte das indische Ballett drei Jahre lang auf den großen Bühnen der deutschen Staatstheater Erfolge feiern, während im gleichen Zug die jüdischen Künstlerinnen Auftrittsverbot hatten und Vordenker des modernen Ausdruckstanzes wie Rudolf Laban über das rassistisch gebundene Wesen des deutschen Tanzes spekulierten? Wieso schwärmten stramm völkisch orientierte deutsche Kunstkritiker angesichts des indischen Balletts von ästhetischen Transzendenzerfahrungen? Woran wurde in der Reichskultkammer der künstlerische Wert des indischen Balletts bemessen?

Es sind solche, auf den ersten Blick widersprüchlichen Beobachtungen, hinter denen sich komplexere historische Lebenswirklichkeiten verbergen. Die Spuren des Menaka-Balletts in Europa sind auf diese Weise in alle Richtungen durchzogen von den losen Enden unabgeschlossener Projekte der Moderne. Die Gegenstände, die ich in das digitale Menaka-Archiv aufgenommen habe, bilden dort semantische Knoten, die sich nicht ohne weiteres in lineare Geschichten der Nation, der Kunst oder des 20. Jahrhunderts aufbiegen lassen. Sie lassen allenfalls erahnen, dass es sich um exemplarische Dokumente einer Matrix handelt, die zwischen den okzidentalnen Zentren und ihren kolonialen Peripherien aufgespannt ist, deren Wirkungsgeschichte noch nicht abgeschlossen ist - und in denen sich das Menaka-Archiv als phänotypisches Rätsel für die Rekonstruktion der Moderne erweist.

#### **Das Menaka-Archiv als Praxis künstlerischer Forschung**

Während meine Recherchen anfänglich darauf zielten, mir selbst das Jahr 1936 als kontingenzen Horizont zu veranschaulichen, stellte ich fest, dass ich damit bereits in eine archivarische Praxis der Spurensicherung involviert war. Das galt für das verstreute (Körper)Wissen zeitgenössischer afghanischer Musiker ebenso wie für das musikalische Werk des indischen Sarod-Virtuosos Sakhawat Khan. Denn aus der Perspektive des Khan'schen Familiengedächtnisses wurde beispielsweise deutlich, dass die Belege von Sakhawats Khans Deutschlandreise nicht lediglich Relikte einer flüchtigen Begebenheit in der deutschen Lebenswirklichkeit der 1930er Jahre darstellten, sondern dass sie für Irfan als zeitgenössischem Vertreter der Khan'schen Schule auch einen wichtigen Beleg für die Ansprüche seiner eigenen künstlerischen Identität auf Archivwürdigkeit innerhalb der indischen Musikgeschichtsschreibung bedeuten. Mit der Sammlung der Menaka-Fundstücke in Deutschland war ich auf diese Weise auch involviert in die Vervollständigung und Ergänzung eines fragmentierten/sensiblen Archivs in Indien. Es

ist diese Involviertheit, welche die Arbeit mit dem Menaka-Archiv in besonderer Weise als eine Praxis künstlerischer Forschung qualifiziert.

Darüber hinaus ist es die Besonderheit der Materiallage, welche das Menaka-Archiv zu einem Gegenstand unkonventioneller methodischer Annäherungen macht. Einige Produktionsunterlagen und Korrespondenzen haben sich beispielsweise im Nachlass des Impresarios Ernst Krauss in der Theatersammlung der ALLARD PIERSON COLLECTION in Amsterdam erhalten. Der umfangreiche Pressespiegel, welcher die Dynamik der Tournee über den Zeitraum von drei Jahren dokumentiert, ist europaweit in lokalen Stadt- und Zeitungsarchiven verstreut. Die Dokumente der Menaka-Tournee wurden daher bisher nie im Zusammenhang, sondern allenfalls als Teil lokaler Überlieferungsgeschichten gelesen. Diese Materiallage ist nicht nur lokal fragmentiert, sondern befindet sich auch in extrem unterschiedlichen physischen Zuständen und Ordnungen. Die Gegenstände im Khan-Familienarchiv in Kolkata etwa sind nicht systematisch erfasst und teilweise unmittelbar vom physischen Zerfall bedroht. In Deutschland wiederum stellt der unterschiedliche Digitalisierungsgrad von Archiven eine Schwelle für das Finden und Zusammenführen von Menaka-Quellen dar. Während beispielsweise in den Niederlanden große Teile der nationalen Zeitungsarchivbestände bereits auf der digitalen Plattform DELPHER<sup>27</sup> erfasst und im Volltext durchsuchbar sind, ist die Suche in deutschen Zeitungsarchiven in weiten Teilen noch mühevoller Handarbeit.<sup>28</sup> Für den Aufbau des digitalen Menaka-Archivs stellte es daher eine Herausforderung dar, solche heterogenen Datenbestände zu verknüpfen und abzubilden.

Aus diesem Grund sind bei der Konzeption einer digitalen Menaka-Plattform auch besondere Überlegungen in die Gestaltung von Interfaces eingeflossen, welche die partikularen Ereignisse und fragmentierten Materialen in unterschiedlichen Zusammenhängen visualisieren. So werden beispielsweise erst in dem Moment, in dem man die Menaka-Aufführungen aus einer Auflistung von Einzelereignissen in eine geografische Karte umformatiert, völlig neue semantische Querverbindungen augenscheinlich. In der topografischen Zusammenschau liegen Berchtesgaden und Bombay so plötzlich in der Reichweite einer gemeinsamen Imagination, die 1936 durch die Aufführung des Menaka Balletts real hergestellt worden war.

In dieser Weise verstehe ich die historiographische Methode des Erzählens und Verknüpfens von Zusammenhängen als „Navigation im Archiv“ während ich selbst zu diesem Archiv beitrage, es ordne, neue Einträge erstelle und „Einträge“ durch Filme, textliche Verknüpfungen und Referenzierungen zu anderen digitalen und analogen Quellen entwickle. Diese Arbeit unternimmt eine kritische Reflexion, in der ich den Kontext meiner Recherchen offenlege und die Erschließung des Menaka-Archivs aus

27 <https://www.delpher.nl/>

28 Die Recherche und Zusammenführung des deutschen Pressespiegels im Menaka-Archiv ist vor allem der Arbeit von Isabella Schwaderer im Rahmen ihres Forschungsprojekts „Tanz und Religion in der NS-Zeit: Der Pressespiegel der Menaka-Tournee durch Deutschland 1936-38“ an der Universität Erfurt zu verdanken.

einer Perspektive archivästhetischer Zusammenhänge nachvollziehbar und transparent mache. Gerade aus einer postkolonialen Perspektive ist es mir ein Anliegen, sowohl dem Ordnungssystem meines Archivs, als auch meinen „Navigationen“ durch dieses, die nötige Offenheit zu geben, um verlorenen und unterdrückten Stimmen und Klängen in der Geschichte der Moderne einen Raum und notwendige Projektionsflächen zu geben.

Im Zuge dieser Arbeit ergaben sich immer wieder neue Zusammenhänge und Fragen. Gewiss bedürfte es noch ausführlicherer Recherchen in indischen, deutschen, niederländischen und anderen internationalen Archiven, die den Rahmen dieser Arbeit jedoch gesprengt hätten. Insbesondere die Erschließung von Quellen in Indien als Grundlage für eine eigentliche Werkbiografie Leila Roys muss leider vorerst Desiderat bleiben. Auch die Zusammenführung und Veröffentlichung des Pressepiegels zur Menaka-Tournee in Deutschland wird Anlass für weiterführende Forschungen sein müssen. Die fortschreitende Digitalisierung von Zeitungsarchiven in ganz Europa wird außerdem für diese Erforschung der Menaka-Rezeption neue Perspektiven eröffnen. Schon jetzt zeigt eine Reihe neuer Fundstücke, die ich in meiner Analyse noch nicht berücksichtigen konnte, dass es deutliche Unterschiede in den verschiedenen nationalen Rezeptionen des Menaka-Balletts gibt. Für die weitere Untersuchung der internationalen Tanzmoderne, aber auch speziell zur nationalsozialistischen Kulturpolitik tut sich auch hier ein zukünftiges Forschungsfeld auf, das ich in meiner Arbeit nur anreißen konnte.

Bei dieser Arbeit handelt es sich also um einen Versuch, vorerst einige der Spuren eines historischen Medienereignisses diesseits der kolonialen Peripherie zu sichern und auffällige Punkte und Markierungen hervorzuheben, in denen sich neue Dokumente, Medienfunde und damit verbunden, Epistemologien ästhetischer Praktiken anknüpfen lassen.

## Zur Gliederung

Der Text ist in drei Abschnitte gegliedert. Nach der Einführung in den Gegenstand lege ich im ersten Teil Ansätze zu Verfahren des archivologischen Schreibens dar und kläre die Verwendung grundlegender Begriffe. Anhand einer Fallstudie zur Rettungsgeschichte des afghanischen Rundfunkarchivs arbeite ich Aspekte einer Archivästhetik heraus. Die Bewahrung der historischen Musiksammlung durch den Rundfunkarchivar Mohammad Siddiq vor der Zerstörung durch die Taliban im Jahr 1996 steht ganz im Zeichen einer besonderen archivologischen Ästhetik des Entzugs und des Entbergens, die sich aus einer spezifischen Topologie entfaltet – aus der Spannung zwischen dem konstitutiven Innen und Außen des Archivs. Die Rettung der afghanischen Musikschätze zeigt nämlich, inwiefern das Archiv seine Objekte durch den Entzug auch »markiert« – oder wie Rebecca Schneider schreibt, inwiefern materielle Hinterlassenschaften durch ihr Verschwinden überhaupt erst zu dem werden, was sie sind.<sup>29</sup> Aufbauend auf diesen Beobachtungen beschreibe ich kurz, in welcher Weise ich an die Begriffsgeschichte des Archivs anknüpfe und umreiße den Forschungsstand zum Begriff der Archivästhetik, insofern dieser für die weiteren Betrachtungen relevant ist.

Im Hauptteil rekonstruiere ich das Menaka-Archiv in Form eines *Close Reading* ausgewählter Materialien. Als „Profile medienarchäologischer Grabungen“ beschreibe ich einleitend anhand zweier Beispiele den Status von Lücken und Palimpsesten im Menaka-Archiv. Der mehrfach durchgestrichene Name Adolf Hitlers in Sakhawat Khans Taschenkalender aus dem Jahr 1938 lässt sich auf diese Weise als ein Palimpsest lesen, in dem sich verschiedene Zeitschichten deutsch-indischer Annäherungen abgelagert haben. Im Nachlass des Impresarios Ernst Krauss in Amsterdam wiederum hinterlässt der Name seines jüdischen Geschäftspartners eine Lücke. Der niederländische Journalist Nathan Wolf war an der Konzertdirektion Krauss beteiligt und wurde im September 1942 nach Auschwitz deportiert und dort ermordet. Im Krauss-Nachlass findet sich nur ein knapper Hinweis auf Nathan Wolfs Verbleib. Die Lücke entpuppt sich dabei einmal mehr als die eigentliche epistemische Kategorie des Archivs.

Im nächsten Schritt verorte ich das Projekt Leila Roys im Kontext der bengalischen Renaissance als Ergebnis einer »lokalen Modernität«<sup>30</sup>. Dazu zeichne ich nach, wie das emanzipatorische Projekt der Tanzreformerin Leila Roy auch Auswirkungen auf die gesellschaftliche Position der traditionellen Tanz-Performerinnen in Indien hatte. In

<sup>29</sup> (»Indeed, remains become themselves through disappearance as well.«) SCHNEIDER, Rebecca: „Archives – Performance Remains“, in: *Performance research: a journal of performing arts* 6/2 (2001), S. 100–108, hier S. 104.

<sup>30</sup> MITTER, Partha: *The triumph of modernism: India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947*, London: Reaktion Books 2007.

mehreren Fallstudien erkunde ich anschließend mögliche Ansätze zur Erschließung von Fundstücken der Menaka-Tournee in Europa.

Des Weiteren betrachte ich den Nachlass des Impresarios Ernst Krauss, weil er nicht nur Licht auf die ökonomische Verfasstheit der Menaka-Tournee wirft, sondern auch, weil er die Rezeption des indischen Balletts in Verbindung mit einer spezifischen literarischen Strömung in Deutschland bringt. Ernst Krauss, der den Hauptteil der Menaka-Tournee in Deutschland organisiert hatte, verstand sich zeitlebens als Literat und publizierte eine Reihe von Gedichtbänden. Krauss' Texte veranschaulichen einen bestimmten ästhetischen Diskurs der Jahrhundertwende, der sich in der Rezeption des Menaka-Balletts Mitte der 1930er Jahre fortsetzt. Auch Krauss' Gedichte lassen sich auf diese Weise als ein „Archiv des indischen Tanzes“ in Deutschland lesen.

Trotz einer Breite an erhaltenen Dokumenten aus dem Kontext der Menaka-Tournee stellen ausgerechnet Filmbilder als adäquates Dokumentarmedium des Tanzes eine der größten Lücken im Menaka-Archiv dar. Besondere Aufmerksamkeit widme ich im Hauptteil daher den einzigen bisher bekannten Bewegtbildern des Menaka-Balletts in der deutschen Spielfilmproduktion *DER TIGER VON ESCHNAPUR* (Regie: Richard Eichberg, 1938)<sup>31</sup>. Anhand der mehrteiligen Filmgeschichte *DAS INDISCHE GRABMAL* lässt sich ausgehend von der Romanvorlage (Thea von Harbou: *DAS INDISCHE GRABMAL*, 1918)<sup>32</sup> über insgesamt drei Verfilmungen des Stoffs (Joe May: 1923, Richard Eichberg 1938; Fritz Lang: 1956) in einer Sequenz medialer Übersetzungen die Spur des indischen Tanzes in Deutschland bis in die Erfindungszeit des Kinos hinein als Produkt einer orientalistischen Imaginationsmaschinerie zurückverfolgen. Ausgehend von den wenigen Sekunden, in denen das *MENAKA BALLET* im deutschen Film zu sehen sind, betrachte ich diese Bilder als *Dokument im Film* und lege einige medienarchäologische Schichten frei, in denen sich die exotische Filmattraktion als Tiefenpsychogramm der Moderne und damit als eine der untergründigsten Quellen des Menaka-Archivs entpuppt.

In einer zweiten Fallstudie unternehme ich eine Diskursanalyse der Rezeption des *MENAKA-BALLETTS* in Deutschland. Dazu werte ich einen repräsentativen Teil des Pressepiegels zu den Menaka-Aufführungen aus dem Jahr 1936 aus und rekonstruiere die Diskurse, die sich in der deutschen Tanzkritik anhand der Aufführungen des Menaka-Balletts aktualisierten. Drei Jahre nach der nationalsozialistischen Machtergreifung zeigt sich das Deutschland des Jahres 1936 dabei klar als der Spiegel, in dem das indische Ballett betrachtet wurde, denn die Rezeption der indischen Tänzerinnen steht im Zeichen der völkischen Neuausrichtung der deutschen Kunstlandschaft. Die Rezensionen der deutschen TanzkritikerInnen erweisen sich dabei auch als Dokumente einer - wie Hannelore Bublitz sagt - »Neuordnung anthropologischer Wissensbestände«, welche einherging mit der »Entdeckung« des Körpers als kulturellem Archiv, eines Körpers, der eben »immer schon symbolisch bedeutsamer, ›gesprochener Körper‹ ist - und bei dem »Kulturelle und

<sup>31</sup> EICHBERG, Richard: *Der Tiger von Eschnapur*, Spielfilm 1938.

<sup>32</sup> HARBOU, Thea von: *Das indische Grabmal*, Berlin: Ullstein 1918 (Ullsteins 3 M.-Romane 54).

soziale Körpercodes verweisen auf den Körper als Projektionsfläche historisch wechselnder Ein- und Überschreibungen.<sup>33</sup>

In allen Fallstudien mache ich nach Möglichkeit Vorschläge für eine Lesart der beschriebenen Gegenstände aus der Perspektive ihrer archivischen Verfasstheit. Darüber hinaus kontextualisiere ich die Dokumente mit Blick auf Wissensfelder, auf denen ihre Re-Präsentation den aktuellen Forschungsstand ergänzt und erweitert. So beispielsweise auf dem Gebiet kolonialer, transnationaler Verflechtungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts; zum Diskurs der Moderne als Wandel von Wissenskultur; oder zur Kulturpolitik und Ästhetik des Nationalsozialismus.

Anstelle einer Konklusion führe ich im dritten Teil meine Betrachtungen in Form einer Vergegenwärtigung des Menaka-Archivs zusammen. Anhand einer Szene aus meinem Dokumentarfilm *THE ALBATROS AROUND MY NECK – RETRACING ECHOES OF LOSS BETWEEN LUCKNOW AND BERLIN*<sup>34</sup> beschreibe ich, wie sich Erinnerungen im Medium des Archivs verlebendigen. Dazu unterziehe ich gemeinsam mit Irfan Khan, dem Protagonisten des Films, einen Fund im Deutschen Rundfunkarchiv einer akustischen Revision. Dieses erneute Hervorholen von Tondokumenten bringt ein verwickeltes Netz von Erinnerungen mit ans Licht und zeigt, und wie im Archiv ganz unterschiedliche Modi des Erinnerns zusammenlaufen. Die orale Tradition der indischen Musikerfamilie, die Institutionsgeschichte des deutschen Archivs und die Diskurse der Moderne, die 1936 das koloniale Indien mit dem nationalsozialistischen Deutschland in Verbindung gebracht hatten, kommen dabei gemeinsam zu Gehör.

Im Anhang lege ich eine Auswahl von Dokumenten und Abbildungen vor, die meine Ausführungen stützen, bzw. einige der archivästhetischen Effekte veranschaulichen, die in der textlichen Darstellung nur unzureichend wiedergegeben werden können. Der Anhang enthält außerdem die Verweise zum gestaltungspraktischen Teil dieser künstlerischen Forschungsarbeit.

<sup>33</sup> BUBLITZ, Hannelore: *Das Archiv des Körpers: Konstruktionsapparate, Materialitäten und Phantasmen*, Bielefeld: transcript 2018 (Sozialtheorie).

<sup>34</sup> SCHLAFFKE, Markus: *The Albatros around my Neck – Retracing Echoes of Loss between Lucknow and Berlin*, Dokumentarfilm 2016.

## Methodische Überlegungen

Das Menaka-Archiv wurde durch die global verwickelten Machtstrukturen von Imperialismus, Orientalismus und kolonialer Hegemonie hervorgebracht. Die Tournee des indischen Balletts durch das Europa der 1930er Jahre bildet eine Naht, in der die Strukturen der hegemonialen westlichen Metropole und ihres kolonialen Randes eng miteinander verwoben sind. Bei der Revision von Menaka-Erinnerungsstücken ist daher eine – wie Gayatri Chakravorty Spivak fordert – »hyper-self-reflexivity«<sup>35</sup> der im globalen Süden Forschenden und Intervenierenden nötig. Eine gesteigerte Selbstreflexivität ist außerdem schon allein deswegen angebracht, weil diese Arbeit als künstlerisches Forschungsprojekt angelegt ist. Das heißt, sie sollte auch offenlegen, in welcher Weise Kunst als Ebene selbstreflexiver Praxis für die Forschung ins Spiel kommt.

Als künstlerisch sind die hier dargelegten Überlegungen zur Erschließung des Menaka-Archivs vor allem im Sinn einer Kunst der Spurensicherung zu verstehen. Dazu zähle ich zum einen eine besondere Sensibilität und Sorgfalt im Umgang mit Gedächtnissen, Erzählungen und Materialien, die mir von Menschen aus dem Feld meiner Forschungen anvertraut wurden, in deren Überlieferungsgeschichte ich durch meine eigenen Erzählungen interveniere und für die ich so als Autor ebenso wie als Archivar eine besondere Verantwortung trage.

Überlegungen ästhetischer Natur sind aber auch in den Aufbau des Menaka-Archivs als digitale Plattform eingeflossen. Zunächst insofern, als das digitale Menaka-Archiv nicht nur von der Beschaffenheit seiner Datenbestände her, sondern immer auch von der Funktionalität des Archivs als Interface und Display gedacht, konzipiert und gestaltet wurde. Datenmodellierungen und Interface-Gestaltungen machen sich die Möglichkeiten zunutze, die das digitale Archiv in besonderer Weise bereithält – vor allem die Zusammenführung und Abbildung dislozierter Objekte, heterogener Fundstücke und unterschiedlichster Medienformate. Über das Interface der digitalen Plattform lässt sich so für den Fall der Menaka-Tournee in Europa, das historische Medieneignis erstmals in größerer Breite abbilden.

Darüber hinaus wirft die Auseinandersetzung mit den Gegenständen des Menaka-Archivs Fragen auf, die sich aus der Logik von Datenbanken nicht beantworten lassen. Martin Warnke hat diesen Umstand als »Paradox des digitalen Archivs« bezeichnet. Angesichts der Zeitlichkeit digitaler Daten und der »Notwendigkeit, digitale Archive mit hohem Aufwand über Jahrzehnte hinwegzurütteln«, meint Warnke, dass digitale Archive

<sup>35</sup> Siehe: KAPOOR, Ilan: „Hyper-self-reflexive development? Spivak on representing the Third World ‘Other’“, in: *Third World Quarterly* 25/4 (2004), S. 627–647.

im Gegensatz zu analogen nur überdauern würden, wenn sie ständig benutzt würden. Warnke schreibt:

»Es gibt zwar Strategien, trotz datarot und technischer Veralterung ein Mindestmaß an Dauerhaftigkeit zu gewährleisten, aber eines funktioniert nicht mehr: das Liegenlassen und Wegschließen von Archivalien ist unter Bedingungen der Digitalität kein Schutz vor Abnutzung mehr, sondern ihr schlichtes Todesurteil. Das Paradox der digitalen Archive, das da lautet: ›Bei analogen Archivalien bleicht jeder Blick die Schätze, digitale Archivalien wollen Aufmerksamkeit um jeden Preis‹ oder, etwas salopper: ›Rühr mich nicht an trifft Betriebs-nudelk, dieses Paradox ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen.«<sup>36</sup>

Digitale Archive bedürfen derart in besonderer Weise einer erhaltenden Instanz, welche sie »stets neu kodifiziert, interpretiert und bewertet, sich ihre Dokumente handelnd aneignet, sie herausgibt oder verheimlicht, damit Wissen ermöglicht und strukturiert, Handlungen provoziert [...].«<sup>37</sup> Nur so würden digitale Archive die Jahrzehnte überstehen.

Zu einer solchen »handelnden Aneignung« des digitalen Menaka-Archivs rechne ich eine Reihe von künstlerisch-forschenden Verfahren der Spurensicherung. Dazu gehören dokumentarische Filme, visuelle Geschichten, lecture performances, Reenactments und ähnliche Veranstaltungen, die im Zuge des Aufbaus des Menaka-Archivs entstanden sind. Diese Formate sind Ergebnisse einer breiteren künstlerischen Praxis im Umgang mit Geschichte, Erinnerungsgegenständen und gegenwärtigen Gedächtnispolitiken, die über die Materialien des Menaka-Archivs verknüpft sind.<sup>38</sup>

Die Arbeit am Aufbau des digitalen Menaka-Archivs konstituiert wiederum das Reden und Schreiben über dessen Gegenstände und Rahmungen, denen ich in diesem Text nachgehe. Für diesen Aspekt der Erschließung des Menaka-Archivs stellt sich daher die Frage nach einem methodischen Zugang auf der Ebene des Textes – das heißt die Frage nach einer Schreibweise im Umgang mit dem besonderen Charakter archivischer

<sup>36</sup> WARNKE, Martin: „Digitale Archive“, in: II E aktuell / Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: *Mitteilungen aus der Abteilung Überregionale Bibliographische Dienste (II E)* 29 (2006), S. 20–28.

<sup>37</sup> Ebd., S. 28.

<sup>38</sup> Von der Erprobung ähnlicher Archivpraktiken vor dem Hintergrund von Digitalisierung und Archivkunst spricht auch Julia Fertig: »Die aktuellen Archivdiskurse in Archivistik, Archivologie und Archivkunst [...] haben neben vielen gegenläufigen auch eine Anzahl übereinstimmender Tendenzen, die sich wie folgt zusammenfassen lassen: Prozessualisierung, Performativität, eine stärkere Verortung im ›Hier und Jetzt‹, Feedback- oder Netzwerkfunktion des Archivs. Impulse für diese Entwicklung sind aber fast ausnahmslos aus dem ›außerarchivischen‹ bzw. gesamtgesellschaftlichen Raum in die Archivdiskurse eingegangen und in Zusammenhängen wie der ›Digitalen Revolution‹ zu suchen. Auch die Archivkunst übt entscheidenden Einfluss auf die Erschaffung und Erprobung neuer Archivbegriffe aus.« FERTIG, Julia: „Die Archivkunst“, in: *kunsttexte.de* 1 (2011), <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8099> (abgerufen am 18.06.2020).

Artefakte. Wolfgang Ernst hat angesichts deren Fragwürdigkeit für eine gesicherte Geschichtsschreibung für eine »Montagetheorie archivischen Schreibens« plädiert:

»Kaum reden wir von Gedächtnis, nisten wir schon im Raum eines ungeheuren Imaginären namens Vergangenheit, dessen einzige stabile Referenz, das Archiv, als bodenloses Fundament gerade ihren scheinbaren Zusammenhang namens Geschichte konsequent in diskrete, isolierte Einheiten und Diskursinseln zurückfallen lässt – eine Brüchigkeit, die wir ständig neu zusammensetzen und konfigurieren. Es ist der diskrete Charakter (wenn nicht Charme) der archivischen Artefakte, welche sie vom Kontinuierlichen des Lebens trennt. ›The archive is a metonymic device, that ›normalizes‹ experience‹, (Ana T.Pinto, E-Mail vom 12. Mai 2004 an den Autor), doch zumeist werden in Darstellungen, die auf Archivrecherchen beruhen, diese Bruchstellen, (also die Textproduktionsbedingungen) narrativ überspielt. Plädieren wir demgegenüber im Geiste Heartfields – für eine Montagetheorie des archivischen Schreibens.«<sup>39</sup>

Einen bemerkenswerten Versuch, den Raum des Archivs von der Seite des Imaginären her zu betreten, hat Hans Ulrich Gumbrecht mit seiner Re-Präsentation des Jahres 1926 unternommen. Gumbrecht nennt seinen Text einen Versuch, sich selbst und den Leser vergessen zu machen, dass er nicht im Jahr 1926 lebt. Um den Preis einer möglichen Fiktionalisierung von Geschichte setzt er daher seine Archivfunde nicht als empirische Belege einer zusammenhängenden historischen Sequenz ein, sondern konstruiert daraus einen Horizont für kontingente Alltagsvollzüge einer vergangenen Lebenswirklichkeit.<sup>40</sup> So, wie er sich dazu exzessiv mit »alten Zeitungen und verstaubten Büchern«, Jazzaufnahmen und Stummfilmen des Jahres 1926 umgibt, versetzt er sich in eine teilnehmende Beobachtung einer durch das Archiv vermittelten Materialität historischer Umwelt. Dadurch gelangt Gumbrecht in der Beschreibung dieser Materialien zum Format eines Hypertextes, das er folgendermaßen begründet:

»Alltagswelten lassen sich aus verschiedenen Richtungen betreten, weil sie weder Symmetrie noch Mittelpunkt besitzen. Jeder Eintrag führt zu einer Begegnung mit einem Element der konkreten historischen Wirklichkeit, und jedes dieser Elemente ist durch eine Unzahl labyrinthischer Wege der Nachbarschaft, der Assoziation und der Implikation mit anderen Elementen verbunden. Das Willkürliche der alphabetischen Reihenfolge, in der die Einträge vorgelegt werden, und das enzyklopädische Hilfsmittel der Querverweise imitieren den nichtsystematischen Charakter unserer Alltagserfahrung und legen den Lesern nahe, die

<sup>39</sup> ERNST, Wolfgang: *Künstler.Archiv: neue Werke zu historischen Beständen*, Köln: König 2005 (Künstler.Archiv: [Heft ... zur Ausstellung Künstler.Archiv, 19. Juni - 28. August 2005, Akademie der Künste, Berlin-Mitte] / hrsg. von Helen Adkins 1), S. 31.

<sup>40</sup> Gumbrecht vermeidet es zwar, bei seiner Begehung des Jahres 1926 explizit von einem Archiv zu sprechen. Sein historiografisches Experiment ist vor allem aus einer Skepsis gegenüber der Tradition linearer Geschichtsschreibungen motiviert. Sein selbstaufreger Imperativ, »die Sequenzialität außer Kraft zu setzen«, eignet sich aber aus meiner Sicht gut als Kompass für eine intuitive Begehung des Menaka-Archivs.

Welt von 1926 als asymmetrisches Netzwerk – nicht als Totalität, sondern als Rhizom zu konstituieren.«<sup>41</sup>

Gumbrecht gibt dieser Argumentation für seine Perspektive historischer Gleichzeitigkeit viel Raum. Denn aus der Sicht empirischer Geschichtswissenschaft stellt das von Archivfunden etablierte Netzwerk der »Nachbarschaften, Assoziationen und Implikationen« gewissermaßen ein irritierendes Grundrauschen des Archivs dar, aus dem die historiografisch bedeutsamen Informationen erst herausgefiltert werden müssen. Aber aus der Sicht einer Ästhetik des Archivs lässt sich dieses Rauschen möglicherweise auch per se als produktiver Modus des Archivs verstehen.<sup>42</sup>

Für sein historiografisches Experiment hat Gumbrecht das Jahr 1926 aus Gründen »größtmöglicher Zufälligkeit«<sup>43</sup> ausgewählt. Gerade weil es eben kein historisch bedeutsames Schwellenjahr darstelle, sondern gewissermaßen lediglich »am Rand der Zeit« angesiedelt sei, würde es sich für eine synchronische Rekonstruktion seiner Alltagswelt eignen, weil es nicht mit den vorherrschenden historiografischen Narrativen überdeterminiert wäre. 1936, das Jahr, in dem Leila Roy mit ihrem INDISCHEN BALLETT in Deutschland eintraf, liegt im Vergleich dazu geradezu in der Mitte der Zeit. Viele der Materialien des Menaka-Archivs stehen daher im Zeichen jener politischen, zivilisatorischen und kulturellen Schwelle, die 1933 in Deutschland überschritten wurde – und stellen damit auch aus der Sicht traditioneller Geschichtsschreibung Zeugnisse einer bedeutsamen Verschiebung für den Rahmen menschlichen Handelns dar. Diese historische Schwelle bringt wiederum die semantischen Bruchstellen vieler Fundstücke als Gegenstand einer archivästhetischen Untersuchung erneut in den Blick. In diesem Spannungsfeld einer Ästhetik des Archivs zwischen der Brüchigkeit seiner Gegenstände und einer zugleich gerade durch das Dispositiv des Archivs in besonderer Weise vermittelten sinnlichen Erfahrbarkeit und Zugang zu seinen Gegenständen liegt mein Interesse.<sup>44</sup> Im Sinne von Wolfgang Ernsts Idee einer Montagetechnik archivologischen Schreibens bzw. Gumbrechts Perspektive historischer Gleichzeitigkeit verstehe ich die folgenden

<sup>41</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich: *1926: ein Jahr am Rand der Zeit*, Bd. 1655, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1655), S. 489.

<sup>42</sup> Von einem produktiven Rauschen des Archivs spricht explizit auch Wolfgang Ernst im Rückgriff auf Leopold Rombach: »Eine Antwort auf vergebliche Ordnungsversuche ist die stochastiche Kultivierung von Unordnung das Höchstmaß an potentieller Information, denn nur was nicht schon in Findbüchern verzeichnet ist, kann eine wirkliche Überraschung sein. Unwahrscheinliche Prozesse sowie die verschiedenen Formen des Zufalls (im doppelten Wort Sinn) haben auch die Künste längst als ästhetische Objekte entdeckt. Rauschen im Archiv ist als Nichtbotschaft, positiv formuliert, die Summe aller möglichen Botschaften.« Wolfgang Ernst in Ernst: »Kunst des Archivs«.

<sup>43</sup> GUMBRECHT: *1926*, S. 477. Im übrigen ragen viele der diskursiven Felder, also der »Codes« und »zusammengebrochenen Codes« die Gumbrecht für das Jahr 1926 ausgemacht hatte, immer noch weit in das das Jahr 1936 hinein: beispielsweise das Verhältnis, in dem sich »nationale Idiosynkrasien als auch eine gewisse Offenheit für nicht zum Abendland gehörige Welten abzeichnen.« Ebd., S. 485.

<sup>44</sup> Zu einer Epistemologie der Brüche im Archiv siehe auch: WEIZMAN, Ines (Hrsg.): *Dust & Data: Traces of the Bauhaus across 100 Years*, 1. Aufl., Leipzig: Spector Books 2019, S. 591.

Annäherungen an einige ausgewählte Materialien des Menaka-Archivs.<sup>45</sup> Bei dessen Navigation geht es mir daher vor allem darum, auf einige auffällige Nachbarschaften, Assoziationen und Implikationen genauso wie Diskontinuitäten derjenigen Materialien hinzuweisen, die in besonderer Weise durch eine Ästhetik des Archivs vermittelt sind. In dieser Weise ist auch der Aufbau dieser Arbeit als Montage zu betrachten, welche die Bruchstellen der archivischen Fundstücke nicht überspielt, sondern nach Möglichkeit kenntlich macht.

## Zum Begriff der Archivästhetik

### **Das Archiv retten: Die Geschichte des afghanischen Rundfunkarchivs aus der Sicht einer Ästhetik des Entbergens**

Im Mai 2002 kam es auf dem Gelände des staatlichen afghanischen Rundfunks RADIO TELEVISION AFGHANISTAN (RTA) in Kabul zu einer denkwürdigen Begegnung zwischen Mohammad Siddiq - einem Archivmitarbeiter der Radiosparte von RTA - und dem britischen BBC-Journalisten William Reeve.<sup>46</sup> In jenem ersten Jahr nach dem Sturz des Taliban-Regimes und dem Beginn der westlichen Intervention in Afghanistan war Reeve auf eine nachrichtenwürdige Story gestoßen: demnach hatte der Archivar Mohammad Siddiq 1996 beim Einmarsch der Taliban-Milizen in Kabul die Musiksammlung des Radioarchivs vor der drohenden Zerstörung bewahrt, indem er die Etiketten von den im Archiv gelagerten Tonbändern entfernt und die Zugänge zu den Archivräumen diskret getarnt hatte. 5000 Magnetbänder mit Aufnahmen afghanischer MusikerInnen, die seit der Gründung des staatlichen Rundfunks in den 1930er Jahren dort entstanden waren, entgingen so der Zerstörung durch die systematischen Säuberungsaktionen der Milizen, deren ideologische Führung populäre Unterhaltung als »nicht haram« erklärt hatte - und die diese Doktrin regelmäßig durch die symbolträchtige öffentliche Zerstörung von kulturellen Artefakten wie Musikinstrumenten Büchern, Audiokassetten und Filmrollen demonstrierten. Durch Siddiqs beherztes Einschreiten während der Besetzung des Radiosenders seien lediglich einige weniger wertvolle Duplikate von Aufnahmen indischer und iranischer Musik dem ikonoklastischen Akt der siegestrunkenen Talibankämpfer zum Opfer gefallen.

Während der folgenden fünf Jahre des Talibanregimes blieb jedoch die Radiostation unter der Aufsicht des Kultusministeriums in Betrieb – und Siddiq war es möglich, in seinem nun unsichtbaren – oder besser unhörbaren – Archiv, die fragilen analogen Tonbänder regelmäßig umzuspulen, um magnetischen Störungen vorzubeugen und die Qualität der Aufnahmen auf diese Weise notdürftig zu konservieren. Nach dem Sturz des Taliban-Regimes und dem Eintreffen der internationalen Koalitionstruppen in Afghanistan, hatte Siddiq schließlich die abgelösten Etiketten den entsprechenden Tonbändern wieder zugeordnet und das Musikarchiv konnte für den laufenden Radiobetrieb wieder genutzt werden.<sup>47</sup>

Reeves Bericht für die BBC, in welchem er die Geistesgegenwart und den Mut Siddiqs bei der Rettung des RTA-Archivs unterstreicht, erhielt daraufhin einige Aufmerksamkeit und prägte in der folgenden Zeit das Narrativ der durch die Zivil-

<sup>45</sup> Beispielhaft für eine ebenso transparente wie persönlich involvierte Methode, um Archivmaterial und individuelle Gedächtnisse mittels literarischer Verfahren zum Sprechen zu bringen ist auch Gerdien Jonkers Biografie der Familie Oettinger: JONKER, Gerdien: „Etwas hoffen muss das Herz“: eine Familiengeschichte von Juden, Christen und Muslimen, Göttingen: Wallstein Verlag 2018.

<sup>46</sup> „Kabul's radio treasure trove“ 16. Mai 2002, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/from\\_our\\_own\\_correspondent/1979482.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/from_our_own_correspondent/1979482.stm) (abgerufen am 20.06.2020).

<sup>47</sup> Zu den Paradoxien islamistischer Reinigungs-Ideologie gehört der Umstand, dass die Taliban die Studios des Senders nutzten, um durchaus selbst auch Musik aufzunehmen - und zwar ein bestimmtes Genre von religiös inspirierter Vokalmusik sowie Hymnen zur Verehrung islamistischen Märtyrertums. Diese Genres waren vom Tabu der Unterhaltungsmusik ausgenommen, strahlten aber gleichwohl eine ambivalente Sinnlichkeit aus.

courage seines Archivars so wundersam geretteten, historisch bedeutsamen Sammlung afghanischer Musikgeschichte. Mohammad Siddiq, ein bescheiden auftretender Mann, dem die Aufmerksamkeit der internationalen Presse sichtlich unangenehm war, musste die Schilderung seiner Heldentat daraufhin wiederholt internationalen Journalisten zu Protokoll geben.

Das weltweite Medien-Interesse, dass sich zu diesem Zeitpunkt auf den nationalen Wiederaufbauprozess Afghanistans gerichtet hatte, produzierte in der Folge (in den westlichen Medien) ein wiederkehrendes Muster historiografischer Repräsentation afghanischer Nationalgeschichte, in welchem immer neue Artefakte aus einem „intakten“ Vorkriegsafghanistan ans Tageslicht befördert wurden. Neben den geretteten Musikbeständen des Radioarchivs waren das vor allem Fotografien aus den 1950er und 60er Jahren – also der Endphase der Monarchie unter Afghanistans letztem Regenten Zahir Shah, während derer sich in Kabul ein liberaler bürgerlicher Lebensstil nach westlichem Vorbild im Erscheinungsbild des öffentlichen Lebens etabliert hatte.

Die Verlust- und Fundgeschichten solcher Artefakte – ebenso wie Reeves Bericht von der wundersamen Rettung des Kabuler Radio-Archivs – (re)produzieren archetypische Narrative von Erinnerungsgeschichte. Im Fall der Musiksammlung des Rundfunks bringen sie aber außerdem auf besondere Weise das ganze Apriori des Archivs selbst in den Blick. Denn die Bewahrung der Tonaufnahmen afghanischer Musiker war nicht nur ein Glücksfall für die Connaisseurs afghanischer Musikgeschichte. Die Begegnung des britischen Journalisten mit dem afghanischen Archivar rührte vielmehr genau an die tieferliegenden Kräfte des Archivs – eben an die Vorstellung eines Speichers, der seine Wirkung vor allem als machtdurchdrungenes Ordnungsprinzip entfaltet.

Tatsächlich zeigt das Archiv des afghanischen Rundfunks alle Eigenschaften eines »archive du mal«<sup>48</sup> avant la lettre. Hier wird in besonderer Weise anschaulich, wie sehr »das Schicksal der Information, die wir über die Katastrophen des 20. Jahrhunderts erlangen können – oder nicht erlangen können –, [...] ein Teil dieser Katastrophen selbst« ist.<sup>49</sup> Denn während der hochfrequenten Regimewechsel in Afghanistan seit dem ersten antiroyalen Putsch Mohammad Dauds 1973 verzichtete in der Tat keiner der neuen Machthaber darauf, so schnell wie möglich die Radiostation und damit auch ihr Archiv in Besitz zu nehmen und nach den jeweils neuen Herrschaftsdoktrinen auszurichten.<sup>50</sup>

In einer weiteren Medienproduktion zur jüngeren kulturpolitischen Geschichte Afghanistans wird dieser Zusammenhang von Archiv, Macht und Erinnerung eindrücklich präsentiert. In Simon Broughtons Film *BREAKING THE SILENCE*<sup>51</sup> aus dem Jahr 2002

Der Begriff der Musik als Gegenstand kulturpolitischer Repressionen in Afghanistan ist daher differenziert zu betrachten. Siehe dazu auch: SAKATA, Hiromi Lorraine: *Music in the mind: the concepts of music and musician in Afghanistan*, Washington, DC [u.a.]: Smithsonian Inst. Press 2002.

48 DERRIDA: *Dem Archiv verschrieben*.

49 KLAWITTER: „Das Archiv als Ausgangspunkt einer philosophischen Kulturaräologie“.

50 Zur Geschichte des afghanischen Rundfunks siehe: SAYED, Shahjahan: „Radio Afghanistan: Historische Entwicklung und Aufgabe“, in: *Communications* 18/1 (2009), S. 89–102.

51 BROUGHTON, Simon: *Breaking the Silence: Music in Afghanistan*, TV-Dokumentation 2008.

lässt der Filmemacher auch den damaligen afghanischen Kultusminister Makhdoom Raheen zu Wort kommen, welcher die Praktiken der Zerstörung von kulturellen Artefakten wie den Buddha-Statuen von Bamiyan oder der öffentlichen Verbrennung von Geschichtsbüchern, Tonbandaufnahmen, Filmrollen und Videokassetten als Teil einer gezielten Strategie zur Manipulation des gemeinschaftlichen Gedächtnisses und der nationalen Identität der Afghanen schildert. Raheen bestätigt damit die These von den Kontrollpolitiken kollektiver Gedächtnisse, die – wie Derrida meint – eben über Archive ausgetragen werden.

Auch am RTA-Archiv wurden im Laufe seiner Geschichte immer wieder solche offenkundigen Manipulationen des kollektiven Gedächtnisses vorgenommen. Vor allem aber erweist sich das RTA-Archiv als Gegenstand subtilerer Aneignungen, die über symbolträchtige, öffentlichkeitswirksame Kassationen hinausgehen und die sich aus einem erweiterten Begriff des Archivs veranschaulichen lassen.

Eine solche – ambivalentere – Geschichte des RTA-Archivs wird nahegelegt durch die Auskunft, die mir Mohammad Siddiq selbst gab, als ich im Sommer 2012 die Gelegenheit hatte, ihn zu den fraglichen Ereignissen zu interviewen. Auf meine Frage, die noch ganz unter dem Eindruck des von Reeves und Broughton gesetzten Rettungs-Narrativs stand, wie es denn möglich gewesen sei, die Archivzerstörung zu verhindern, hoffte ich, Siddiq würde großzügigerweise noch einmal anschaulich die dramatischen Umstände der Ereignisse des Jahres 1996 schildern. Stattdessen gab er eine – wie mir zunächst schien – äußerst rätselhafte Antwort. Wortwörtlich lautete sie: »Das Archiv wurde bewahrt, weil die Verantwortlichen das so beschlossen hatten.«<sup>52</sup>

Siddiq deutete damit eine Version der Geschichte an, welche die BBC-Erzählung unterläuft. Nicht nur schmälerte er seine eigene Beteiligung in einer Geste der Bescheidenheit, sondern er legte nahe, dass die Repräsentanten der Taliban über die Weiterexistenz des Radioarchivs weitaus besser im Bilde waren, als die Rettungsgeschichte des britischen Journalisten uns glauben macht. Diese Version der Ereignisse erinnert uns daran, warum die Neubestimmung des Archivbegriffs eine derartige Überzeugungskraft entfaltet hat. Denn die »Entscheidung der Verantwortlichen«, wie Siddiq es ausdrückte, legt nahe, dass diese Verantwortlichen offenbar mindestens eine Ahnung von einer verwickelten Wirkmacht des Archivs hatten – eine Wirkmacht, welche die bloße Repräsentation von Vergangenheit übersteigt – jener Umstand also, der Foucault zu seiner Feststellung führte – Archive würden eben der Geschichtsschreibung vorausgehen.<sup>53</sup> Demnach würde nicht allein die banale Löschung von Gedächtnisinhalten Machtinteressen sichern, sondern vielmehr die Kontrolle über die Ordnungsmacht des Archivs selbst. Die ambivalente Geschichte des RTA-Archivs zeigt, dass solche »vorgängigen« archivpolitischen Praktiken

52 Interview des Autors: SIDDIQ, Mohammad: „Zur Rettungsgeschichte des RTA-Archivs“ (2012).

53 FOUCault, Michel: *Archäologie des Wissens*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 356).

tiken mindestens ebenso an einer Wirklichkeit des Archivs wurzeln, wie die Akte von öffentlich inszenierten Löschungen einzelner Inhalte.

Ein letzter Punkt zum Apriori des Archivs wird anhand des Falls des afghanischen Rundfunkarchivs anschaulich. Ich meine damit ein archivspezifisches Verhältnis von Ordnungsmacht und ästhetischer Produktivität. Denn nicht nur steht die Rettungsgeschichte des RTA-Archivs im Trend jener »Ästhetik des Entbergens«, die wie Ebeling und Günzel schreiben als eine Reaktion auf die Macht von Archiven zu verstehen ist<sup>54</sup> – sondern diese Entbergungen vollziehen sich (wie ich versuchen werde zu zeigen) in einem Konflikt zwischen einer verborgenen Totalität des Archivs und der zwangsläufig reduzierten Linearität historiografischer – oder journalistischer Narrationen.

William Reeve legt die narratologische Fundierung seines Artikels selbst offen. Im Schlussatz schreibt er: Mohammad Siddiq hätte an diesem Tag dem ursprünglichen Anlass des BBC-Besuchs (ein Trainingsprogramm für afghanische Journalisten) beim afghanischen Rundfunk »die Show gestohlen«.<sup>55</sup> Die Betrachtung der Archivrettung als Show – (ganz im doppelten Wortsinn) macht deutlich, wie das Archiv erst in Form seiner Rettungsgeschichte als Gegenstand öffentlichen Interesses konstruiert werden kann.

Gerade die Weise, in welcher der Erhalt des RTA-Archiv bekannt wurde, belegt diesen Zusammenhang eindrücklich. Denn schließlich wandte Siddiq ausschließlich „archiveigene“ Praktiken an, als er das Archiv nicht etwa physisch verschob, auslagerte, oder versteckte – sondern vielmehr im Inneren des Archivs selbst verbarg – gewissermaßen als Archiv im Archiv duplizierte – und lediglich das Ordnungssystem selbst manipulierte. Mit der Entfernung der Tonband-Etiketten lagerte er zusätzlich das Findbuch temporär in sein Gedächtnis aus. Auf diese Weise war das Archiv vor den Augen der Taliban-Sittenwächter entzogen und blieb dennoch als Prinzip bestehen. Gewissermaßen steigerte Siddiq noch die Komplexität der vorgängigen Archivordnung, während auf der anderen Seite der britische Journalist alles unternahm, um diese Komplexität zu reduzieren, um sie in das Narrativ seiner Heldengeschichte einzupassen. Knut Ebeling bezeichnet das als einen Konflikt zwischen philosophischer Archäologie und Geschichte. Wenn man Geschichte schreibt, so Ebeling, stelle man in erster Linie eine Kontinuität her, »die alles Unwahrscheinliche und Unerwartete ausschließt«<sup>56</sup>. Dem Zeitstrahl folgend, werde alles auf der beruhigenden Skala des Erwartbaren angeordnet. Die Archäologie hingegen bringe »das Andere an den Tag«.

Reeves Rettungsgeschichte weist alle Merkmale jener Produktion von Linearität auf. Und zwar auf zwei ineinander verwobenen Ebenen: einmal als konsistente Erzählung der Rettungstat selbst und zum zweiten als Konstruktion einer bestimmten Linearität afghanischer Nationalgeschichte. Denn die geretteten Artefakte der afghanischen

<sup>54</sup> LEPPER, Marcel und Ulrich RAULFF (Hrsg.): *Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016, S. 8.

<sup>55</sup> [http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/from\\_our\\_own\\_correspondent/1979482.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/from_our_own_correspondent/1979482.stm);

<sup>56</sup> EBELING, Knut, Stephan GÜNZEL und Aleida ASSMANN (Hrsg.): *Archivologie: Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Bd. 30, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009 (Kaleidogramme, Band 30), S. 17.

Kulturgeschichte, die Reeves durchaus emphatisch schilderte, repräsentieren ja in seiner Darstellung vor allem jenes vorgeblich kulturell intakte, politisch liberale Vorkriegsafghanistan, an dass sich nun die internationale Koalition im Zuge des geplanten Nation Buildings anschickte, anzuknüpfen. Und sie verweist auf eine spezifische archivästhetische Dynamik, von der noch ausführlicher zu reden sein wird.

Die Rettung des afghanischen Rundfunkarchivs hat schließlich eine Nachgeschichte, die im Zeichen jener ambivalenten Produktivität des Archivs steht. Seit dem Bekanntwerden des Erhalts der Kabuler Archivbestände haben verschiedene internationale Institutionen Hilfe dabei angeboten, das afghanische Radioarchiv langfristig zu sichern, zu restaurieren und zu erschließen. Die Columbia-University stellte Technologie zur Digitalisierung der Audio-Bestände zur Verfügung, 2014 legte die Weimarer Hochschule für Musik Franz Liszt ein Programm zur Digitalisierung des Archivkatalogs und zur Schulung von Archivpersonal auf.<sup>57</sup> Angesichts der seit dieser Zeit stetig verschlechterten Sicherheitslage in Afghanistan erhielten die Verantwortlichen des Kabuler Radio-Senders wiederholt von internationalen Institutionen die Empfehlung, eine digitale Kopie des gesamten Archivbestands auf Datenträgern außer Landes zu sichern. Bis heute hat aber die RTA-Leitung mit diesem Schritt gezögert.<sup>58</sup>

Angesichts der Vorstellung eines Archivs, das die »synchrone Summe aller Diskurse und möglichen Diskursverknüpfungen«<sup>59</sup> gespeichert hat, wird das Zögern der Kabuler Archivleitung vor einer Auslagerung seiner Bestände allzu verständlich. Es scheint, als stehe mit einer physischen Auslagerung des Archivs auch unmittelbar die Auslagerung seiner Deutungsmacht zur Disposition. Was die RTA-Archivleitung so ungern gemeinsam mit den physischen/digitalen Kopien ihrer Archivalien außer Landes geben möchte, sind möglicherweise die hypertextuellen Verknüpfungsmöglichkeiten, die das Archiv bereithält. Denn tatsächlich enthält das Rundfunkarchiv ja nicht nur die Früchte einer liberalen populärmusikalischen Blütezeit, sondern auch die maßgeblichen Zeugnisse der politischen und kulturellen jüngeren Geschichte des Landes. Diese ist eingeschrieben in die Tonaufnahmen der ersten verfassungsgebenden Loya Jirga von 1920 und in alle folgenden Radiomeldungen der beschleunigten Folge von politischen Systemwechseln seit dem Daud-Putsch 1973, dem anschließenden kommunistischen Staatsstreich

<sup>57</sup> „Afghanistan Music Research Center (AMRC)“, <http://www.amrc-music.org/afghanistan-music-research-centre/aktuelles/> (abgerufen am 19.06.2020).

<sup>58</sup> 2018 erregte ein ähnlich gelagerte Archivakt Aufsehen, als der damalige afghanische Präsident Ashraf Ghani veranlasste, den Bestand des afghanischen nationalen Filmmaterials in den Präsidentenpalast umzulagern. Daraufhin kam es zu öffentlichen Protesten von Aktivisten, die befürchteten, dass die Filmdokumente der öffentlichen Kontrolle entzogen würden. Begründet wurden die Proteste aber mit dem Argument, die Regierung würde so ein Zeichen des Eingeständnisses für die instabile Sicherheitslage und ihrer Machtlosigkeit setzen. Die Aktivisten äußerten aber auch die Befürchtung, dass die auf Film dokumentierten Verstrickungen aktiver afghanischer Politiker in Bürgerkriegsverbrechen durch die Umlagerung des Archivs vertuscht werden sollten. FITRI, Khwaja Basir: „MPs oppose moving film archive to Presidential Palace“, in: *Pajhwok* 8. Juli 2018, <https://www.pajhwok.com/en/2018/07/08/mps-oppose-moving-film-archive-presidential-palace>.

<sup>59</sup> BASSLER, Moritz und Stephen GREENBLATT (Hrsg.): *New Historicism: Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, 2. Aufl., Tübingen: Francke 2001 (UTB Literaturwissenschaft 2265), S. 19.

und der Abfolge von Mudschaheddin-Parteien im Bürgerkrieg, sowie schließlich deren Ausgang in den fünf Jahren des Taliban-Regimes mit dessen bekannten Auswirkungen auf das Weltgeschehen am 9/11 2001.

Wenn also das RTA-Archiv - wie es der afghanische Kultusminister in Broughtons Film *BREAKING THE SILENCE* zum Ausdruck bringt - nichts anderes als »die Geschichte der Nation« - enthält, dann ist diese Aussage in ihrem buchstäblichen Sinn zu verstehen - und zwar als die synchrone Geschichte der Nation, die sich nicht lediglich aus einer Chronik nationaler Ereignisse zusammensetzt, sondern die vielmehr den Schlüssel zur Idee der Nation selbst enthält. Diese Nation war schon vor dem nun erneut vorangetriebenen Prozess des Nation-Buildings konstruiert worden und in ihrem Schicksal waren die gegenwärtigen Konflikte schon mit angelegt.<sup>60</sup> Im „archive du mal“ in Kabul tritt die Spannung zwischen einem Archiv, dass die Geschichte speichert und einem Archiv, dass der Geschichte immer schon vorausgeht besonders deutlich zutage.

#### Ästhetik in der Geschichte des erweiterten Archivbegriffs

Die Begehung des Kabuler Rundfunkarchivs zeigt einmal mehr, warum sich der erweiterte Archivbegriff in den Kulturwissenschaften zu jener strahlenden »kulturtechnischen Universalmetapher«<sup>61</sup> entfaltet hat: weil sich eben das Archiv als Produktionsprinzip von Gegenwart deuten lässt. Das unterstreichen die vielen Paraphrasen zu Foucaults neuem Blick auf das Archiv, mit welchem er den *Archival Turn* eingeleitet hatte: »ein neues Denken von Zeitlichkeit, dass sich vom Paradigma der Repräsentation gelöst hat«<sup>62</sup>; »Ersetzung von Ereignissen durch Rahmenhandlungen«<sup>63</sup>; »das Archivieren als parergonale Rahmungstechnik«, »Codierung des Geschichtlichen«<sup>64</sup>; »Das stabile Fortbestehen weicht einer dynamischen Reorganisation von Daten«<sup>65</sup> und so weiter.

Vor allem durch die Beiträge von Ebeling, Ernst, Assmann oder Groys wurde der *archival turn* im deutschsprachigen Diskurs verankert. Im Zuge dessen wurde eine Ästhetik des Archivs ebenso virulent. Es besteht darüber aber nicht in gleichem Maße

60 Im Übrigen enthält das Archiv auch eine alternative Geschichte dieser Nation – nämlich die Spuren all jener materiellen und symbolischen Transfers, über welche die Geschichte der afghanischen Nationalbildung mit der Geschichte der europäischen Moderne verbunden ist. Angefangen bei den deutschen Ingenieuren, welche den ersten Radiosender im Königspalast installiert hatten, bis zu den afghanischen Redakteuren und Technikern, die noch in den 1980er Jahren beim Westdeutschen Rundfunk der Bundesrepublik Deutschland ausgebildet wurden.

61 ERNST, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive: Ordnung aus Unordnung*, Berlin: Merve-Verl. 2002, S. 7.

62 EBELING/GÜNZEL/ASSMANN (Hrsg.): *Archivologie*, S. 17.

63 Ebd., S. 13.

64 KLAWITTER: „Das Archiv als Ausgangspunkt einer philosophischen Kulturarchäologie“.

65 Eine kritische Zusammenfassung der Migrationsgeschichte des Archivbegriffs in die neue Disziplin der Archivologie ebenso wie in die Künste findet sich bei Julia Fertig. Demnach zeige sich vor allem eine Kluft zwischen „a) der modernen Archivwissenschaft bzw. Archivistik und b) der Archivologie als „Schlüsselbegriff der Wissengeschichte“ deren Begriff und Diskurs vor allem geprägt seien durch Jacques Derrida und dem Poststrukturalismus.“ Der Archivbegriff werde demnach „heute zunehmend metaphorisch benutzt oder im globalen Sinne als Kulturtechnik und Institution der Gedächtnisbildung aufgefasst, weniger institutionell oder situativ-konkret gedacht.“ Daher zögen „Publikationen von Philologen und Kunsthistorikern

Konsens, wie über die folgenreiche Foucaultsche Formel vom Archiv als »Gesetz des Sagbaren«<sup>66</sup>. Von Archivästhetik kann daher nur im Plural die Rede sein.

Archivtheorie und Archivästhetik liegen auf einer Immanenzebene – das hatten Deleuze und Guattari schon früh konstatiert.<sup>67</sup> Eine besondere Ästhetik sei dem Archiv außerdem schon allein deswegen zu eigen, weil es im Licht der neuen Betrachtung als Codierungsmaschine von Geschichte seine (ästhetische) Produktivkraft nicht mehr verhehlen könne. Derart verweisen beispielsweise Ebeling und Günzel auf eine Ästhetik des Archivs, wenn sie schreiben: »Das Aufsuchen der Archive und die Hinwendung zu deren Mechanismen ist daher auch eine Reaktion auf die Macht, die von Archiven ausgeht: In ganz unterschiedlichen Bereichen der Kultur ist ein entsprechender Trend zur Sichtbarmachung des zuvor Verborgenen zu bemerken. Die Inflation der Archivthematik ging mit einer Ästhetik des Entbergens einher.«<sup>68</sup>

Auch die Tatsache, dass die bildende Kunst das Sujet des Archivs für sich entdeckt hat, zeuge von einer inhärenten Ästhetik des Archivs: »Die bildende Kunst demonstriert, dass es nicht nur Theorien des Archivs gibt, sondern auch eine Ästhetik des Archivs. Diese Ästhetik wird von zahllosen Ausstellungen, Publikationen, und Produktionsprozessen bildender Künstler manifestiert.«<sup>69</sup>

Auf eine logische Schwäche von solchen archivästhetischen Ansätzen macht hingegen Boris Groys aufmerksam. Mit Blick auf die inflationäre Praxis von Künstlerinnen, Museen und Galerien, die vermeintliche materielle Infrastruktur des Archivs in Form seiner Technik wie Beamern, Rahmen, Hängesystemen etc. »mit auszustellen«, bezeichnet Groys als »Selbstbetrug«. Wenn – so argumentiert Groys – die Wirkmacht des Archivs nach Foucault im Verborgenen läge, dann könne es eine Ästhetik des Archivs im eigentlichen Sinne gar nicht geben.<sup>70</sup> Ebeling und Günzel folgen Groys darin, wenn sie eine implizite Ästhetik des Archivs in Frage stellen: »Das ist das grundlegende Paradox oder die Unumgänglichkeit des Archiv-Aprioris: Wenn das Archiv in seiner Vorgängigkeit besteht, kann es nie nachträglich gemacht werden.« Im Anschluss an Groys

zur „Archivität“ von ästhetischen Werken wiederholt den Unwillen der Archivare auf sich. Denen, die mit Archivbegriffen arbeiten, die nicht von den Archivwissenschaftlern Johannes Papritz oder Angelika Henne-Mauritz abgeleitet sind, werde bestenfalls ironisch-herablassende Aufmerksamkeit des Fachpublikums zuteil. Nach wie vor finde aber kein direkter Austausch zwischen den Wissensgebieten statt und Entwicklungen im jeweils anderen Bereich werden nur beiläufig rezipiert und kommentiert. FERTIG: „Die Archivfälle“.

66 FOUCAULT: *Archäologie des Wissens*.

67 EBELING/GÜNZEL/ASSMANN (Hrsg.): *Archivologie*.

68 Ebd., S. 8.

69 EBELING/GÜNZEL/ASSMANN (Hrsg.): *Archivologie*. Als Sonderfall archivästhetischer Zusammenhänge werden insbesondere literarische Nachlässe aus der Perspektive ihrer Poetik untersucht.

70 Zur Kritik an der künstlerischen Appropriierung des Archivbegriffs siehe auch Julia Fertig: »Umgekehrt ist es aber häufig so, dass in den Künsten Archivbegriffe konzeptualisiert und ästhetisiert werden, die schon lange nicht mehr dem aktuellen Stand der Diskussion entsprechen und sich in erster Linie am klassisch-preußischen Archivtyp orientieren, geprägt von Bürokratie und behördlicher Provenienz, geprägt von Papierregistrierungen, starrer Ordnung und sedimentierten Schichten. Es findet aber nach wie vor kein direkter Austausch zwischen den Wissensgebieten statt und Entwicklungen im jeweils anderen Bereich werden nur beiläufig rezipiert und kommentiert.« FERTIG: „Die Archivfälle“.

schreiben sie daher: »Die topologische, konfigurative oder strukturelle Beschreibung des Archivs ist die einzige Möglichkeit, es in seinem Funktionieren zu erfassen. Archivinhalte auszustellen, setzt das Archiv außer Kraft.«<sup>71</sup>

Andere Autoren betonen hingegen, dass die ästhetische Kategorie des Archivs eben genau in jener Topologie zu suchen wäre – in der »Struktur eines absoluten Außens und absoluten Innens, aus denen sich relative vermittelnde Äußerlichkeiten und Innerlichkeiten ergeben.«<sup>72</sup> Den daraus folgenden Aspekt der sinnlichen Erfahrbarkeit von Geschichte versucht beispielsweise auch Gumbrecht zu rehabilitieren:

»Zum ›unmittelbaren Erleben der Vergangenheit‹ würde auch die Möglichkeit gehören, diese Welten vermöge der sie konstituierenden Gegenstände zu berühren, zu riechen und zu schmecken. Dieser Begriff betont eine seit langem unterschätzte (wenn nicht gar verdrängte) sinnliche Seite der historischen Erfahrung, ohne deshalb unbedingt eine fragwürdige ›Ästhetisierung der Vergangenheit‹ darzustellen. Denn eine Vergangenheit, die man berührt, riecht und schmeckt, wird deshalb nicht notwendig schön oder erhaben. Einige Praktiken und Medien unserer derzeitigen historischen Kultur scheinen auf diesen Wunsch nach sinnlichem Erleben reagiert haben. So würde es z.B. schwerfallen, die neue Begeisterung für Archivforschung dadurch zu erklären, daß man auf das bloße Bedürfnis nach Ansammlung einer immer größeren Zahl historischer Dokumente verweist. Vielmehr scheint es vielen Forschern etwas zu bedeuten, wenn sie das Originalmanuskript eines Textes berühren, dessen genauer Wortlaut in einer kritischen Ausgabe sehr viel leichter zugänglich wäre.«<sup>73</sup>

Auch für Aleida Assmann ist das Archiv »ein Ort und Hort der Differenz von Einst und Jetzt und damit von ›diachronischem Lebenssaft‹, der die physische Existenz und Alterität von Geschichte verbürgt.«<sup>74</sup> Die ästhetische Funktion von Archivgut sieht Assmann ähnlich wie Gumbrecht daher auch nicht in der Repräsentation von Geschichte, sondern in der »irreduziblen Materialität« der Archivalien – das was Roland Barthes mit Blick auf die sinnlich erfahrbaren Objekte als Bürgen einer vergangenen Zeit als »säkularen Reliquienschrein« bezeichnet habe. Assmann zitiert dazu Barthes: Diese Reliquien »haben alle Spuren einer geheiligten Bedeutung abgestreift, außer der einen, dass sie unablösbar sind von etwas, das einst existiert hat und nicht mehr existiert, und sich nun als ein gegenwärtiges Zeichen einer toten Sache darstellt. Darum ist die Profanisierung dieser Reliquien gleichbedeutend mit der Zerstörung von Realität.«<sup>75</sup>

Aleida Assmann setzt eine derartige Ästhetik von Archivalien also nicht mit dem Begriff historischer Repräsentation gleich. Nicht die Geschichte selbst tritt uns demnach in den gesammelten Objekten und gespeicherten Artefakten entgegen, sondern deren

71 EBELING/GÜNZEL/ASSMANN (Hrsg.): *Archivologie*, S. 22.

72 Ebd., S. 21.

73 GUMBRECHT: 1926, S. 466.

74 ASSMANN, Aleida: »Archive im Wandel der Mediengeschichte«, in: *Archivologie* (2009), S. 165–175, hier S. 175.

75 ASSMANN: »Archive im Wandel der Mediengeschichte«. (Roland Barthes, 'Le discours de l'histoire' (1967), in Barthes, *Le Bruissement de la langue* (Paris, 1984); English translation in *Structuralism: A Reader*, ed. Michael Lane (London, 1970), and in *Comparative Criticism*, 3 (1981).)

historische Je-Vermitteltheit. Die Ästhetik von Archivalien läge damit in ihrem auraschen Potential, die Alterität jeglicher Vergangenheit aufzuführen.<sup>76</sup> Hier liegt der Schwerpunkt nicht in der Frage nach dem Prinzip der Verbogenheit archivischer Gegenstände, sondern nach einer weiterhin gültigen, traditionellen Aufgabe des institutionellen Archivs: dem Vorhalten/Bereithalten von Information. Die Möglichkeit der sinnlichen Erfahrbarkeit von gespeicherten Objekten – so sehr diese auch ideologisch reglementiert und eingeschränkt sein mag – ist dafür konstitutiv. Diese Sinnlichkeit der Objekte steht aber heute nicht mehr für die Wirklichkeit der Geschichte selbst, sondern sie bleibt ein Platzhalter für eine Geschichte, die nicht zu Ende geschrieben werden kann, sondern die immer neu zur Aufführung kommen muss.

Die Krise des Repräsentationsbegriffs in den Sozial- und Geschichtswissenschaften hat so zu neuen Bestimmungen der Ästhetik des Archivs aus seiner Produktivkraft geführt. Historiografische Repräsentationen in Bildmedien sind daher in den Mittelpunkt kritischer Medienepistemologie gerückt und werden aus der Perspektive einer Ästhetik des Archivs untersucht. Jaimie Baron beschreibt beispielsweise anhand von Found-Footage-Praktiken, wie das indexikalische Bild in Dokumentarfilmen appropriert wird. Die Produktivität des Archivs sieht sie dabei in der Weise, wie Archivfabrikationen einerseits simulieren, manipulieren, missbrauchen oder entlarven und andererseits inwiefern mittels textueller Differenzen von Materialien historische Präsenzerfahrungen als Effekte des Archivs hergestellt werden.<sup>77</sup>

Aus solchen Perspektiven hat sich der Begriff der Archivästhetik als Forschungsgegenstand profiliert. »Archive besitzen ihre eigene Ästhetik. [...] Um wirksam zu sein und ihre eigentümliche Kraft und Gewalt zu entfalten, sind sie jeweils in konstitutiver Weise auf sinnliche Ordnungen, Inszenierungen, Visualisierungen, Fiktionen, Gründungsmythen, Phantasmen, Narrative und Symbole, auf Beobachtungs-, Registrierungs- und Identifizierungsmaßnahmen angewiesen.« heißt es beispielsweise im Forschungspro-

76 Kritisch wird diese Perspektive auf die Materialästhetik von Archivalien reflektiert als Frage der ästhetischen Differenz zwischen Original und medialer Inszenierung. Siehe zum Beispiel die Ausstellung des Graduiertenkollegs \Archiv, Macht, Wissen\ (2008) der Universität Bielefeld, die nach der Veränderung in der Wahrnehmung von Archivgut unter verschiedenen medialen Bedingungen fragt: »Konvertiert – Konserviert. Archivästhetik zwischen Auratisierung und Pragmatik | AUGIAS.Net«, <https://www.augias.net/2008/02/02/anet6078/> (abgerufen am 24.08.2018).

77 BARON, Jaimie: *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*, 1. Aufl., London [u.a.]: Routledge 2014. Dieses Spannungsfeld wird anschaulich an einem Paradigmenwechsel, der sich gegenwärtig im Genre von TV-Geschichtsdokumentationen abzeichnet. In letzter Zeit sind eine Reihe von Produktionen erschienen, die auf bemerkenswerte Weise historische Präsenzeffekte im Film erzielen – wie zum Beispiel bereits Ken Burns Filme über den amerikanischen Bürgerkrieg (*The Civil War*, 1990) oder den Vietnamkrieg (*Vietnam*, 2018) Peter Jacksons Dokumentation zum ersten Weltkrieg (*They shall not grow old*, 2019), der Archivmaterial mittels einem Spektrum akribischer Verfahren (Lippenlesen, Soundrekonstruktionen von Dialekten, Geräten, Atmosphären, Farbrekonstruktionen etc.) „verlebendigt“. Auch TV-Produktionen, die auf ein breiteres Publikum zielen, arbeiten mit einem reflektierten Einsatz von Archivmaterial, wie beispielsweise die Arte-Produktion *Krieg der Träume* (2019) die mittels unkonventionellen assoziativen Montagetechniken Archivmaterial mit Spielfilmsequenzen verknüpft. PETER, Jan und Frédéric GOUPIER: *Krieg der Träume (DVD) - ARTE EDITION*, Doku-Drama 2018.

gramm ÄSTHETIKEN DER GRAUZONEN UND AMBIGUITÄTEN der HU-Berlin.<sup>78</sup> Solche Ansätze betonen die Produktivität des Archivs aus dessen Topologie heraus und sind an einer pragmatischen Archivästhetik interessiert – an die ich auch in den folgenden Betrachtungen anknüpfen werde.

### Ästhetik von Performance-Archiven

Eine Ästhetik des Archivs ist besonders herausfordert, wenn sie es mit Repräsentationen ephemerer Ereignisse zu tun hat – wenn es also um Fragen des »Performance-Archivs« geht. Mit Performance-Archiv meine ich hier einmal solche Sammlungen und Archivinstutionen, die vorrangig die Hinterlassenschaften von kulturellen/künstlerischen Aufführungen verwahren – also beispielsweise Tanz- und Performancekunst-Archive oder auch ethnologische Museen. Im weiteren Sinn des Archivbegriffs ist mit Performance-Archiv aber auch das ganze Dispositiv des Performativen gemeint – der Zusammenhang aus Körperedächtnis, Aufführung, Wiederholung, Körperpolitiken und Diskurs innerhalb der Kultur. Im Performance-Archiv ist dieser Komplex in besonderer Weise als archivästhetischer Zusammenhang aus Dokument, Macht, Medium und Material und Körper immanent. Allein schon durch ihren ephemeren Charakter sind Performances mit dem Archiv in besonderer Weise verbunden. Performance und das Archiv konstituieren sich auf je eigene Weise durch das Verschwinden – oder wie Rebecca Schneider schreibt: »the archive itself becomes a social performance of retroaction.«<sup>79</sup>

Aus der Perspektive des Archivs wurde daher die Frage nach der Ontologie von Aufführungen besonders durch das Potential jeweils neuer Medien, beispielsweise in Form von Bewegtbild- und Tonaufzeichnungen dringlich. Die künstlerische Avantgarde ebenso wie die ethnologische Wissenschaft hatten ja am Beginn des 20. Jh. die Möglichkeiten der neuen medialen Speicher zunächst umarmt.<sup>80</sup> Ontologisch gesehen, blieben aber das Performative und das Archiv, trotz der modernen Faszination für Film- und Tonaufnahmen, meist entgegengesetzt. Peggy Phelans Formulierung – die Performance sei im streng ontologischen Sinne »nicht reproduzierbar«<sup>81</sup> ist so oder in ähnlicher Weise – und ungeachtet der medialen Allgegenwart von Performance-Reproduktionen immer noch konstitutiv für eine Ästhetik des Performativen. Angesichts von zeitgenössischen Performancepraktiken, die von ihrer medialen Vermittlung kaum noch zu trennen sind,

lässt sich Phelans radikale Formel von der Nichtreproduzierbarkeit des Performativen aber längst nicht mehr ohne weiteres halten und wurde seitdem dekonstruiert.

Philip Auslander hat beispielsweise darauf hingewiesen, dass der Gegensatz aus Performance und Reproduktion in der Wirklichkeit gar nicht bestehe, weil die Live-Situation immer schon massenmedial überformt ist. Live Performance und ihre Reproduktion müssten vielmehr beide im Kontext des jeweiligen ökonomischen Zusammenhangs betrachtet werden. Ihr Verhältnis wäre demnach nicht oppositionell und ontologisch-technisch bestimmt, sondern vielmehr historisch und kontingent. Aufnahmetechniken würden erst das Denken des »Live« ermöglichen.<sup>82</sup>

Im Zuge solcher Reflexionen des Verhältnisses von Performance und Archiv – und im Anschluss an die Wendung des Archivbegriffs vom Speicher zum Code, konnte jedoch schließlich das Performance-Archiv selbst als performativer Akteur thematisiert werden. Im Foucaultschen Archiv als Gesetz des Sagbaren steckt naheliegend ein »performing archive«: einerseits als ein Prozess, bei dem Menschen Archive erschaffen und mit ihnen umgehen, andererseits als ein Archiv, das Ideen und Gedanken strukturiert, Geschichte formatiert und auf diese Weise menschliche (künstlerische) Handlungen selbst zur Aufführung bringt.

Gegenstand eines solchen performing archive ist vor allem der Körper – und damit verbunden auch die Idee des Körpers als lebendiges Archiv. Bezeichnenderweise finden sich daher gerade im Bereich der performativen Künste zahlreiche Praktiken, die auf die Dekonstruktion einer archivischen Grundierung der Performance zielen. Eine ihrer populärsten Formen ist das Reenactment. Die Wiedervorlage und Neuerfindung von historischen Aufführungen zielt genau auf die Transformation des Archivs in ein dynamisches und selbstreflektives Medium, das seine eigene Ontologie in Frage stellt.<sup>83</sup> Auch Reenactments folgen jener topologischen Ästhetik des Archivs. Es sind Wieder-Vorlagen, Entbergungen und somit ebenso paradoxe wie produktive Unterfangen, die verborgene strukturelle Macht des Archivs an die Oberfläche zu bringen, sinnlich erfahrbar zu machen, bzw. in der Wiederaufführung das Archiv zu aktivieren und zur Disposition zu stellen.

Das Performance Archiv hält darüber hinaus aber noch eine andere Ebene archivästhetischer Zusammenhänge bereit – und zwar wie ich schon angedeutet habe – in dessen medialer Fundierung. Was der Blick auf das Archiv aus einer mediologischen Perspektive zeigt – nämlich dass Medien eben keine neutralen Träger des in den Archiven gespe-

78 [https://www.aesthetik.hu-berlin.de/de/kulturwissenschaftliche\\_aesthetik/](https://www.aesthetik.hu-berlin.de/de/kulturwissenschaftliche_aesthetik/)

79 SCHNEIDER: „Archives – Performance Remains“, S. 104.

80 Zum engeren Zusammenhang von Ethnologie, Ästhetik und Moderne vgl. SCHÜTTEPELZ, Erhard: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven: Weltliteratur und Ethnologie (1870 – 1960)*, München: Fink 2005.

81 (»Performance in a strict ontological sense is nonreproductive.«) PHELAN, Peggy: *Unmarked: the politics of performance*, London: Routledge 1993, S. 148.

82 AUSLANDER, Philip: *Liveness: performance in a mediatized culture*, 1. Aufl., London [u.a.]: Routledge 1999, S. 51.

83 Wie beispielsweise Rivka Syd Eisner anhand der Arbeiten des Vietnamesisch-Französischen Choreographen Ea Sola ausführt. Körper würden dort als „soziale und materielle Verortung aktiver Erinnerung“ ausgemacht. Hier oder auch in der Arbeit *A PASSAGE TO ASIA*, würde die Ethik der Vorführung Asiatischer Performer in westlichen Museen thematisiert. Diese Praxis der Re-Performance würde die Authentizität des Archivs herausfordern und Licht auf die Politik von Erinnerungsproduktion werfen.  
EISNER, Rivka Syd: „Living Archives as Interventions in Ea Sola's Forgotten Fields“, in: BORGREEN, Gunhild, Rune GADE und Heike ROMS (Hrsg.): *Performing archives – archives of performance*, Bd. [1] 2013 (In between states 1).

cherten Wissens sind; sondern dass die Trägermedien auch die archivierten Informationen mit definieren<sup>84</sup>, betrifft die Aufzeichnungen von Performances um so mehr, da deren Medienträger oftmals die einzige materielle Spur einer vergangenen künstlerischen Aufführung darstellen. Die mediale Grundlage von Archivmaterialen verweist daher einmal mehr darauf, inwiefern das »Archivieren [...] wie das Protokollieren «ein performativer, Fakten produzierender Akt»<sup>85</sup> ist. Speziell für die Dokumente ephemerer performativer künstlerischer Praktiken, bzw. kultureller Aufführungen im weitesten Sinn, kommen so die Speichermedien als jeweiliges Archiv eigenen Rechts in den Blick. Filme, Tonaufnahmen, Fotografien haben je eine eigene Medien- und Materialgeschichte, in die sich Ausschnitte zeitbasierter Kunstwerke ebenso eingeschrieben haben, wie die ideo-logischen und ökonomischen Produktionsstrukturen der Speichermedien selbst. Diese eigenwillige Verquickung von Dokument und Material in der medialen Trägerschicht kennzeichnet das Performance-Archiv in besonderer Weise. Dessen Ästhetik liegt nicht allein in der auratischen, sinnlichen Oberflächenqualität seiner Materialien, sondern ist vor allem als eine spezifische Logik von Produktionszusammenhängen zu betrachten.

#### **Archivästhetik als Kunst der Spurensicherung**

Von einer Archivästhetik im engeren Sinne – und zwar als künstlerischer Stilrichtung spricht Ebeling mit Blick auf die »Kunst der Spurensicherung«<sup>86</sup>, die sich in Frankreich parallel zur neuen Archivtheorie Anfang der 1970er Jahre herausgebildet hat.<sup>87</sup> Viele der künstlerischen Arbeiten, die zur anhaltenden Faszination für das Archiv beitragen, sind in Anlehnung bzw. Fortsetzung jener Formensprache zu verstehen, die von den prominenten Vertretern der Spurensicherung wie Christian Boltanski, Didier Bay oder im weiteren Sinne auch Ilya Kabakov etabliert wurde.

Das erkenntnisstiftende Potential archivästhetischer Praktiken hat an Relevanz nicht verloren. Das zeigen zahlreiche zeitgenössische Formen künstlerische Spurensicherung in unterschiedlichen Disziplinen.<sup>88</sup> <sup>89</sup> Auch im Kontext von Performancekunst gibt es

<sup>84</sup> LEPPER/RAULFF (Hrsg.): *Handbuch Archiv*, S. 125.

<sup>85</sup> VISMANN: *Akten*, S. 89.

<sup>86</sup> Den Begriff prägte Günter Metken 1974 anlässlich der Gruppenausstellung mit Arbeiten von Didier Bay, Christian Boltanski, Jürgen Brodwolf, Claudio Costa, Nikolaus Lang, Anne und Patrick Poirier im Kunstverein in Hamburg, die er unter dem Titel *Spurensicherung: Archäologie und Erinnerung* kuratierte. Siehe auch Metken, Günter: *Spurensicherung : eine Revision ; Texte 1977 - 1995*, Bd. 139, 1. Aufl Aufl., Amsterdam [u.a.]: Verl. der Kunst 1996 (Fundus-Bücher 139).

<sup>87</sup> EBELING, Knut: „Wunderkammer Archiv“, in: MURLASITS, Elke und Günther REISINGER (Hrsg.): *Museum multimedial: audiovisionäre Traditionen in aktuellen Kontexten*, Wien: Lit-Verl 2012 (Medien Archive Austria).

<sup>88</sup> Siehe z.B. die Weise, in der Ines Weizman gebaute Architekturen auf deren Archivqualitäten hin untersucht. WEIZMAN (Hrsg.): *Dust & Data*. Ein Projekt, das mit Methoden der Spurensicherung gegenwärtig besondere Relevanz herstellen, ist die Arbeit der FORENSIC ARCHITECTURE-Gruppe, einem interdisziplinären Projekt an der Schnittstelle von Architekturforschung, investigativem Journalismus, politischem Aktivismus und Medienkunst, das Informationen zu Menschenrechtsverletzungen unter archivarischer Perspektive sammelt, modelliert und visualisiert. <https://forensic-architecture.org/>

<sup>89</sup> Vergleichbare Ansätze verfolgen auch Künstler wie Kaya Behkalam: BEHKALAM, Kaya: „*Seeing History : The augmented archive*“, Weimar: Bauhaus-Universität Weimar 2018.

Ansätze zu einer engagierten Erweiterung des Kunstwerks als zeitbasierte und kollaborative Praxis im Archiv. »Archivpraktiken bedürfen Fürsorge, aktive Teilnahme am Kunstwerk, werden Teil der Aufführungspraxis und verwischen die Grenzen zwischen Kunst, Wissenschaft und Archiv.«<sup>90</sup> schreibt Heike Roms zum Umgang mit den Hinterlassenschaften von Performance-Kunstwerken. Wenn Roms fragt: »Who cares for Performance Remains?«, dann ist damit auch im Deutschen genau die Doppelbedeutung von „care“ – gemeint. Zwischen „Wen kümmerts?“ und „Wer kümmert sich darum?“ verläuft der schmale Grat künstlerisch-archivischer Praktiken, die sich gewissen Überlieferungsgeschichten verpflichtet sehen.

In diesem Zwischenraum zwischen dem notwendigen Erlöschen performativer Ereignisse und der Pflege ihrer Erinnerungsgeschichte ist eine unmittelbar politische Dimension von Archivpraktiken zu verorten. Diana Taylor schreibt, dass eben genau das Ephemere der Performance hochpolitisch wäre, weil es die Frage aufwirft, »welche Erinnerungen, Traditionen und Ansprüche auf Überlieferung verschwinden, wenn die Performance-Praktiken selbst nicht über die Überlebenskraft verfügen, um lebendiges Wissen zu übertragen.«<sup>91</sup>

Die politische Dringlichkeit, mit der Ansprüche auf Überlieferung von bestimmten Aufführungspraktiken gestellt werden, begegnet uns überall dort, wo diese nicht im Zuge künstlerischer Erneuerungen einem »natürlichen« Vergessen anheimfallen, aus der Mode kommen, erneuert, ergänzt überschrieben oder erweitert werden (bzw. wo solche Begründungs-ideologien vordergründig greifen), sondern wo sie aktiven (kultur)politischen Restriktionen unterliegen – also überall dort, wo kulturelle Zeichen in gegenwärtigen Konflikten um kulturelle Identität als Grenzmarkierungen ins Spiel gebracht werden, oder wie im Fall Afghanistans, wo sie durch konkrete Gewalt von der Lösung bedroht sind.

Die Überlieferungsgeschichten fragiler Objekte wie der geretteten Tonbänder im Kabuler Radioarchiv beispielsweise oder der musikalischen Praxis in Afghanistan überhaupt, bringen den fragilen Zusammenhang von Archiv, Identität, Macht, Politik und Performance deutlich zutage.

Bedrohte Praktiken machen sich durch ihr Verschwinden selbst dringlich und sie appropriieren dazu mediale Inszenierungen, Visualisierungen, Fiktionen und Narrative. Oft sind diese als Teil einer spezifischen Geschichte der Moderne in ganz besonderer Weise aufgeladen mit Ursprungsmethoden oder nationalen Narrativen, wie sie überall als unmittelbarer Effekt oder Gegenimpuls der globalen Modernisierung im 20. Jahrhundert konstruiert, bestärkt und ausgeschmückt wurden. Das macht die Besonderheit eines Feldes künstlerischer Archivarbeit aus. Denn die modernen Ursprungsmethoden und Traditionserfindungen, mit denen diese es zu tun hat, sind zugleich immer der ideologi-

<sup>90</sup> BORGREEN/GADE/ROMS (Hrsg.): *Performing archives - archives of performance*, S. 35.

<sup>91</sup> (»Whose memories, traditions and claims to history disappear if performance practices lack the staying power to transmit vital knowledge? «) Ebd.

sche Kitt, mit dem die koloniale Matrix verwoben ist. Für die künstlerisch teilhabende Arbeit am Archiv werden diese Archivmythen zum Gegenstand einer kritischen Auseinandersetzung, die ebenso wenig vergessen darf, wer wessen Geschichte neu erzählt, wie auch den Umstand, dass aus einer Logik des Archivs die Quellen immer verloren bleiben müssen.

## **II. DIE REKONSTRUKTION DES MENAKA-ARCHIVS**

## Profile medienarchäologischer Grabungen

Etwas über achthundert einzelne Fundstücke, die sich dem unmittelbaren Kontext der Menaka-Tournee in Europa zuordnen lassen, sind zu diesem Augenblick (September 2020) in der Datenbank des Menaka-Archivs verzeichnet. Es handelt sich dabei um eine Bandbreite an materiellen Artefakten und Daten aus unterschiedlichen Sammlungsbeständen und Institutionen: Fotografien, Programmhefte, Postkarten, Briefe, Telegramme, Zeitungsausschnitte, Plakate, Annoncen, Schellackplatten, Filme und Bücher, die das Ereignis der Menaka-Tournee in großer Breite dokumentiert haben.

Dennoch bleibt diese Sammlung in jeder Hinsicht das Ergebnis jener „Zufälle im doppelten Wortsinn“, von denen Wolfgang Ernst sagt: »nur was nicht schon in Findbüchern verzeichnet ist, kann eine wirkliche Überraschung sein.«<sup>92</sup> Die institutionelle und materielle Fragmentierung der Menaka-Fundstücke bringt so vor allem das in den Blick, was in keinem Findbuch verzeichnet ist. Die „Rekonstruktion des Menaka-Archivs“ beginne ich daher entlang einer epistemischen Naht, welche alle Fundstücke verknüpft – den Lücken im Material. Im Folgenden stelle ich dazu zwei „Profile medienarchäologischer Grabungen“ vor, in denen Löschungen, Überschreibungen und Auslassungen jeweils den Ausgangspunkt und den ersten Zugang zu einer Navigation des Menaka-Archivs legen.

### Ein Palimpsest in Kolkata

In einem Schrank seines Musikzimmers in Kolkata bewahrt der Sarod-Spieler Irfan Khan die Dokumente seiner Familiengeschichte auf: Fotoalben, Manuskripte, Briefe, Tonbänder, Schellackplatten, Souvenirs und Mitbringsel von Konzerttourneen seines Vaters, Onkels und Großvaters. Die Genealogie der Familie Khan ist bis ins frühe 18. Jahrhundert belegt. Ihre Angehörigen verstanden sich als Repräsentanten der LUCKNOW-SHAHJAHANPUR GHARANA<sup>93</sup> – einem Familienverbund von professionellen Musikern, die das kulturelle Leben an verschiedenen nordindischen Fürstenhöfen ebenso maßgeblich geprägt hatten, wie den Reformprozess der musicalischen Produktionsstrukturen in Indien zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die Belege der musicalischen Familienexistenz der LUCKNOW-SHAHJAHANPUR GHARANA haben im feuchtheißen Klima Kolkatas gelitten. Der Leim der Fotoalben hat sich aufgelöst, die Papiere haben an vielen Stellen Schimmel angesetzt. Zwischen den Unterlagen, deren Ordnung sich auf den ersten Blick nicht erfassen lässt, findet sich ein unscheinbarer kleiner Taschenkalender, der jedoch eine bemerkenswerte Geschichte zu erzählen hat. Dieser Kalender wurde für das Jahr 1938 hergestellt und zwar in Deutschland. Er gehörte Irfan Khans Großvater – Sakhawat Hussein Khan (1875-1955) – einem

<sup>92</sup> ERNST: „Kunst des Archivs“.

<sup>93</sup> Gharana: Genealogisch und stilistisch zusammenhängende Schule und Netzwerk von Musikern der klassischen nordindischen Musik.

Musiker, der zu seiner Zeit als einer der virtuosesten Solisten auf der *Sarod*<sup>94</sup> galt. Den Kalender hatte Sakhawat Kahn selbst aus Deutschland mitgebracht, wo er von 1936 bis 1938 knapp drei Jahre als Orchesterleiter für DAS INDISCHE BALLETT MENAKA verbrachte. Auf die erste Innenseite des Büchleins hat Sakhawat Khan mit etwas ungeleiner Handschrift seinen Namen in lateinischen Lettern eingetragen. Direkt darunter sieht man einige Schriftspuren, die mittels energerischer schwarzer Tintenschraffuren unkenntlich gemacht wurden. Ein Name ist unter der Ausstrichung trotzdem lesbar geblieben: »Hitler«.

Unter Sakhawat Khans Hinterlassenschaften befindet sich ein weiteres Dokument, das veranschaulicht, wie er sich als zeitgenössischer Künstler in der weltpolitischen Lage seiner Zeit verortete. Es handelt sich um das Fragment einer autobiografischen Skizze, in der Khan über sich selbst notierte:

»His Sarod recitals were highly praised and at the Berlin Olympics (1936) he received a first prize as a superb instrumentalist. He met Hitler and other well-known personalities of Europe. Hitler was so moved by his performance that he had some of his recitals recorded, which he used to broadcast from his infamous Chancellory, after delivering a speech.«<sup>95</sup>

Für die persönliche Begegnung zwischen Khan und Hitler gibt es keinen Beleg.<sup>96</sup> Jedoch lassen sich die Aufnahmen von Sakhawats Sarod-Solo Performance in Deutschland nachweisen – und zwar am 17.5.1936 während einer Aufführung des Menaka-Balletts an der Volksoper in Hamburg. Die Schellackplatten mit den Aufnahmen haben wiederum, vergraben im Garten einer Ostberliner Kleingartensiedlung, den zweiten Weltkrieg überlebt und wurden 1994 bei der Zusammenlegung der deutschen Radioarchivbestände ins deutsche Rundfunkarchiv in Frankfurt überführt, wo sie heute lagern.

Von Sakhawats Deutschlandreise sind des Weiteren erhalten: Postkarten aus Deutschland, teilweise auf Urdu beschriftet und nach Indien adressiert, Briefe auf dem Papier verschiedener deutscher Hotels, Fotografien, die Sakhawat Khan auf den Stationen seiner Reise in Europa zeigen, sowie eine bronzenen Medaille, in die Sakhawats Name eingeschrieben ist, und die ihm als Auszeichnung für seine musikalische Leistung bei den internationalen Tanzwettspielen anlässlich der Olympischen Spiele von 1936 verliehen wurde.

Viele weitere Belege seiner Reise hatte Sakhawat Khan laut Auskunft seines Enkelsohns vernichtet, und zwar weil er nach seiner Rückkehr aus Deutschland 1939 befürchtete, die britische Administration in Indien würde ihm seine mehrjährige Tätigkeit in

<sup>94</sup> Saiteninstrument, neben der Sitar heute maßgebliches Soloinstrument für klassische nordindische Musik. Die Entwicklung der Sarod Mitte des 19. Jahrhunderts ist eng mit der Lucknow-Shahjahanpur Gharana verbunden und wird Sakhawat Hussein Khans Großvater Niamatullah Khan zugeschrieben.

<sup>95</sup> KHAN, Sakhawat Hussein: „Ustad Sakhawat Hossain Khan“, Kolkata.

<sup>96</sup> Hitlers Termine und Aufenthaltsorte sind von 1936 bis 38 weitestgehend lückenlos dokumentiert. Ein Besuch Hitlers von einer der indischen Ballettvorführungen ist nicht verzeichnet, es gibt auch keine Übereinstimmung des Tourneeeplans (zumindest bis Anfang 1937) mit Hitlers jeweiligen Aufenthaltsorten. Siehe: SANDNER, Harald: Hitler – das Itinerar: Aufenthaltsorte und Reisen von 1889 bis 1945, 6. Aufl., Berlin: Berlin Story Verlag 2019.

Deutschland, dass ja bei seiner Rückkehr gerade zum britischen Kriegsgegner geworden war, als Kollaboration mit dem Feind auslegen, was möglicherweise Konsequenzen für seine künstlerische Karriere gehabt hätte. Sakhawat Khan verwischte daher besorgt – wenn auch nicht besonders gründlich – die Spuren seiner Deutschlandreise, als er Hitlers Namen aus seinem Notizkalender ausstrich.

Die Neusichtung des Kalenders als Erinnerungsobjekt bringt nun Hitlers Namen wieder zum Vorschein, und damit auch die Weise, in der die musikalische Überlieferungsgeschichte der Familie Khan zwischen dem nationalsozialistischen Deutschland und dem Indien auf dem Weg zur unabhängigen Nation verankert ist. Diese Geschichte steht in jeder Hinsicht im Paradigma archivischer Macht. Zunächst einmal, weil sich ihre Erzähler, also die 14 Generationen genealogisch zusammenhängender Musiker aus Sakhawats familiärer Schule, explizit als Medien eines lebendigen Archivs betrachteten. Schließlich war die kontinuierliche Überlieferung von Körperwissen ja das Band, dass Irfan Khan (geb. 1956), über seinen Großvater Sakhawat (1875-1955), bis zu seinem Ururururgroßvater Najaf Ali Khan (1705-1760) verbunden hatte. Die LUCKNOW SHAHJAHANPUR GHARANA, ihre auf Gedächtnistechniken und Körperwissen gegründete musikalische Familienschule, funktionierte in der Kontinuität ihrer oralen Tradition schon immer als eine archivische Erinnerungsinstitution eigenen Rechts.

Das Jahr 1938, in dem Sakhawat Khan Hitlers Namen zunächst in seinen Kalender eintrug, um ihn später wieder auszustreichen, markiert nun einen Zeitpunkt, an dem sich in den Mikrokosmos des Familienarchivs unverkennbar die Weltgeschichte einschrieb. Sakhawat Khans Konzertreise aus dem kolonialen Indien ins nationalsozialistische Deutschland veranschaulicht, inwiefern die globale Geschichte über diese beiden Welten hinweg verknüpft ist. Seine eigene Rolle in dieser Geschichte betrachtete Khan durchaus pragmatisch. In einem Brief an seine Söhne schrieb er aus Europa:

»Nobody lives forever. Nor can we live all the life in Europe with so many people along, because it is very expensive here. There is nothing you should be worried about. People are worried about jobs. Your father has a job and is travelling with a name in the world and also earns money. It is by the grace of Allah many thanks to Allah.«<sup>97</sup>

Khan beschreibt seine Kunst hier als Erwerbstätigkeit, mit der er sich aber durchaus einen Namen in der Welt gemacht habe. Die Aufführungen der indischen KünstlerInnen auf den großen Bühnen in Deutschland enthielten für Sakhawat Khan neben einer für drei Jahre gesicherten Einnahmequelle also auch das Versprechen einer gesicherten Fortsetzung seiner Überlieferungsgeschichte. Sie ist hier an Hitlers Deutschland geknüpft, mit dem Sakhawat Khan zunächst einmal die Idee eines zeitgenössischen Protektorats der Künste verband, so wie es zur herrschaftlichen Repräsentation an den indischen Maharadscha-Höfen immer gehört hatte. Darüber hinaus spielten möglicherweise auch eine Reihe von

<sup>97</sup> KHAN, Sakhawat Hussein: „Sakhawat Hussein Khan aus Budapest“ (1937). Undatierter Brief Sakhawat Khans aus Budapest (vermutlich 1937 oder 38), Khan Familienarchiv in Kolkata

Vorstellungen eine Rolle, in denen Indien und Deutschland ein besonderes gemeinsames Schicksal zugeschrieben wurde. Schließlich projizierte man in Indien Hitlers Erneuerungsrhetorik des deutschen Reichs auf die „Verfremdung“ Indiens durch die britische Kolonialmacht.<sup>98</sup> Außerdem waren auch in Indien Überlegungen zur Rassenverwandtschaft der indogermanischen Sprachfamilie zu diesem Zeitpunkt virulent.<sup>99</sup> Vielmehr aber noch ruhten viele politische Hoffnungen der indischen Unabhängigkeitsbewegung auf dem Deutschen Reich als Gegenspieler des britischen Kolonialreichs.<sup>100</sup> In der Tat hatte das Deutsche Reich ja schon im ersten Weltkrieg durchaus aktiv eine subversive Stellvertreterpolitik in den kolonialen Territorien der deutschen Kriegsgegner erprobt – und mittels der sogenannten Dschihad-Strategie die Hoffnungen der lokalen Unabhängigkeitsbewegungen auf eine Überwindung der kolonialen Herrschaft befeuert.<sup>101</sup> Und wenngleich der Alltag von in Deutschland lebenden Indern im Verlauf des Nationalsozialismus zunehmend von ausländerfeindlichen Repressalien geprägt war<sup>102</sup>, setzte

<sup>98</sup> Subhas Chandra Bose hatte sich mit der sozialen Erneuerungsrhetorik der faschistischen Bewegungen in Europa intensiv auseinandergesetzt. Bose betrachtete Gandhis Versöhnungspolitik als gescheitert und propagierte Hitler als Vorbild „starker Führerschaft“ im Kampf gegen die Kolonialherrschaft: »If...the Mahatma had spoken in the language of Dictator Stalin, or Il Duce Mussolini or Fuehrer Hitler - John Bull would have understood and would have bowed his head in respect.« In PELINKA, Anton: *Democracy Indian style: Subhas Chandra Bose and the creation of India's political culture*, New Brunswick, NJ [u.a.]: Transaction Publishers 2003. BOSE, Subhas Chandra: *The Indian struggle, 1920-1942*, Delhi: Oxford University Press 1997, S. 254.

Jochen Reinert schreibt dazu: »Bose hatte schon in seiner Haripura-Rede dafür plädiert, im Befreiungskampf gegen die Briten Unterstützung in allen Ländern, ungeachtet deren innerer Entwicklung, zu suchen; selbst die kommunistische Sowjetunion schließe ja Allianzen mit nicht-sozialistischen Staaten. Bose hatte durchaus Kenntnis von den Menschenrechtsverletzungen in Deutschland und Italien, wollte diese aber ignorieren, wenn Hitler und Mussolini ihm helfen würden, die britische Herrschaft zu besiegen«, meint Bose-Biograph Leonard A. Gordon.«

Siehe: GORDON, Leonard A.: *Brothers against the raj: a biography of Sarat & Subhas Chandra Bose*, 1. Aufl., New Delhi: Viking 1990 (Viking Penguin books). In REINERT, Jochen: „Bose – der vergessene Freiheitsheld: Subhas Chandra Boses umstrittenes Engagement für die Unabhängigkeit“, in: bpb.de (18.01.2007), <https://www.bpb.de/internationales/asien/indien/44396/bose-der-vergessene-freiheitsheld> (abgerufen am 19.06.2020).

<sup>99</sup> Auch im SS-Ahnenerbe wurden Bestrebungen fortgeführt, die vermuteten rassischen Gemeinsamkeiten zwischen Indern und Deutschen zu untersuchen, wie etwa im Zuge der SS-Tibetexpedition 1939, die unter anderem Belege für indogermanische Rassenursprünge sammeln sollte. Siehe KAUFMANN, Wolfgang: *Das Dritte Reich und Tibet: die Heimat des „östlichen Hakenkreuzes“ im Blickfeld der Nationalsozialisten*, Ludwigsfelde: Ludwigsfelder Verlagshaus 2009.

<sup>100</sup> Eine Hoffnung, der Hitler freilich schon früh in *Mein Kampf* eine Absage erteilt hatte. Die Inden betrachtete Hitler keinesfalls als ebenbürtige Arier, sondern als Untermenschen, die „zu Recht“ von einer germanischen Herrenrasse – zu der er die Briten wiederum rechnete – beherrscht würden: HITLER, Adolf: *Mein Kampf*: eine kritische Edition, Bd. 2, 3. Aufl., München: Institut für Zeitgeschichte 2016, S. 1667.

<sup>101</sup> Siehe z.B. Roy, Franziska, Heike LIEBAU und Ravi AHUJA (Hrsg.): *Soldat Ram Singh und der Kaiser: indische Kriegsgefangene in deutschen Propagandalagern 1914 – 1918*, Heidelberg: Draupadi-Verl 2014.

<sup>102</sup> Siehe DHAUL, Laxmi: *In the shadow of freedom: three lives in Hitler's Germany and Gandhi's India*, New Delhi: Zubaan 2013. Daul schildert das Schicksal ihres Vaters Ayi Tendulkar, der mehrere Jahre mit Fritz Langs erster Ehefrau Thea von Harbou liiert war und Deutschland schließlich auf deren Anraten bei Kriegsausbruch verließ.

auch das dritte Reich die koloniale Stellvertreter-Strategie fort, was beispielsweise die Geschichte der indischen Legion in Deutschland eindrücklich belegt.<sup>103</sup>

Es lässt sich nicht nachvollziehen, inwiefern Sakhawat Khan sich tatsächlich mit derartigen politischen Erwägungen trug.<sup>104</sup> Tatsache ist aber, dass sich seine Hoffnungen auf eine, an die prestigeträchtige Deutschlandreise anknüpfende, internationale Karriere nicht erfüllten. Als Sakhawat Khan 1939 wieder in Bombay landete, schrieb er noch vom Schiff aus an seine Söhne, um seine Ankunft anzukündigen:

»After prayers for long life and progress of your mastery – I have by the grace of God reached from Italy to Bombay. I pray for the wellness of all of you from Allah. Further, I am writing this letter while still on the Ship. Tomorrow morning, when the ship will reach Bombay, I will post it. [...] In Bombay some gamblers fought and killed each other and the news which got spread were that Hindus and Muslims have fought. So please don't worry, its peaceful here.«<sup>105</sup>

Als Khan wieder in Indien ankam, beherrschte der Konflikt zwischen Hindus und Muslimen schon deutlich die öffentliche Wahrnehmung. Khan täuschte sich über den friedvollen Charakter der Situation, denn einige Jahre später hatten die Auseinandersetzungen zwischen Hindus und Muslimen bekanntlich das Ausmaß erreicht, infolgedessen die bevorstehende Loslösung von der britischen Kolonialherrschaft in die Spaltung der Nation führte und in den heutigen Status Quo des Konflikts zwischen Indien und Pakistan. Das Gründungsstrauma der indischen Nation hatte Konsequenzen für die alteingesessenen, größtenteils muslimischen professionellen Musikerfamilien, die zuvor unangefochten das künstlerische Leben im Einflussbereich der nordindischen Höfe geprägt hatten. Sie waren konfrontiert mit einem Umbruch der kulturellen Institutionen, der nun im Zeichen des Aufbaus der Nation bevorstand. Rai Umanath Bali, Abgeordneter des Indischen Nationalkongresses, formulierte den Anspruch eines natio-

nalen Kulturerbes schon 1925 vor den Teilnehmern der ALL-INDIA MUSIC CONFERENCE folgendermaßen:

»Culture is the foundation of nationalism. The achievement of our race in the past is the basis of our faith in our future and our spiritual heritage of art and science, philosophy and literature, is the true spring of our national self-consciousness.«<sup>106</sup>

Neben diesem neuen Begründungszusammenhang von Kultur und Nation sah Bali auch einen neuen Bildungsauftrag für die nationalen Institutionen:

»...to revive old and ancient art of music and to introduce it to high society, which from the last 60 years has fallen in the hands of illiterates.«<sup>107</sup>

Sakhawat Khan hatte diesen Prozess einer nationalen Rückbesinnung auf alte Kunstformen zunächst begrüßt und unterstützt. Er gehörte zu den ersten derjenigen Musiker, die sich von dem Musikwissenschaftler und Reformer Vishnu Narayan Bhatkhande überzeugen ließen, ihr Repertoire über den Familienverbund hinaus an einer der ersten regulären Musikschulen Indiens - dem BATKHANDE-COLLEGE (vorher MARRIS COLLEGE) in Lucknow zu vermitteln. Aus Khans Sicht war die Institutionalisierung des Musikunterrichts ein unterstützenswertes Ansinnen. In seinen biografischen Notizen beschreibt er seine Auffassung von der Rolle nationaler Institutionen bei der Vermittlung des musikalischen Repertoires:

»One of these academies is for keeping our India's ancient music, ancient songs, ancient instruments and the musicians who sing and play these instruments, alive. [...] May God grant their noble efforts success giving the opportunity to India's musicians to thank them and be able to bring forth the fruits of their labor.«<sup>108</sup>

Selbstverständlich war die im Entstehen begriffene unabhängige indische Nation auf verbindende Narrative und Institutionen angewiesen. Die sogenannte Renaissance der indischen Künste brachte auf diese Weise analog zu den vielen Traditionserfindungen der Moderne in Europa mit einer neuen Quellenlage eine neue Formensprache hervor.<sup>109</sup>

Aber diese Institutionalisierungsgeschichte der Künste rührte auch an das Ursprungphantasma des kulturellen Archivs. Denn im Gegensatz zu den vagen Ursprüngen von Musik, Liedern und Instrumenten in einer ancienten Vorzeit, die nun vermehrt zur

103 Zur Verflechtung der indischen Unabhängigkeitsbewegung mit nationalsozialistischer Politik siehe REINERT: „Bose – der vergessene Freiheitsheld : Subbas Chandra Boses umstrittenes Engagement für die Unabhängigkeit“. Oder auch: GÜNTHER, Lothar: *Die Indische Legion und das Dritte Reich : das zentrale Kriegsgefangenenlager der Inder in Annaburg und der Kampf um Indiens Unabhängigkeit*, Berlin: Verl. am Park 2013.

104 Möglicherweise war die Gruppe der indischen KünstlerInnen im Menaka-Ballett sogar unmittelbar von Boses Deutschlandpolitik informiert – und zwar weil der als Musikdirektor des Balletts fungierende Ambique Majumdar nach dem Abschluss der Tournee in Deutschland blieb und für das Büro von Subhas Chandra Bose in Berlin tätig wurde. Siehe: BOSE, Sisir Kumar, Alexander WERTH und S. A. AYER (Hrsg.): *A beacon across Asia: a biography of Subhas Chandra Bose*, Hyderabad: Orient Longman 1996.

105 KHAN, Sakhawat Hussein: „Sakhawat Hussein aus Bombay“ (1938). Undaterter Brief Sakhawat Khans aus Bombay (Anfang 1938), Khan Familienarchiv in Kolkata

106 Rai Umanath Bali, Rede, wiedergegeben in KATZ: *Lineage of Loss*, S. 109.

107 KATZ: *Lineage of Loss*.

108 KHAN: „Ustad Sakhawat Hossain Khan“. Sakhawat Hussein Khan, undatiertes Manuskript, Khan-Familienarchiv Kolkata

109 Siehe dazu die Analogien in der Geschichte der bengalischen Malschule: »The questioning of the West, and the attempt to resuscitate the cultural identity suppressed by the British, commenced in early 1900 and took momentum from the on-going nationalist or Swadeshi movement. An aspect of this project was the artistic rejection of the Romanticism of Indian reality by Company Painters and the mannered portraits of Raja Ravi Varma and his followers.« „The Bengal Renaissance: resuscitating the identity of india art“. Zur Verflechtung von europäischer und Indischer Kunstgeschichte siehe auch: TROUILLOUD, Julia Madeleine: „The Reception of Modern European Art in Calcutta: a Complex Negotiation (1910s-1940s)“, in: *Artl@Bulletin* 6/2 (2017), S. 16.

Begründung eines nationalen Kulturerbes herangezogen wurden, verfügte die LUCKNOW SHAHJAHANPUR-GHARANA ja ihrerseits bereits über eine konzise und vor allem historisch datierte Ursprungserzählung. Sie bestand in der erfolgreichen Migrationsgeschichte Najaf Ali Khans, eines paschtunischen Pferdehändlers in Diensten des indischen Moghul-Militärs in die Kreise der künstlerischen Hofkultur der Nawabs von Lucknow und hatte einen weiteren Fixpunkt in der Erfindung der Sarod – also des maßgeblichen Gharana-Instruments selbst – durch Niamatullah Khan (1827-1903).<sup>110</sup> Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich galten die Vertreter der Gharana wie Sakhawat Hussein Khan (1875-1955) als unangefochtene Virtuosen auf diesem Instrument. Eine solche, möglichst weit zurückreichende, lückenlose musikalische Genealogie war wichtig für das Selbstverständnis der Gharana-Musiker.<sup>111</sup> Aber erst im Zuge der indischen Nationswiedergabe wurden von Reformatoren und Institutionsgründern wie Bathkande zunehmend andere, noch ältere – und vor allem vormuslimische Quellen als nationales Kulturerbe in Betracht gezogen und auf diese Weise neue Ursprungsphantasmen als Fundament der Nation konstruiert.<sup>112</sup> Und während in der Folge die neuen nationalen Bildungseinrichtungen prosperierten, stagnierte nach und nach das Familienunternehmen der LUCKNOW-SHAHJAHANPUR GHARANA. Sakhawat Khans Söhne Umar und Ilyas konnten noch eine Zeitlang an die Erfolgsgeschichte ihrer Gharana anknüpfen und ihren Lebensunterhalt als Konzertmusiker bestreiten. Sakhawat Khans Enkelsohn Irfan wiederum

konstatiert, dass die ehemals kontinuierliche musikalische Produktivität der LUCKNOW-SHAHJAHANPUR GHARANA heute weitestgehend zum Erliegen gekommen ist.<sup>113</sup>

Aus der Sicht Irfan Khans gerät nun mit ihm selbst die Kette der musikalischen Familientradition außer Kraft. Er sieht sich daher als Nachlassverwalter einer Überlieferungsgeschichte, die er nicht mehr aktiv forschreiben kann, sondern nur noch über ihr Verschwinden thematisiert. In den letzten Jahren wurde die »vergessene Gharana« von verschiedenen Autoren wiederentdeckt. Eine wichtige Rolle spielte dabei das Erscheinen von Max Katz' Buch *LINEAGE OF LOSS* (2017).<sup>114</sup> Katz rekonstruiert die Geschichte der LUCKNOW-SHAHJAHANPUR GHARANA im Kontext der sozioökonomischen Transformation Indiens zu Beginn des 20. Jahrhunderts und arbeitet die Rolle der nationalen Kulturpolitik bei der Reformation der Kunstvermittlung heraus. Katz' Publikation wurde in der Tageszeitung *THE HINDU* daraufhin besprochen:

»What was the reason then for this decline and loss of a rich lineage? Both Katz and Irfan Khan agree on two possibilities — their unwillingness to ingratiate themselves to organisers and a resistance to dilute the gayaki to suit popular taste. So artistes like Ilyas Khan now exist as mere memories in the minds of connoisseurs.«<sup>115</sup>

Der Artikel geht auf einen Aspekt ein, der beim Niedergang der Gharana auch eine Rolle gespielt hatte – nämlich auf den stilistischen Wandel, der sich in der Interpretationspraxis des klassischen Repertoires Mitte des 20. Jahrhunderts vollzogen hatte, und dem sich die Vertreter der Gharana verweigert hatten. Katz' These jedoch, dass die Geschichte der LUCKNOW-SHAHJAHANPUR GHARANA auch einen »konzisen Satz von Gegenerzählungen zum dominanten Narrativ der Nationsbildung« enthält und dass sich die muslimischen Musiker wie Sakhawat Khan durch ihr Engagement in den hindu dominierten nationalen Institutionen selbst die Existenzgrundlage entzogen hätten, verschweigt der Artikel.

Die Gründe für den Niedergang der LUCKNOW-SHAHJAHANPUR GHARANA sind komplex. Ein Teil der Antwort auf die Frage »wie es dazu kommen konnte« liegt jedenfalls immer auch in einem blinden Fleck der nationalen Erbegeschichte – in deren Narrativ die Gharanageschichte nie ganz aufging.<sup>116</sup> Vor diesem Hintergrund ist es

<sup>110</sup> Die Sarod wurde um 1860 durch eine Modifikation der in Afghanistan gebräuchlichen Rubab zu einem Soloinstrument für klassisches nordindisches Repertoire weiterentwickelt. Die tatsächliche Erfindung der Sarod beanspruchen allerdings drei unterschiedliche Gharanas für sich. Siehe dazu: MCNEIL, Adrian: *Inventing the sarod: a cultural history*, Calcutta: Seagull Books 2004. Auch McNeil löst die Frage nach der faktischen Sarod-Urheberschaft nicht auf, sondern beschreibt den Erfindungsprozess des Instruments als gemeinschaftlichen Vorgang der eng miteinander verknüpften Musikerfamilien. Dokumente im Gharana-Archiv legen aber nahe, dass Niamatullah Khan die maßgeblichen Modifikationen des Instruments zuzuschreiben sind. Als gesichert kann man annehmen, dass Niamatullah Khan als einer der ersten Musiker das neue Instrument in seiner heutigen Form verwendete.

<sup>111</sup> Es gehört zwar, wie Daniel Neuman schreibt, zur Selbstdarstellungspraxis vieler musikalischer Schulen in Indien, ihre Genealogie möglichst in einer vorhistorischen Vergangenheit zu verankern. Siehe: NEUMAN, Daniel M.: „A Tale of Two Sensibilities: Hindustani Music and its Histories“, in: McCOLLUM, Jonathan und David G. HEBERT (Hrsg.): *Theory and method in historical ethnomusicology*, Lanham, Maryland: Lexington Books 2014, S. 279–304, hier S. 291. Neumann zeichnet die Geschichte der modernen Instrumental-Gharanas und fragt danach, inwiefern diese als erfundene Traditionen zu bezeichnen sind. Er meint, von erfundener Tradition könne im Fall der Sarod-Gharanas nicht in der üblichen Weise die Rede sein, weil ihre Entstehungsgeschichten historisch relativ jung, und genealogisch gut belegt seien.

<sup>112</sup> Die Wiederentdeckung hinduistischer Texte spielte für die Neuorganisation der performativen Künste eine besondere Rolle. Hinduistische Mythen und philosophische Texte wie das Natya Shastra – einem Sanskrittext zur Ästhetik der performativen Künste vermutlich aus dem 5. vorchristlichen Jahrhundert wurden nun als Urquelle einer spezifisch indischen Ästhetik neu gelesen und in Bezug zur Gegenwartskunst der unabhängigen Nation gesetzt.

<sup>113</sup> Zu den komplexen Hintergründen des Niedergangs der Lucknow-Shahjahanpur Gharana siehe vor allem: KATZ: *Lineage of Loss*.

<sup>114</sup> EBD.

<sup>115</sup> PRADEEP, K.: „Irfan Khan, the forgotten khalifa of the Lucknow-Shahjahanpur gharana“, in: *The Hindu* 9. Dezember 2017, <https://www.thehindu.com/entertainment/music/irfan-khan-the-forgotten-khalifa-of-the-lucknow-shahjahanpur-gharana/article21296611.ece> (abgerufen am 30.12.2019).

<sup>116</sup> Einen prägnanten Kommentar zur Konstruktion eines Nationalbewusstseins hat Nils Markwardt in der ZEIT veröffentlicht: » [...] Vor allem brauchte es aber auch eine Gleichzeitigkeit von organisiertem Vergessen und Erinnern. Zum Wesen des Nationalbewusstseins gehört nämlich, dass es sich als natürlich ausgibt, also als immer schon da gewesen – und eben nicht als Produkt spezifischer historischer Umstände. Das setzt einerseits voraus, dass sich über die Kontingenz dieser Umstände eine kollektive Amnesie legt, während gleichzeitig mittels Denkmälern, Ursprungsmethoden, Museen, Feiertagen oder Hymnen eine buchstäbliche Selbst-Verständlichkeit des Nationalbewusstseins erzeugt wird.« MARKWARDT, Nils: „Nostalgia: Sehnsucht nach Retropotopia“, in: ZEIT ONLINE 30. August 2018, <https://www.zeit.de/kultur/2018-08/nostalgie-vergangenheit-politisierung-trend> (abgerufen am 19.06.2020).

bezeichnend, dass die halbverwischte Namensspur Hitlers in den Hinterlassenschaften des indischen Musikers Sakhawat Khan dennoch lesbar blieb, denn sie gehört zu denjenigen Erinnerungsgegenständen, die dem musikalischen Familienerbe eine Legitimation verleihen, die über den nationalen Zusammenhang hinausweist. Die mehrfach überschriebene Kalenderseite mit Hitlers Namen ist daher als Palimpsest zu verstehen, auf dem eine vornationale Geschichte noch enthalten ist. Diese Gegengeschichte beunruhigt Archive des Nationalen, die wie Siegfried Zielinski sagt, stets »aus der Perspektive eines (apparatebezogenen) Ganzen sammeln, selektieren und erhalten«. Zielinski hat daher zur Beschreibung solcher Archivkonflikte den Begriff des »Anarchivs« vorgeschlagen. Er sieht darin einen Raum für „anarchivische“ Praktiken und Logiken, von denen er meint:

»Anarchives and anarchaeology present such performative provocations. Following a logic of plurality and wealth of variants, they are particularly suited to handle events and movements. They do not lay claim to leadership. Nor do they claim to truthfully know where things come from and where they may be headed to. The origin is and remains a trap. Anarchives and anarchaeological practices do not follow any external purpose; they indulge in waste and offer presents best-suited to the contemporary remains of the arts. They insist on the utopian potential within archaeology: the search for a world not identical to the one we experience(d), the opposition of the factual space of past with a potential space that lets both, however tensely, approach each other.«<sup>117</sup>

Die Anrufung eines belastbaren Ursprungs, aus dem heraus sich bestimmen lässt, »woher die Dinge kommen und wohin sie gehen« – oder wie es Rai Umanath Bali vor den versammelten Musikern der ALL INDIA KONFERENZ ausgedrückt hatte – »the achievement of our race in the past is the basis of our faith in our future« – ist der Kern des Erfindungsdilemmas der modernen Traditionen und Nationalkulturen in Indien wie in Europa. Sie hat eine dominante Erzählung von Kulturgeschichte in Indien produziert, die ihrerseits »Führerschaft beansprucht«. Der mehrfach durchkreuzte Name Hitlers im Taschenkalender von Irfans Großvater Sakhawat Khan provoziert daher das nationale Archiv – dessen Ursprungsideologie, wie Zielinski schreibt, »eine Falle bleiben muss«.

#### **Archivlücken im deutschen Dichternachlass**

In der Theatersammlung der Allard Pierson Collection in Amsterdam lagert der Nachlass von Ernst Krauss. Krauss, 1887 im schwäbischen Eberbach geboren, war deutscher Staatsangehöriger, hatte aber seit 1927 eine Konzertagentur in Amsterdam betrieben, und von dort aus europaweit MusikerInnen, TänzerInnen und SchauspielerInnen – darunter viele von Weltrang – vermittelt. Sein Nachlass enthält neben einigen persönlichen Dokumenten die Portfolios der wichtigsten KünstlerInnen, mit denen Krauss gearbeitet hatte.

<sup>117</sup> ZIELINSKI, Siegfried: „AnArcheology for AnArchives: Why Do We Need – Especially for the Arts – A Complementary Concept to the Archive?“, in: *Journal of Contemporary Archaeology* 2/1 (2015), <https://journals.equinoxpub.com/JCA/article/view/27144> (abgerufen am 19.10.2019).

Es findet sich dort auch eine Mappe aus dem Jahr 1936. Sie enthält Unterlagen zur Tournee des indischen Balletts Menaka. Krauss hatte die Tournee des indischen Balletts mit seiner Firma geplant, finanziert und koordiniert. Aufgrund seiner Kontakte zu den wichtigsten staatlichen Bühnen in Deutschland war es ihm möglich gewesen, in den drei Jahren vor dem Ausbruch des zweiten Weltkriegs, die Gruppe der indischen Künstlerinnen innerhalb Nazideutschlands erfolgreich zu vermitteln. 197 Spielstätten des Menaka-Balletts sind in Krauss' Buchführung für das Jahr 1936 aufgelistet – beinahe jeden Abend eine Aufführung in einer anderen Stadt – ein eindrucksvoller Beleg für Krauss' Geschäftssinn ebenso wie für die Konturen des deutschen Unterhaltungsbetriebs Ende der 1930er Jahre. Die Unterlagen der Menaka-Tournee sind außerdem ein eigenständliches Dokument kulturpolitischer Zusammenhänge, denn während die indischen Tänzerinnen ungehindert durch Deutschland reisten und – wie aus dem Pressepiegel ersichtlich wird – in den meisten Fällen vom Publikum gefeiert wurden, hatten jüdische Tänzerinnen wie Gret Pallucca auf deutschen Bühnen bekanntermaßen schon Auftrittsverbot. Ernst Krauss hatte es während seiner Vermittlungsarbeit für das indische Ballett mit den Repräsentanten der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu tun – oftmals Theaterintendanten, die seit 1933 gezielt zur Gleichschaltung des deutschen Bühnenbetriebs eingesetzt worden waren. Krauss konnte von seinem Firmensitz in Amsterdam aus anfänglich noch Abstand zum politischen Alltag des deutschen Reichs halten. Dieser rückte aber mit der deutschen Besetzung der Niederlande 1940 unvermeidlich nahe.

Eines von Krauss' eindrücklichsten Lebenszeugnissen zu dieser Zeit liegt in seinem Nachlass in Form einer unscheinbaren Liste vor. Es handelt sich um eine maschinengetippte Sammlung von Stellungnahmen von niederländischen Persönlichkeiten und Widerständlern zu Krauss' Haltung während der deutschen Besatzung der Niederlande. Krauss hatte diese Aussagen 1945 einholen müssen, als er nach Kriegsende als Deutscher sein Bleiberecht in den Niederlanden erwirken wollte. Die Auflistung dieser Zeugnisse bezeugt ihm eine moralisch offenbar tadellose Bilanz:

»Scharfer Gegner des Hitlerregimes. Stellte sein Haus zur Verfügung für Untergetauchte und illegale Arbeitskräfte. Bemühte sich, Niederländern zu helfen, die durch die Deutschen verfolgt wurden.

(NEDERLANDSCHE BINNENLANDSCHE STRIJDKRACHTEN Distriktoffizier für zivile Angelegenheiten der NBS)

[...]

Erklärung

Unterzeichneten erachten Herrn ERNST KRAUSS, Impresario und Schriftsteller aus Amsterdam, J.W. Breuwersplein 4, für den fortgesetzten Aufenthalt in den Niederlanden in Betracht zu kommen, da dieser sich vor und während des Krieges als aufrechter Freund des niederländischen Volkes betragen hat, sich während der Besatzung auf derartige Weise dafür

eingesetzt hat, um Niederländern zu helfen - und dies unter ständiger Lebensgefahr für ihn selbst - daß ihm viele ihr Leben zu verdanken haben.

Der fortgesetzte Aufenthalt von Herrn Ernst Krauss in den Niederlanden wird auch in allgemein niederländischem Interesse als notwendig erachtet. Das kulturelle Leben in den Niederlanden hat der Arbeit von Herrn Krauss während der letzten 30 Jahre viel zu verdanken, und auch für die Zukunft ist es wünschenswert, daß er sein Unternehmen weiterführen kann, wegen der sehr wichtigen Beziehungen, die er in fast alle Länder der Welt hat, verbunden mit seiner großen Erfahrung und seiner international bekannten Fachkompetenz als Organisationsleiter auf dem Gebiet der Kunst. Er schafft es, ausländische Künstler von großer Reputation in die Niederlande zu bringen, und es gelingt ihm auch, niederländische Künstler im Ausland auftreten zu lassen.

(Prof. Mr. J. Oranje, Mitglied der Großen Beratungskommission der Illegalität, ehem. Vertrauensmann der Regierung für die Provinz Nord-Holland

Mr. G.C.J.D. Kropman, Mitglied der Ersten Kammer, Alt-Beigeordneter der Stadt Amsterdam

Dr. H.P. Heineken, Vorstandsvorsitzender des CONCERTGEOUW

Willem Andriessen, Direktor Amsterdamer Konservatorium

Jan J. Zeldenthuis, Mitglied Reichsfilmzensur, Schriftsteller)

[...]

Er hat alles Mögliche getan, um Niederländern, speziell jüdischen Künstlern, zu helfen. Krauss hat sich wie ein internationaler Künstler verhalten, der den Interessen des Landes diente, wo er sich „heimisch“ fühlte. In jedweder Hinsicht hat er das Recht, als guter Niederländer behandelt zu werden.

(JAN J. ZELDENTHUIS; Schriftsteller und Sekretär Kinokommission)

[...]

(N.H. WOLFF; Redakteur v. „DE KUNST“)

Wurde zum Transport nach Polen bestellt: E.K. hat ihn durch sofortige Intervention in [KZ] Westerbork zurückhalten können und bekam Überbringung nach Theresienstadt zugesagt. (E.K. hat Schritte beim R.[oten] K.[reuz] und beim Judenkommissar unternommen.)<sup>118</sup>

Niederländer aus den unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten haben sich für Krauss eingesetzt: ein Offizier der niederländischen Widerstandsgruppen, der Betreiber einer Druckerei, Musiker, Schauspieler, ein Priester, ein Klavierhändler, Theaterdirektoren – etwas mehr als siebzig Stellungnahmen sind auf drei engbeschriebenen A4-Seiten aufgeführt. Bemerkenswert ist, mit welcher Sorgfalt dabei nicht nur die prominenten Fürsprachen durch den Vorstandsvorsitzenden des CONCERTGEOUW-ORCHESTERS oder den Direktor des Amsterdamer Konservatoriums verzeichnet sind, sondern auch die von Menschen aus verschiedenen Alltagsbegegnungen – die eines namentlich nicht

<sup>118</sup> KRAUSS, Ernst: „ÜBERSICHT von Zeugnissen, Briefen und Beschreibungen betreffend der Haltung von Impresario und Schriftsteller ERNST KRAUSS während der deutschen Besatzung 1940–1945“ 1945. Allard Pierson Collection Amsterdam, Übers.: David Schlaffke

bekannten Straßenbahnschaffners beispielsweise, der bezeugt, dass Krauss sich unter der Gefahr selbst verhaftet zu werden, ein Wortgefecht mit einem SS-Offizier geliefert habe, oder die von Krauss' ehemaliger Sekretärin, die angibt, gekündigt zu haben, weil sie im Gegensatz zu Krauss »mit der neuen Zeit mitgegangen sei« und sich daher im Büro Krauss schlecht behandelt gefühlt habe. Es sind solche Alltagsbeobachtungen, die einerseits die besondere Authentizität der Aussagen verbürgen, in ihrer akribischen Auflistung bezeugen sie aber nicht nur Ernst Krauss' mutmaßliche Haltung während der deutschen Besatzung, sondern vor allem auch, woran diese Haltung im Rückblick gemessen wurde.

Es sind daher Zeugnisse nicht lediglich der Lebenswirklichkeit im Amsterdam während der Besatzungszeit, sondern vor allem auch Zeugnisse der Bewältigung des Traumas der Besatzung und der Kollaboration und sind daher dem Bestand eines ambivalenten Archivs zuzurechnen. Die Auflistung dieser Zeugnisse, die für Krauss Stellung beziehen, erscheinen auf den ersten Blick als jenes phantasmatische Versprechen des Archivs, alle verzeichneten Einträge ließen sich lückenlos auf tatsächliche Ursprungsergebnisse zurückführen. Gerade an der Liste der Bürgschaften wird aber deutlich, wie sehr im Krauss-Nachlass nicht das Beweistück, sondern die Lücke als eigentliche epistemische Kategorie des Archivs zu betrachten ist.

Anhand einer Namensspur wird das auf besonders anrührende Weise deutlich. Bei dieser Spur handelt sich um einen Namenseintrag, der neben den prominenten Stellungnahmen auf der Entlastungsliste nur eine relativ unscheinbare Notiz darstellt: N.H.Wolff; Redakteur v. „DE KUNST“. Krauss habe ihn durch sofortige Intervention im KZ Westerbork zurückhalten können, heißt es in der Notiz ohne weitere Quellenangabe. Der Name N.H.Wolff findet sich im Krauss-Nachlass jedoch mehrfach noch an anderer Stelle wieder: als Autor einer ausführlichen Krauss-Werkbesprechung in der Kunstzeitschrift *De Kunst* beispielsweise – und in den Protokollen der jährlichen Gesellschaftersitzungen der *Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss*. Tatsächlich handelt es sich bei N.H. Wolff um den jüdischen Journalisten Nathan Wolf alias Nardus Henri Wolf<sup>119</sup> – und Wolf hatte zu Krauss' Geschäftsteilhabern gehört. Am 20. Juni 1940 unterzeichnete Wolf das Protokoll der Gesellschaftersitzung mit „anwesend“, ebenso am 5. März 1941 sowie am 11. September 1941. Am 24. Januar 1942 fehlt Wolfs Name ohne weitere Vermerke im Protokoll.<sup>120</sup>

Am 22. September 1942 wiederum wird Nathan Wolfs Name auf der Eingangsliste im KZ Westerbork verzeichnet, von wo aus er drei Tage später nach Auschwitz deportiert – und unmittelbar nach seiner Ankunft am 28. September 1942 umgebracht wurde.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> Die Schreibweise des Namens variiert. Vermutlich handelt es sich auf der Krauss-Liste um einen Tippfehler. Im Impressum des Wochenblattes „De Kunst“ ist der Name des Redakteurs als „N.H.Wolf“ angegeben und auch in den Gesellschafterprotokollen unterzeichnet Wolf mit N.H.Wolf

<sup>120</sup> KRAUSS, Ernst: *Gesellschaftersitzung der Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss vom 24.1.1942*, Amsterdam: Internationale Konzertdirektion Ernst Krauss 1942.

<sup>121</sup> „Central DB of Shoah Victims' Names – Record Details“, <https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=4311147&ind=35> (abgerufen am 20.06.2020).

Auch wenn Krauss – wovon auszugehen ist – bei der Deportation seines Geschäftspartners interveniert hat, waren in diesem Fall seine Bemühungen ohne Erfolg geblieben. Im Nachlass findet sich außer der Lücke in den Geschäftsbüchern kein weiterer Beleg für Krauss' Beziehung zu Nathan Wolf. Nach Kriegsende beantragte Krauss die niederländische Staatsbürgerschaft. Seine Verdienste für das Kunstleben in den Niederlanden wurden verschiedentlich in den niederländischen Medien gewürdigt. 1958 starb Krauss in Amsterdam. Krauss' Ehefrau Cornelia Brand Adema starb 1972. In der Theatersammlung der Allard-Pierson Collection in Amsterdam ist nicht dokumentiert wann, wie und in welchem Umfang der Krauss-Nachlass dorthin gelangte. 1991 wurde das Krauss-Archiv von Desiree Groote, zum damaligen Zeitpunkt Studentin der Kulturwissenschaften an der Amsterdamer Universität, im Auftrag des Niederländischen Theaterinstituts inventarisiert.

Es sind Befunde wie das Schicksal Nathan Wolfs, die den zweiten Blick auf das Krauss-Archiv ernüchtern, weil sich aus dem Archivbestand nicht ermitteln lässt, inwiefern die Ordnung der Archivalien auch einer biografischen Ordnung entspricht.<sup>122</sup> Auch der Nachlass Ernst Krauss' erweist sich daher als ein »Archiv du mal« an die Wolfgang Ernsts Frage in besonderer Weise zu richten ist: »Ist eine Lücke im Archiv der Nachweis eines originären Schweigens oder eines Verschweigens?«<sup>123</sup> Laut Ernst wäre also das Krauss-Archiv auf seine Lücken dahingehend zu untersuchen, inwiefern es sich dabei lediglich um passive Abwesenheiten handelt, oder eine solche, »die Absentierung als Gewalt ist«<sup>124</sup>.

<sup>122</sup> Zum Schicksal Nathan Wolfs habe ich Nachforschungen in verschiedenen niederländischen Archiven angestellt. (Archiv des KZ-Westerbork, Melderegister und Stadtarchiv Amsterdam, NIOD Institut für Kriegs-, Holocaust- und Genozidstudien, zentrale Datenbank der Shoah-Opfer, Datenbank der niederländischen Holocaustopfer <https://www.joodsmonument.nl ...>) An verschiedenen Stellen sind verstreute Lebenszeugnisse des niederländischen Journalisten erhalten: Nathan Wolfs Leitartikel für die Zeitschrift „De Kunst“, Meldebescheinigungen, einige Fotografien in der Bilddatenbank des Amsterdamer Stadtarchivs sowie beispielsweise ein von Jan Sluijters gemaltes Ölporträt, das 1996 von einem anonymen Sammler in einer Auktion erworben wurde und dessen Verbleib ich bisher nicht ermitteln konnte.

<sup>123</sup> ERNST: *Das Rumoren der Archive*, S. 25.

<sup>124</sup> Ebd. Zu einer weiteren archivästhetischen Annäherung an den Nachlass Ernst Krauss siehe auch meinen Beitrag im Menaka-Archiv: SCHLAFFKE, Markus: „Der Wunsch, mit den Toten zu reden: Re-Präsentationen aus dem Dichter-Nachlass Ernst Krauss“.

## Die Tournee Menaka-Balletts als Archiv einer transnationalen Tanzgeschichte

### Konturen der internationalen Tanzmoderne

Menakas INDISCHES BALLETT gehörte zu den ersten Projekten einer indischen Tanzmoderne, die in Europa einem breiten Publikum präsentiert wurden. Im Kontrast zum damaligen Erfolg ist Menakas Unternehmung heute weder in Indien noch in Deutschland in Erinnerung geblieben. Mit der Europatournee hatte die nationale und internationale Rezeption des Menaka-Balletts einen vorläufigen Höhepunkt erreicht. 1938, im Anschluss an Menakas Rückkehr nach Indien, gelang es ihr dort nicht mehr, ihr Projekt in Form einer regulären Tanzschule zu institutionalisieren. Sie erkrankte und starb 1947, im Alter von 48 Jahren.

Zu Leila Roys Leben existiert wenig wissenschaftliche Literatur. In den Standardwerken zur indischen Tanzgeschichte ist sie als Pionierin der Tanzrenaissance verzeichnet.<sup>125</sup> Die einzige zusammenhängende biografische Darstellung stammt von Damayanti Joshi, einer Schülerin Menakas und eine der drei damals (vermutlich etwa) dreizehnjährigen Tänzerinnen, die 1936 zu Menakas Kompanie gehört hatten. Damayanti Joshi gehörte damit auch zu den wenigen Personen, die möglicherweise über Materialien aus dem Menaka-Nachlass verfügten. Darüber hinaus existiert meines Wissens nach in Indien kein eigenes Menaka-Archiv.<sup>126</sup>

Der Kontext von Menakas Arbeit in Indien in den 1920er und 30er Jahren ist kulturhistorisch wiederum gut untersucht. Im kolonialen Indien der 1930er Jahren ist Menakas Projekt im Umfeld der sogenannten künstlerischen Renaissance angesiedelt. Es steht damit im Zusammenhang eines weitreichenden gesellschaftlichen Transformationsprozesses, bei dem schon seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine umfassende Revitalisierung, Wieder- und Neuerfindung klassischer bzw. traditioneller Kunstformen stattfand. Zur Rolle der Künste und speziell des Tanzes bei der Transformation Indiens in die moderne Nation existierten eine Reihe umfassender Historiografien.<sup>127</sup> Es herrscht

<sup>125</sup> Siehe beispielsweise KOTHARI, Sunil: *Kathak, Indian Classical Dance Art*, Abhinav Publications 1989., VATSYAYAN, Kapila: *Indian classical dance*, New Delhi: Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India 1974.

<sup>126</sup> Leila Roys Ehemann, Dr. Sahib Singh Sokhey starb 1971, zum Verbleib seines Nachlasses konnte ich bisher keine Informationen ausfindig machen.

<sup>127</sup> Siehe unter anderem: Bakshi, Janaki: *Two men and music: nationalism in the making of an Indian classical tradition*, Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 2005. Neuman, Daniel M.: *The life of music in North India: the organization of an artistic tradition*, [Nachdr. d. Ausg.] Wayne State Univ. Pr., Detroit, Mich., 1980 Aufl., Chicago, Ill. [u.a.]: Univ. of Chicago Press 1990. Qureshi, Regula Burckhardt: „Female Agency and Patrilineal Constraints: Situating Courtesans in the Twentieth-Century India.“, in: Feldman, Martha und Bonnie Gordon (Hrsg.): *The courtesan's arts: cross-cultural perspectives*, New York: Oxford University Press 2006, S. 312–331.

Subramanian, Lakshmi: *From the Tanjore court to the Madras Music Academy: a social history of music in South India*, New Delhi: Oxford University Press 2006.

Subramanian, Lakshmi: „A language for music: Revisiting the Tamil Isai Iyakkam“, in: *The Indian economic and social history review* : IESHR 44/1 (2007), S. 19–40.

weitestgehend Einverständnis darüber, dass die Geschichte der performativen Künste in Indien sich als tiefgreifender gesellschaftlicher Wandlungsprozess von der vorkolonialen mittelalterlichen Hof- bzw. Tempelkultur, über die koloniale frühe Phase sozialer Reformen im 19. Jahrhundert und schließlich die künstlerische Renaissance im 20. Jahrhundert im Kontext der Nationswerdung, darstellt.

Menakas Projekt setzt damit auf einem Feld verwickelter Körperpolitiken ein. Denn im Kontext des kolonialen Gefüges in Indien hinterließen die modernen Projekte ihre spezifische Signatur. Die Tanzhistorikerin Margaret Walker rekonstruiert beispielsweise die indische Tanzmoderne als komplexen soziokulturellen Transformationsprozess, infolgedessen die ehemals höfische (Tanz)Unterhaltungskultur in eine bürgerliche Repräsentationskultur überging. Sie meint, dass die Tanzmoderne in Indien vor allem durch ideologische Kämpfe um die Rollen von Frauen als Trägerinnen der Tanzkultur gekennzeichnet wäre:

»In the history of the north Indian dance form of Kathak, it is the contribution of women that is most often passed over or neglected. In the development of Kathak, the tangle of traditionalism and modernism resulted in a number of shifts and ruptures. The first break with the past was the disenfranchisement of the hereditary women who were prominent holders of the dance tradition from the eighteenth and nineteenth centuries. This allowed a connection to a more ancient past to be emphasized through empowering hereditary male performers called Kathaks as hegemonic ›owners‹ of the dance. Furthermore, in a final ironic twist, the high-class non-hereditary women who had replaced the hereditary women on the stage (see later) and who had played important roles in shaping twentieth-century Kathak were in their turn passed over in the continued validation of the male-dominated ›tradition‹ that they had in many ways helped to invent.«<sup>128</sup>

Die Rolle von Akteurinnen wie Menaka im künstlerischen Reformprozess ist daher kritisch zu betrachten. Durch die Weise, wie Frauen aus der Oberschicht sich im Kontext der Reform den traditionellen Praktiken zugewendet hätten, seien nämlich die zuvor stigmatisierten traditionellen Tanz-Performerinnen wiederholt ausgegrenzt worden. Indem die Reformerinnen die traditionellen Praktiken zum Gegenstand einer Reini-

gungsideologie erklärt, reproduzierten sie auch die gesellschaftlichen Stigmata, welche den traditionellen Performerinnen zuvor anhafteten.

Während im Blickpunkt von Walkers Tanzgeschichte auf diese Weise eher die Konflikte der soziokulturellen Verschiebungen innerhalb Indiens stehen, betrachten Kunsthistoriker wie Partha Mitter die Komplexität der Beziehungsgeschichte zwischen der europäischen und der indischen künstlerischen Avantgarde. Mitter geht der Frage nach, auf welche Weise die ästhetische Moderne in Indien von der europäischen Avantgarde informiert war. Er knüpft dazu an einen kritischen Modernediskurs an, der die hegemonialen Verflechtungen zwischen globalem Norden und Süden zum Gegenstand hat. Mitter meint, dass die Rede von einer bloßen Aneignungsgeschichte der künstlerischen Formenwelt des globalen Südens durch die europäische Avantgarde auf der einen Seite – und der Vorstellung einer bloßen Wiederholung der europäischen Moderne in der kolonialen Peripherie auf der anderen Seite, der Komplexität der Verflechtungen nicht gerecht werden würde. 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 subversiv fruchtbar zu machen wusste.<sup>129</sup> Mitter betont damit einen Aspekt von künstlerischer Modernität, der von einer eurozentrisch geprägten Geschichte der Avantgarde nur unzureichend abgebildet wird.<sup>130</sup>

Die dreijährige Tournee des indischen Balletts in Europa bringt daher auch genau jene Strukturen zum Vorschein, mit denen die koloniale Matrix zwischen Metropole und Peripherie verwoben ist. Der Zeitraum, den Menakas Ensemble in Europa verbrachte, bildet auf diese Weise selbst ein Archiv jener zwischen Indien und Europa verflochtenen transnationalen Tanzmoderne. Menaka und ihre TänzerInnen haben dieses Archiv der Moderne nicht nur im Sinne eines „Performing Archive“ zur Aufführung gebracht, sondern sie haben es wiederum fortgeschrieben – und zwar beispielsweise in Form des Medienechos, welches die Aufführungen in Europa produziert haben. Was sich dort in die medialen Spuren der Menaka-Tournee eingeschrieben hat, sind die ideologischen und materiellen Transfers, die in den Produktionsstrukturen der Theater- Radio- Presse- und Filmlandschaft vollzogen wurden. Sie dokumentieren vor allem die gebrochene Perspektive der europäischen Metropole auf das Kunstereignis aus Indien, in welcher

Terada, Yoshitaka: Multiple interpretations of a charismatic individual: the case of the great Nagasvaram musician, T.N. Rajarattinam Pillai 1992.

Terada, Yoshitaka: „Temple Music Traditions in Hindu South India: Periya Mē am and Its Performance Practice“, in: *Asian music : journal of the Society for Asian Music* 39/2 (2008), S. 108–151.

Weidman, Amanda J.: Singing the classical, voicing the modern: the postcolonial politics of music in South India, Durham [u.a.]: Duke University Press 2006.

128 WALKER, Margaret: „Courtesans and Choreographers: The (Re)Placement of Women in the History of Kathak Dance“, in: CHAKRAVORTY, Pallabi und Nilanjana GUPTA (Hrsg.): *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*, 1. Aufl., New Delhi: Routledge India 2010, S. 279–300, hier S. 279.

129 MITTER: *The triumph of modernism*.

130 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.

sich die materiellen und ideologischen Strukturen des Jahres 1936 reproduzierten und aktualisierten.

Bei meinen folgenden medienarchäologischen Untersuchungen werde ich mich vor allem auf solche Strukturen der Metropole konzentrieren. Im Hintergrund steht dabei immer die Frage, inwiefern sich die Tournee des Menaka-Balletts als spezifisches Archiv einer verflochtenen transnationalen Moderne lesen lässt. Im Folgenden skizziere ich zunächst einige Umrisse der tänzerischen Verflechtung zwischen Deutschland und Indien in den 1930er Jahren.

#### **Imaginiertes und reales Indien in Deutschland 1936**

Ein Bericht der *BERLINER ILLUSTRIERTEN* vom 1.8.1936 zeigt die PreisträgerInnen 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. Der Auftritt während der Olympiade war einer der Höhepunkte ihrer Tournee und ihr *INDISCHES BALLETT* war bei den Tanzwettspielen mit mehreren Sonderpreisen ausgezeichnet worden. In gleicher Weise, wie das Porträt der Indischen Tänzerin ebenbürtig zwischen die Bilder der europäischen Künstlerinnen gesetzt ist, tritt auch die Widersprüchlichkeit von Menakas Tournee im Deutschland des Jahres 1936 zutage.

Schließlich präsentierten die indischen KünstlerInnen ihr Programm im Kontext nationalsozialistischer Tanz-Kulturpolitik und vor dem Hintergrund der öffentlich ausgetragenen Rassendiskriminierungen in Deutschland. Die Tanzwettspiele hatten bereits unmittelbar im Zeichen eines internationalen Boykotts gestanden, denn eine der aus der Sicht des Wettbewerbs aussichtsreichsten Vertreterinnen des modernen Tanzes – die Amerikanerin Martha Graham, hatte die Teilnahme an den Tanzwettspielen mit der Begründung abgesagt, »sie fände es unvorstellbar zum gegenwärtigen Zeitpunkt in Deutschland zu tanzen, wo so viele Künstler, die sie bewundere, verfolgt wären, und wo ja ihre jüdischen Begleitmusiker nicht willkommen wären.«<sup>131</sup>

Jüdische Künstlerinnen wie Gret Palucca erhielten in der Tat im Zuge der neuerlichen Verschärfung der antisemitischen Maßnahmen nach dem Abschluss der olympischen Spiele Auftrittsverbot<sup>132</sup>, während Menakas indisches Ensemble im Anschluss an die Tanzwettspiele noch zwei weitere Jahre durch Deutschland reiste, in dieser Zeit

131 GRAHAM, Martha: *Blood memory Martha Graham*, London.

132 Zur Diskussion um Paluccas Auftrittsverbot, das nicht vollständig umgesetzt wurde vgl. STABEL, Ralf: *Tanz, Palucca! die Verkörperung einer Leidenschaft; Biografie*, Berlin: Henschel 2001, S. 118.; BEYER, Susanne: *Palucca: die Biografie*, 1. Aufl., Berlin: AviA-Verl. 2014, S. 188.; ERDMANN-RAJSKI, Katja: *Gret Palucca: Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert; Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik*, 1. Aufl., Hildesheim [u.a.]: Olms 2000, S. 278, 297.

hunderte Aufführungen an den staatlichen Theaterbühnen aller größeren deutschen Städte gab und dafür weitestgehend wohlwollende Kritiken erhielt.<sup>133</sup>

Einige Gründe dafür liegen auf der Hand. Die Aufführungen des *INDISCHEN BALLETT* passen zunächst einmal ins Bild einer »Steigerung des Unterhaltungsangebots«<sup>134</sup>, mit dem das Propagandaministerium auf die wachsende Skepsis der deutschen Bevölkerung gegen die allzu offenkundige nationalsozialistische Propaganda in den Medien reagierte.

Außerdem war auch 1936 die Imagination eines auf besondere Weise verbundenen Schicksals Indiens und Deutschlands noch stark. Sie ging zurück auf das deutsche literarische Indienbild der Romantik; auf die Geschichte der deutschen Orientwissenschaft mit ihren linguistischen Erkenntnissen zur indogermanischen Sprachverwandtschaft und sie fußte auch in jener Sonderrolle Deutschlands, das sich in seiner literarischen Orientannäherung – wie Edward Said meinte – vom französisch-britischen Engagement im Orient sowohl quantitativ als auch qualitativ unterschieden habe.<sup>135</sup>

In Deutschland waren außerdem spätestens seit dem 1. Weltkrieg zu den literarischen sehr konkreten Indien-Erfahrungen mit einer kolonialen Stellvertreterpolitik hinzugekommen<sup>136</sup>, die sich in einer Beziehungsgeschichte der indischen Unabhängigkeitsbewegung mit dem deutschen Reich fortsetzte. Und schließlich blühte auch 1936 in Deutschland, trotz des allerorten demonstrativ hervorgekehrten Deutschtums, der Exotismus in allen Sparten der Unterhaltungsindustrie. Obwohl die medialen Repräsentationen Indiens in Deutschland meist eine exotistische Fiktion reproduzierten, war Indien 1936 in Deutschland also eine durchaus reale Größe.<sup>137</sup>

Auch der Austausch der künstlerischen Avantgarden zwischen Europa und Indien hatte in der Weimarer Republik konkrete Formen angenommen. Eine erste Welle der »Entdeckung« des orientalischen Tanzes durch westliche KünstlerInnen hatte es schon um die Jahrhundertwende gegeben.<sup>138</sup> In den 1920er Jahren aber wurde Indischer

133 Erst in der Folge des Jahres 1936 vollzog sich in der deutschen Tanzpolitik ein Paradigmenwechsel.

Kennzeichnend dafür sind beispielweise die Biografien des Choreografen Rudolf Laban, der die internationalen Tanzwettspiele zunächst im Auftrag der Reichskulturräte ausgerichtet hatte, aber erst 1937 in der Folge der ideologischen Neuausrichtung der deutschen Tanzbühne nach England emigrierte. Siehe dazu vor allem: KARINA, Lilian und Marion KANT: *Tanz unterm Hakenkreuz: eine Dokumentation*, 2. Aufl., Berlin: Henschel 1999.

134 HEIDENREICH, Bernd u. a. (Hrsg.): *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn: [München]: Schöningh; Fink 2010, S. 7.

135 SAID, Edward W.: *Orientalismus*, Frankfurt a. M.: Fischer 2009, S. 12.

136 Zur deutschen Dschihad-Strategie und zur deutschen Indienpolitik siehe auch das Kapitel 2.1.1 „Ein Palimpsest in Kalkutta.“

137 Zur Lebenswirklichkeit von in Deutschland lebenden Indern siehe auch JONKER, Gerdien: *On the margins: Jews and Muslims in interwar Berlin*, Leiden: Brill 2020 (Muslim minorities volume 34). Der Unabhängigkeitskampf Indiens war im Übrigen in der deutschen Presse nach 1933 präsent. Siehe eine Bandbreite von Artikeln in verschiedenen Medien: »Indien will frei sein!«, in: *Die Oase, Feldzeitung der deutschen Truppen in Afrika* 16. Juni 1942. »Indische Unabhängigkeitskonferenz in Bangkok«, in: *Völkischer Beobachter* 16. Juni 1942. YEATS-BROWN, Francis: »Kinder der Mutter Ganga, Das alte und das neue Indien«, in: *Stuttgarter neues Tagblatt* 9. November 1937, Stadtarchiv Stuttgart.

138 Zur internationalen Verflechtung der Tanzmoderne siehe u.a.: MEINZENBACH, Sandra: *Kunst und Leben der Ruth St. Denis: „Tanz ist eine Sprache und eine Schrift des Göttlichen ...“*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag,

Tanz in Europa Avantgarde. Vor allem die Zusammenarbeit Anna Pavlovas mit Uday Shankar und dessen bahnbrechender Erfolg mit seiner indischen Tanzkompanie in Paris 1931 bereiteten in Europa den Boden für einen neuen Blick auf einen internationalen, modernen Tanz.<sup>139</sup> Auch in Deutschland hatten sich die Vorreiterinnen des neuen deutschen Tanzes, wie Mary Wigman, intensiv mit den Choreografien der indischen KünstlerInnen auseinandergesetzt.<sup>140</sup>

Modern waren diese Berührungen in mehrfacher Hinsicht: Einmal als Effekt der Globalisierung von Informationsflüssen und Produktionsstrukturen, vielfach aber auch als Ausdruck jener symptomatischen Zerrissenheit der Moderne, die sich in ihren „anti-modernen“ Reflexen zeigte. Denn die Sehnsucht nach Ganzheit war ein Grundzug der antimodernen Moderne, die in den ästhetischen und sozialen Reformprojekten Europas überall Anklang fand. In der scheinbar kulturellen Ganzheit, die Menakas INDISCHES BALLETT ausstrahlte, fand diese Sehnsucht in Deutschland eine besondere Projektionsfläche. Inge Baxmann beschreibt diesen Zusammenhang anhand der Rezeption von Tänzen aus Java und Bali in den 1930er Jahren in Europa:

»Die Tänze Javas oder Balis eigneten sich besonders als Projektionsfläche für moderne Sehnsüchte nach einer Rückkehr zum Ursprung. Ihre Beschreibungen betonten die Langsamkeit des Bewegungsflusses. Präzision und Bedeutungsschwere der stilisierten Gesten schienen auf ein Körperwissen zu verweisen, dass in Europa verlorengegangen war. Diese Faszination entsprach einer kollektiven Sehnsucht nach Verlangsamung des modernen Lebensrhythmus und nach Einbindung in gemeinschaftsstiftende Zusammenhänge, denen sich die vermeintliche Unveränderlichkeit dieser Kulturen verdankte. Ethnologische Erkenntnisse, die den vermeintlichen Vorrang europäischer Kultur problematisierten, Exotismus, und die ästhetische Aneignung außereuropäischer Körpertechniken und Bewegungsstile durch europäische Choreographen vermischten sich in dem Versuch, Tanz als alternative Wissenskultur zu entdecken.«<sup>141</sup>

Was Baxmann für die Wahrnehmung der indonesischen Tänze beschreibt, deckt sich auch mit der Rezeption des Menaka-Balletts in Deutschland. 1936 war dort für das indische Ballett in ähnlicher Weise wie für die indonesischen Tänzerinnen ein fruchtbare

Heinrichshofen-Bücher 2013 (Beiträge zur Tanzkultur. - Wilhelmshaven : Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1999- 8). KLEIN, Gabriele; *Toward a theory of cultural translation in dance*. New german dance studies 2012, S. 247–258. BRANDSTETTER, Gabriele: *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1995 (Zeitschriften 12396).

<sup>139</sup> JOSHI: *Madame Menaka*, S. 12. Zum Einfluss von 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), zu Menaka hier S. 62.

<sup>140</sup> Einen weiteren Beleg für die Reichweite des künstlerischen Austauschs zwischen der deutschen und indischen Avantgarde stellt beispielsweise auch die von Johannes Itten organisierte Bauhaus-Ausstellung in Kalkutta 1922 dar. Siehe: BITTNER, Regina und Sria CHATTERJEE (Hrsg.): *Das Bauhaus in Kalkutta: eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden*, 1. Aufl., Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2013 (Edition Bauhaus. - [Wechselnde Verlagsorte und Verleger], 1998- 36).

<sup>141</sup> BAXMANN, Inge, Franz Anton CRAMER und Melanie GRUSS (Hrsg.): *Körperwissen als Kulturgeschichte: die Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, Bd. 2, München: K. Kieser 2008 (Wissenskulturen im

Boden bereitet. Zugleich stand Menakas Tournee aber auch im Zeichen der politischen Verschiebung seit 1933 – denn das Europa von 1931, dass beispielsweise noch Uday Shankars Produktion als unmittelbarem Vorläufer und Vorbild des Menaka-Balletts gefeiert hatte, war mit dem Europa von 1936 nicht mehr zu vergleichen. Menakas lange geplante Tournee kam dort in gewisser Weise zu spät an und sah sich nun mit einem Deutschland konfrontiert, dass auf die Kunst aus Indien mit anderen Augen als noch fünf Jahre zuvor blickte. Nun wurden Menakas Choreografien vielfach unter dem Gesichtspunkt einer völkischen Umgestaltung der deutschen Kunstlandschaft betrachtet. Baxmann betont, dass dieser Prozess Teil eines gesamteuropäischen Phänomens nationaler Kulturerpolitik war, die in Deutschland besondere Formen annahm:

»Zur Fiktion des Nationalen gehörte stets ein Vokabular der ›Authentizität‹ und der ›Reinheit‹ der Folkloretradition (siehe Bendix 1997:6). Alle westeuropäischen Nationen praktizierten in dieser Zeit eine Politik des kulturellen Erbes, das vermeintlich ursprüngliche Traditionen als Basis für die jeweilige Kultur konstruierte. Im Rhythmus des Tanzes, in oraler Poesie, in der Musik auf nur regional verbreiteten Instrumenten, in handwerklichen und bürgerlichen Arbeitsrhythmen suchte man die in sich differente Spezifik nationalen Volksstums auszumachen. Diese Erfassung regionaler Kulturen als Strategie nationaler Selbstversicherung war gesamteuropäisch. In Deutschland ging die Tanzforschung schließlich dahin, getreu ihrem völkischen Paradigma über den Volkstanz rassespezifische Rhythmen ausmaßen zu wollen.«<sup>142</sup>

Aus der Sicht eines Menaka-Archivs ist daher zunächst festzuhalten, dass die Wahrnehmung indischer KünstlerInnen in Europa 1936 durch spezifische Diskurse der (ästhetischen) Moderne konstituiert war, deren Referenzrahmen zwischen einem realen und imaginierten Indien in Deutschland aber nicht statisch blieb, sondern sich im Verlauf der dreijährigen Tournee des Menaka-Balletts immer weiter verschob.

#### Das Menaka Ballett im Kontext lokaler Modernität in Indien

Die spezifisch moderne Einfassung von Menakas Aufführungen in Deutschland hatte in Indien ihr Gegenstück. Leila Roy alias Menaka wurde 1899 in Ostbengalen in eine Familie der gehobenen Mittelschicht (Bhadralok) geboren und wuchs in Calcutta (heute Kolkata) auf. Der Vater, Shri Pyare Lal Roy, verfügte über Grundbesitz und praktizierte als Anwalt am Calcutta High Court.<sup>143</sup> Menakas spätere Schülerin Damayanti Joshi hat in ihrer Menaka-Biografie eine Lebenswelt skizziert, die charakteristisch für die transkontinentalen Verflechtungen der indischen Elite zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist.<sup>144</sup> Joshi beschreibt in ihrem Buch Leila Roys Ausbildung und zählt eine Reihe von

Umbruch 2), S. 42.

<sup>142</sup> Ebd., S. 102.

<sup>143</sup> BANERJEE, Projesh und Projesh BANERJI: *Dance in Thumri*, Abhinav Publications 1986, S. 83. JOSHI: *Madame Menaka*. VAJIFDAR, Shirin.: *Menaka: pioneer of Kathak dance drama*, Bombay, India: J. J. Bhabha 1958.

<sup>144</sup> JOSHI: *Madame Menaka*.

Berührungs punkten der jungen Frau mit der internationalen Kunstwelt auf: LORETTO CONVENT, Darjeeling; westlicher Musikunterricht; ST. PAULS'S GIRLS'S SCHOOL LONDON: Geigenunterricht, zweijähriges Stipendium, Debutkonzert. Eine weiterführende professionelle musikalische Karriere wird ihr aber offenbar vom Vater untersagt. Leila Roy heiratet den Militärarzt Dr. Singh Sokhey, dem eine Karriere als Direktor des HAFFKINE TROPENINSTITUTS in Bombay bevorsteht. Dr. Sokhey wiederum unterstützt in der Folge die kulturellen Aktivitäten seiner Frau: den Aufbau ihres Salons und ihrer Schule in Bombay ebenso wie die Tourneen der Menaka-Kompanie in Indien und Europa.

Als Damayanti Joshi 1989, über 40 Jahre nach Leila Roys Tod ihre Menaka-Biografie veröffentlicht, zeichnet sie darin Leila Roys Lebenslauf rückblickend als geradlinige und folgerichtige künstlerische Entwicklung. Sie gibt nur wenige Hinweise darauf, welche Brüche sich im Kosmos des kolonialen Indiens in den 1920er Jahren für eine junge kunstinteressierte Frau aus der Oberschicht auftaten. Vor allem die Kluft zwischen der Lebenswelt der traditionellen Tänzerinnen und der in Europa ausgebildeten, angehenden Arztgattin, erscheint aus Joshis retrospektiven Blick geglättet.

Die Tanzgeschichtsforschung beschreibt diese Bruchlinie in der sozialen Schichtung der kolonialen Gesellschaft als treibende Kraft einer kulturellen Umwälzung in mehreren Schritten.<sup>145</sup> Drei nachhaltige Einschnitte in das Gefüge der künstlerischen Gewerbe in Indien markieren dieses Feld als besonderes Laboratorium der Moderne: Zunächst der Zusammenbruch der regionalen höfischen Machtzentren im Zuge der kolonialen Expansion; darauf folgend eine Phase der Stigmatisierung und der sozialreformerischen Regulierung der künstlerischen Gewerbe und schließlich die Appropriation der traditionellen künstlerischen Praktiken durch die bürgerliche Elite zu Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>146</sup> Anfang der 1920er Jahre, als Leila Roy begann, sich intensiver mit traditionellen Tanztechniken auseinanderzusetzen, stand ihr Projekt also wie Davesh Soneji schreibt, im Mittelpunkt einer Auseinandersetzung zwischen den Mächten des indigenen Patriar-

chats, des Kolonialismus und des Nationalismus, welche mittels einer Debatte zwischen »Tradition und Modernität« ausgetragen wurde.<sup>147</sup>

#### Doppelbödige Logik der Reform in Menakas Manifest

Die Umrisse der Debatte um Tradition und Modernität auf dem Feld des Tanzes in Indien treten in einem Artikel, den Leila Roy in der Madraser Zeitschrift SOUND AND SHADOW veröffentlichte, deutlich hervor. In der Einleitung schreibt sie:

»It is true that dance even more than other arts in our country is in a state of decay and neglect but there is no doubt that it had reached a very high state of artistic development and refinement.«<sup>148</sup>

Diese Überlegungen zur Ästhetik des neuen indischen Tanzes machen besonders anschaulich, wie stark die Argumentation der Tanzreform auf einem Reinigungsnarrativ fußte. In ihrer Bestandsaufnahme der indischen Tanzlandschaft zeichnet Leila Roy ein Bild des Verfalls und der Vernachlässigung von traditionellen Tanzpraktiken in Indien. Daran anschließend entwirft sie eine Ästhetik eines neuen indischen Tanzes auf der Grundlage traditionell überliefelter Körpertechniken. Dazu zitiert sie Auszüge aus dem NATYA SHASTRA, einem vermutlich aus dem 2. vorchristlichen Jahrhundert stammenden Sanskrit-Text, der ein Kapitel zur Ästhetik des Tanzes enthält. Leila Roy rekonstruiert die Beschreibungen des antiken Textes und deutet sie mit Blick auf eine zeitgenössische choreografische Praxis. Der neue indische Tanz sollte sich demnach vor allem von

<sup>145</sup> Eine ausgezeichnete Zusammenfassung des Diskurses zur indischen Tanzmoderne findet sich bei Davesh Soneji. SONEJI, Devesh: *Unfinished gestures: devadasis, memory, and modernity in South India*, Chicago [u.a.]: Univ. of Chicago Press 2012 (South Asia across the disciplines).

<sup>146</sup> Soneji zeichnet die schrittweise Entretung und Kriminalisierung der traditionellen Performerinnen am Beispiel der südindischen Devadasis nach. Andere Autoren haben eine ähnliche Dynamik aber auch für das Kathak-Repertoire von tawa 'if im Norden Indiens beschrieben. Siehe z.B. Walker, Margaret E.: India's Kathak Dance in Historical Perspective, Routledge 2016., Chakravorty, Pallabi: Bells of change : kathak dance, women and modernity in India, Calcutta [u.a.]: Seagull 2008., Walker, Margaret Edith: Kathak dance : a critical history, Ottawa: National Library of Canada 2004.

<sup>147</sup> Im Original: »[...] the devadasi system« - that complex terrain upon which the forces of indigenous patriarchy, colonialism, and nationalism play out an intense battle over debates between »tradition« and »modernity«.« SONEJI: *Unfinished gestures*.

<sup>148</sup> MENAKA: „Dance in India“, in: *Sound Shad.* (1933); abgedruckt in JOSHI: *Madame Menaka*.

der »exotischen, erotischen Präsentation zur Ergötzung eines westlichen Publikums« abgrenzen:

»We must strenuously discourage all attempts to bluff the public by those whose sole aim is to gain the limelight by the senseless posturing and posing on the stage. We do not want our dance to become an exotic erotic presentation for the delectation of the West, we want it to be something more than a mere tamasha.«<sup>149</sup>

Auf der anderen Seite ging es ihr aber auch nicht darum, um jeden Preis eine authentische Praxis in ihrer vermeintlich ursprünglichen Form zu rehabilitieren:

»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 maybe. It must express the life and emotions of our nation and not being mere ethnographic posturing.«<sup>150</sup>

Leila Roy war daran gelegen, die traditionellen Techniken für eine neue Vielfalt des Ausdrucks einzusetzen und Tanz als eine lebendige künstlerische Praxis der Gegenwart zu begreifen:

»I have stressed the place of traditional technique in our dance revival. But I should not be understood to mean that he must not go beyond it. We must all the time be endeavouring to enrich it, so that it may become capable of more fully expressing our life of today.«<sup>151</sup>

Für die Art der Bereicherung und Neuerfindung traditioneller Überlieferung betrachtete sie die europäische Kunsttanzgeschichte wiederum als Vorbild:

»European dance movements have much to teach in this respect. Just as the Russian ballet under Diaghileff advanced and enriched itself along with their traditional lines so should we try to advance and in which our dance along our tradition lines and make it something marvellous and living as it was in the past.«<sup>152</sup>

Die Argumente der Reformlogik ziehen sich in ähnlicher Weise durch die Tanzmoderne in Europa. Die Weise, in der Leila Roy das Bild einer ehemals hochentwickelten, nun aber degenerierten und vernachlässigten Tanzkultur entwirft, korrespondiert genau mit der Rhetorik der nationalen Kulturerbepolitik in Europa mit ihrem Vokabular von Authentizität und Reinheit. Menakas Manifest von 1933 liest sich als direktes Gegenstück zu einem Text von Mary Wigman, den diese 1936 veröffentlichte.<sup>153</sup> Wigman

konstruiert ihre Idee des neuen chorischen Tanzes aus einer Verbindung Deutschlands zur griechischen Antike:

»Deutschland hat Griechenland und den Geist seiner Schönheit niemals vergessen. Die Sehnsucht, diesen Geist immer wieder zu neuem Leben zu erwecken, ist heute lebendiger denn je.«<sup>154</sup>

Leila Roy sucht hingegen die Ursprünge des indischen Tanzes in antiken Sanskrit-Texten:

»The Kathaka dance was danced in the ancient times by woman of the highest families. Mythologically it is attributed to Parvati, who is supposed to be its first exponent.«<sup>155</sup>

Bei beiden findet sich auch die Idee der künstlerischen Entgrenzung der traditionellen Techniken:

»I have stressed the place of traditional technique in our dance revival. But I should not be understood to mean that we must not go beyond it. We must all the time be endeavouring to enrich it, so that it may become capable of more fully expressing our life of today.«<sup>156</sup>

Der gleiche Gedanke findet sich bei Wigman:

»Unsere größte Hochachtung gilt diesem künstlerischen Streben. Aber wir wollen anderes, wollen mehr. Wir wollen aus verwandtem Geist neu schaffen, nicht Resultate wiederholen. Wir wünschen uns das zeitgemäße Drama, in dessen Chor sich unser Wesen und Erleben spiegelt. Wie ersehnen ein Bühnenwerk, das wie die griechische Tragödie in hoher Vollendung.«<sup>157</sup>

149 MENAKA: „Dance in India“.

150 MENAKA: „Dance in India“. (Tamasha: Hindi für Schauspiel, Zurschaustellung, Spektakel)

151 Ebd.

152 Ebd.

153 MANNING, Susan: *Ecstasy and the demon: the dances of Mary Wigman: with a new introduction*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006.

154 WIGMAN, Mary: „Deutscher Tanz und Olympischer Geist“, in: *Die Neue Linie*.

155 MENAKA: „Dance in India“.

156 EBD.

dung, aber auch in allen verständlicher Form sich an die Gesamtheit der Nation wendet, das nicht aktivisch ist, sondern deutsch, und trotzdem das Schicksal der Welt einschließt.«<sup>157</sup>

Im Begriff der Nation laufen beide Tanztheorien zusammen:

»Dance is a medium for the expression of the life and emotions of a nation...«

»Das nationale Theater würde sich mit olympischem Geist füllen, das heißt genauso national sein, wie es das griechische war, aber auch eben so europäisch weltumspannend.«

Gleichwohl zielte die Reinigungs- und Ursprungsrhetorik, die Menakas Projekt mit der europäischen Tanzavantgarde verbindet, nicht in gleicher Weise auf die Abgrenzung nationaler Identitäten wie in Europa, sondern natürlich auch auf die Begrenzungen durch die koloniale Fremdherrschaft in Indien. Ein Aspekt, auf den auch Walker hinweist:

»Although by and large understandable in the context of the fight for freedom, one trend in twentieth-century scholarship has been an unquestioning acceptance of unilinear, evolutionary histories of music and dance that, in their eagerness to connect with Vedic antiquity, omit any analysis of the immediate past and marginalize many of the major players.«

Daher werden die frühen Reformprojekte von Künstlerinnen wie Leila Roy heute in Indien als Teil einer nationalen Erfolgsgeschichte gelesen, in deren Mittelpunkt nicht die Kontinuität des Austauschs mit Europa, sondern die Autonomie der künstlerischen Reformansätze steht, wie sie beispielsweise der Tanzhistoriker Ashish Khokar betont:

»These pioneers, Uday Shankar, Ram Gopal, Madame Menaka, had seen and learnt a smattering of classical Indian styles but eschewed its strictness for loosely structuring something hybrid of their own. It was perhaps their own unconscious response to Orientalism as propounded and produced by Western artistes. India's artistic response was never in the face. As a civilisation, India didn't have to prove anything, especially to the West. We were not even defining dance; we just did it.«<sup>158</sup>

Khokars Deutung der europäischen Einflüsse auf die indische Tanzmoderne als »unbewusste Erwiderung auf den Orientalismus der westlichen Künstler« zeigt die Schwierigkeiten der Positionsbestimmung von Menakas Projekt innerhalb einer verflochtenen Beziehungsgeschichte der Künste. Erst in der Retrospektive wird nämlich die Doppelbödigkeit ihrer Reformlogik sichtbar. Das Ergebnis der künstlerischen Renaissance in Indien war nämlich eine breitere gesellschaftliche Akzeptanz von Tanz, nicht aber in gleichem Maß eine Akzeptanz der Tänzerinnen, welche das Tanzrepertoire zuvor auf traditionelle Weise inkorporiert hatten.

1957, zehn Jahre nach der Herstellung der indischen Unabhängigkeit (und nach Menakas Tod) erschien im Bombay Kulturmagazin MARG (*A Magazine of the Arts*) unter dem Titel IN PRAISE OF KATHAK eine umfangreiche Sonderausgabe zur nordindi-

<sup>157</sup> WIGMAN: „Deutscher Tanz und Olympischer Geist“.

<sup>158</sup> KHOKAR, Ashish: „Menaka, Mrinalini and Maya, the dancing trendsetters“, in: *The Hindu* (2018)

schen Tanzgeschichte, welcher die gelungene Wiederbelebung des nationalen Tanzerbes feiert. In mehreren Artikeln wird die Gemeinschaft der Kathak-Welt vorgestellt, werden Begriffe, Techniken und Geschichte der Tanzform erläutert sowie die Verdienste von früheren Aktivisten der Tanz-Renaissance gewürdigt. Ein eigenes Kapitel ist Menaka gewidmet. Gerade weil sie sich als Aristokratin und Angehörige der Oberschicht über die gesellschaftlichen Tabus, die um den Bereich des Tanzes errichtet worden waren, hinweggesetzt hatte, sei es ihr gelungen, Kathak wieder in die Mitte der Gesellschaft zu holen. Viel Sorgfalt verwenden die AutorInnen der Magazinausgabe außerdem für die Rekonstruktion einer antiken, vormuslimischen indischen Tanzgeschichte. Die Nautch-Girls<sup>159</sup>, die seit dem Zusammenbruch des Mogul-Reiches das Tanzrepertoire Nordiniens verkörpert hatten, finden hingegen eine ausgesprochen kritische Erwähnung:

»When the Muslims became the rulers of this country, they brought with them many of their customs and habits, good as well as bad. There is no denying that some of the Moghul Emperors were great reformers and men of action, but at the same time, it should not be forgotten that, generally, their zest for a life of pleasure and enjoyment was equally strong and tameless. They considered entertainment a necessary part of life. And one of their principal diversions was the dance. Of course, there were dancing-girls in India even before the advent of the Moghuls, but apparently there were not many among them, who were prepared to dance and to entertain the feudal overlords in the manner they wanted.

[...]

Eventually, the dance of the Nautch-girls came to be associated with voluptuousness and lasciviousness, and the dancers came to be categorised as women of easy virtue. And it is this impression of Indian dance and dancers that the European and other travellers who visited India between the 16th and 19th centuries carried with them when they returned to their countries. Little wonder, then, that for over 400 years the world continued to regard Indian dance as an ignoble art. as something which was encouraged purely for its carnal appeal.<sup>160</sup>

Der Artikel wiederholt die Begründungslogik der Tanz-Reform. Die Mogul-Hofkultur habe dazu beigetragen, Kathak auf ein minderwertiges, sexuell aufgeladenes Unterhaltungsformat zu reduzieren. Die Akteure innerhalb der Gesellschaft, welche die Praktiken der Nautch-Performerinnen mit »lasziver Wollust und bloßem fleischlichen Vergnügen« assoziiert hatten, bleiben hingegen ungenannt.<sup>161</sup> Stattdessen bleibt an den Nautch-Girls

<sup>159</sup> 'Nautch', eine korrumierte Schreibweise von na c (dance), bezeichnet eine Tänzerin mit Begleitmusikern. Vgl.: „Anna Morcom: Illicit worlds of Indian dance: cultures of exclusion“, in: *South Asian popular culture* 12/2 (2014), S. 145–148.

<sup>160</sup> BAIJNATH, Prasad: „Nautch-Girls“, in: *MARG A Magazine of the Arts* 12/4 (1959), S. 19.

<sup>161</sup> Diese Logik reicht auch in Menakas eigene Praxis hinein. Noch 1989 betont Damayanti Joshi, dass professionelle Tänzerinnen also Nautch-Girls oder ehemalige Tawaif nie Teil der Menaka-Kompanie waren. Joshi: Madame Menaka. In der Hinwendung von Frauen aus der Oberschicht zu den traditionellen Tanzformen lag demnach ein unausgesprochenes Versprechen an die traditionellen Performerinnen. Soneji bringt das auf den Punkt, wenn er über das Versprechen von »Citizenship« für die gesellschaftlich ausgegrenzten Frauen aus den Devadasi-Communities spricht:  
»The devadasi s of Viralimalai and Tirugokarnam were the inheritors of performance practices that stood at

der Vorwurf hängen, sie wären für die schlechte Reputation des indischen Tanzen im Ausland verantwortlich. Es ist diese Weise, in der die Praktiken von Nautch-Tänzerinnen im Zuge der Anti-Nautch Kampagne moralisiert wurden – die beispielsweise Zsusanna Varga als Verschiebung europäischer Sexualmoral bezeichnet:

»The discourse analysis of the British anti-dance campaign has revealed, that the British reformers identified sexuality connected to Indian dance entertainments as a form of dangerous sexuality violating late nineteenth century Western-centric conventions about respectability. These conventions were embedded in eugenic understandings of the body, health and morality as signifying race and nation. The anti-dance campaign shared sexual anxieties with the metropole, at the same time reflected colonial anxieties, such as defining proper European behaviour in the colonies.«<sup>162</sup>

Die Angriffe auf Frauen in der Öffentlichkeit, die sowohl von der Kolonialverwaltung als auch von indischen Sozialreformern im Rahmen der Anti-Nautch Kampagne betrieben wurden, stigmatisierten aber nicht lediglich die Nautch-Tänzerinnen der Unterschicht, sondern zielten auch darauf, wie beispielsweise Richard David Williams schreibt, die Grenzen zwischen Tänzerinnen aus der Unterschicht und künstlerisch hochgebildeten Elite-Kurtisanen zu verwischen:

»Over the nineteenth century, a variety of public women came under attack from both the colonial administration and Indian moralists and social reformers, who collapsed the distinctions between 'prostitutes' lower class singers, and elite courtesans.<sup>163</sup> There were several impulses behind the social marginalisation of female artists, which has come to be termed the 'anti-nautch (dance) movement'.«

[...]

»In the early nineteenth century, the British began to discourage relationships with Indian women, but also lost interest in indigenous entertainments and cultural practices, including the patronage of dancing girls.<sup>164</sup> Those sectors of the Indian middle classes that fared well

---

the brink of an incipient cultural modernity. This kind of experimentation inserted devadāsī into a new field of cultural forms and attitudes that staged, in a bold and discernible manner, the transfigurative capacities of colonial modernity. But for devadāsī the horizons of this modernity were bleak. The embeddedness of the colonial modern in aesthetic forms coincided with public challenges to the social legitimacy of devadāsī identity. Cultural forms such as no-usvaram carried the potential for the emergence of the citizen-subject of modernity. This opportunity could only be seized by middle-class women who mobilized the flexibility and "modernity" of these forms by reworking them to nationalist ends, and not by devadāsīs, who were framed by the state as archaic emblems of a degenerate, embarrassing past. For Muttukannammal, postcolonial modernity represents a necessary yet insufficient condition.« Soneji: Unfinished gestures, S. 201.

162 VARGA, Zsusanna: „Negotiating Respectability: The Anti-Dance Campaign in India, 1892–1910“, Master Thesis, Budapest: Central European University 2013.

163 WAHEED, Sarah: „Women of 'Ill Repute': Ethics and Urdu Literature in Colonial India“, in: *Modern Asian Studies* 48/4 (2014), S. 986–1023.

164 BANERJEE, Sumanta: *Dangerous outcasts: the prostitute in nineteenth century Bengal*, Calcutta: Seagull Books 1998. WALD, Erica: „From begums and bibis to abandoned females and idle women: sexual relationships, venereal disease and the redefinition of prostitution in early nineteenth-century India“, in: *The Indian economic and social history review*: IESHR 46/1 (2009), S. 5–26.

under the colonial economy also denounced female performers, calling them prostitutes and the root of social decay.<sup>165</sup> These discursive attacks were compounded by political interventions, including the destruction of aristocratic patronage in cities like Delhi and Lucknow following the Uprising of 1857, and a series of legislative acts intended to regulate prostitution. These different campaigns against 'fallen women' had multiple implications: song genres were de-eroticised; instruments associated with the nautch became unpopular; women from 'respectable' families began to appear on the public stage; and many professional entertainers were forced into sex work in the absence of cultural patronage.<sup>166</sup> Nonetheless, the culture of singing and dancing women survived in a much reduced form up to the present day: vitriolic campaigns against female performers were never entirely successful, as the same arguments and denunciations of elite patrons continued through to Independence and beyond.«<sup>167</sup>

Viele kritische Studien haben die traditionellen Nautch-Performerinnen als Subalterne in den Blick genommen. Denn die Maßnahmen der Anti-Nautch Kampagne waren ja offenkundig darauf gerichtet, die Stimmen der Devadasis, Tawaifs oder Nautch Girls zum Verstummen zu bringen und hatten deren ökonomische und gesellschaftliche Marginalisierung zur Folge. Die Reformpolitik hatte eine Reichweite, die nicht nur in den sozialen und ökonomischen Status der Künstlerinnen eingriff, sondern in die gesamte symbolische Ordnung der kulturellen Gebräuche. Williams erinnert beispielsweise daran, wie stark das ganze Feld Künste, des Vergnügens und des Begehrns über die Sprache und die Stimmen von Frauen verwoben war, die nie vollends zum Schweigen gebracht werden konnten:

»The colonial city is usually thought of in terms of new technologies, ascendant middle class societies, and reformist agendas. Urban performance cultures were criticised, varieties of musician and dancer were persecuted, and in the vernacular press the prostitute became a yardstick to measure every manner of evil within contemporary society. However, the transition between Mughal and colonial cultural sensibilities was neither linear nor universal, and the anti-nautch movement needs to be viewed relative to the non-reformist, less radical

165 JOSHI, Sanjay: *Fractured modernity: making of a middle class in colonial north India*, Delhi [u.a.]: Oxford Univ. Press 2001, S. 109–127. BREDI, Daniela: „Fallen Women: A Comparison of Rusva and Manto“, in: *Annual of Urdu studies*: AUS 16/1 (2001), S. 109–127.

166 CHAKRABORTY, S.: „To Sing or Not to Sing: In Search of One's Soul“, in: *Think India Quarterly* 8/2 (2005), S. 70–87. WEIDMAN, Amanda J.: „Gender and the Politics of Voice: Colonial Modernity and Classical Music in South India“, in: *Cultural anthropology: journal of the Society for Cultural Anthropology* 18/2 (2003), S. 194–232. BURKHART QURESHI, Regula: „The Indian sarangi: sound of affect, site of contest“, in: *Yearbook for traditional music* 29 (1997), S. 1–38.

167 WILLIAMS, Richard David: „Songs between cities: listening to courtesans in colonial north India“, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 27/4 (2017), S. 591–610, hier S. 591.

factions of society, which continued to patronise the established arts of dancing girls and courtesans. «

[...]

»A focus on language is one method of qualifying changes in this period: efforts to control or condemn women's speech, especially in its public or sung forms, need to be read alongside tazkiras that promoted and commemorated women poets and performers. The practice of imagining the city through its women was long-established in literary and musical circles, and was not immediately erased by colonialism. «<sup>168</sup>

In den Stimmen der Frauen, die nie ganz zum Verstummen gebracht werden konnten, zeigt sich die Tanzmoderne so nicht nur als unaufhaltsamer Modernisierungsprozess, welcher die lokalen indigen Traditionen nivelliert, bzw. als Nationalgeschichten neuerfindet, sondern auch als ein Bündel von Erinnerungen und Identitäten, das weit in die Gegenwart hineinragt.

In diesem Kontext stellt sich Menakas indisches Ballett zunächst als Projekt mit großem emanzipatorischem Anspruch dar. Und zwar einmal mit dem Ziel, das Feld der performativen Künste vom Stigma der patriarchalen Sexualisierung zu befreien und zum zweiten, um die traditionellen Künste vom kolonialen Stigma ihrer „bloßen Ethnizität“ zu lösen. Das war nur in der Idee der Nation zu haben und es scheiterte, weil es den Knoten, in dem die koloniale und die traditionell patriarchalische Sexualmoral verworren waren, nicht auflösen konnte, ohne die traditionellen Trägerinnen des Repertoires auf dem Weg zur Nation zurückzulassen.

#### **Umgekehrte Ökonomie in der Kunstvermittlungspraxis des Impresarios Ernst Krauss**

»Amsterdam, 8. Februar 1937

Allgemein gesagt wurde in unserem Land wenig Gewinn mit dem Menaka Ballett gemacht, sogar Verlust. Und zwar 787 Gulden. Aufgrund dessen musste ein Kredit aufgenommen werden, um genug Kassengeld zur Verfügung zu haben. Der Herr Ernst Krauss erklärte sich dann auch bereit, die von ihm ausgeliehenen 3000 Gulden in der Kasse zu lassen, und dafür Anteile zu zeichnen.«<sup>169</sup>

Dieser Eintrag im Protokoll der jährlichen Gesellschafterversammlung der Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss, vom 8. Februar 1937, bringt in Erinnerung, inwiefern die Tournee des Menaka-Balletts nicht nur als diskursiv verfasstes Kunst- und Medieneignis zu betrachten ist, sondern zunächst einmal schlicht als potentiell lukra-

tives Geschäft – und damit als Teil einer zwischen Indien und Europa aufgespannten kolonialen Wertschöpfungskette.

Leila Roys Europatournee wurde durch den Impresario Ernst Krauss geplant, finanziert und koordiniert. Der in Deutschland geborene (Karl) Ernst Krauss (1887 - 1958) war wiederum eine Person des öffentlichen Lebens in den Niederlanden. In Amsterdam betrieb er seit den 1920er Jahren eine Künstleragentur - die INTERNATIONALE KONZERTDIREKTION ERNST KRAUSS. Krauss vermittelte Instrumentalsolisten, SängerInnen und Ensembles aber auch Schauspieler, Regisseure und Theatergruppen. Eine besondere Expertise hatte Krauss für den zeitgenössischen Tanz entwickelt. Krauss förderte beispielsweise gezielt die deutschen AusdruckstänzerInnen, vermittelte aber auch Auftritte für die Kompanie des indischen Choreografen und Tänzers Uday Shankar, oder für die indonesische Tänzerin Devi Dja. Für Menaka hatte Krauss bereits 1931 einige Solo-Aufführungen in den Niederlanden arrangiert, 1936-38 produzierte er dann die Aufführungen des Menaka Balletts europaweit. Neben seiner Arbeit als Impresario betätigte sich Ernst Krauss auch als Schriftsteller. Er verfasste einige Bände mit deutscher Lyrik und publizierte Artikel vor allem in niederländischen Kunstzeitschriften.

Aus der Perspektive einer Archäologie des Menaka-Archivs ist Ernst Krauss' Arbeit maßgeblich, weil sie Licht auf die ökonomische Verfasstheit der indischen Tanzaufführungen im Kontext eines internationalen Unterhaltungs- und Bühnenkunstbetriebs der Zwischenkriegsjahre wirft. Krauss hatte während des ersten Weltkriegs begonnen, zunächst für seine Frau Konzerte in der niederländischen Provinz zu organisieren, und dann, offenbar aufgrund erster Erfolge, seine Arbeit als Impresario professionalisiert. 1928 hatte er die Internationale Konzertdirektion Ernst Krauss in Amsterdam gemeinsam mit dem niederländischen Verleger Johannes Meulenhoff als Gesellschaft mit beschränkter Haftung gegründet.

Krauss Geschäftsmodell bestand darin, Kontakte zu KünstlerInnen aufzubauen, um für diese dann Gastspielverträge an verschiedenen, etablierten Spielstätten auszuhandeln. Gewinn schöpfe Krauss auf der Basis der tatsächlich erzielten Einnahmen der Ticketverkäufe, welche er je nach Vereinbarung mit den Veranstaltern teilte.

1936, im ersten Jahr der Menaka-Tournee hatte Krauss' Firma auf diese Weise insgesamt 9748,13 Gulden erwirtschaftet, die laufenden Kosten waren mit 8219,57 Gulden aber fast so hoch wie das Stammkapital der Gesellschaft, so dass der Gewinnsaldo für

168 Ebd., S. 609.

169 KRAUSS, Ernst: *Kassenbücher, Gesellschafter Sitzungsprotokolle der Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss* 1937, 8. Februar 1937, Ernst Krauss-Archiv, Allard Pierson Collection Amsterdam. Übers. David SCHLAFFKE

das Geschäftsjahr 1935/36 nur 741,56 Gulden betrug. (Das entspräche einer Summe von etwa 5700 € im Jahr 2017.)<sup>170</sup>

Ein überschaubarer Betrag, der die Größenordnung von Krauss' Unternehmen veranschaulicht.<sup>171</sup> Gleichwohl erzielte das Geschäft mit internationalen Gastspielen 1936 durchaus beachtliche Umsätze. Die Stuttgarter Staatsoper kalkulierte beispielsweise für das Gastspiel des Menaka-Balletts, bei ausverkauftem großem Haus mit etwa 1400 Sitzplätzen, Gesamteinnahmen von 5000 Reichsmark und für das kleinere Schauspielhaus 3600 Reichsmark. Auch an der Dresdner Oper hatte das Menaka-Gastspiel nach Krauss' Angaben 5000 Reichsmark eingebracht. Die vollständige Abrechnung der Tournee-Kosten ist im Krauss-Nachlass leider nicht erhalten. Insgesamt mindestens 205 Vorstellungen hatte aber das Menaka-Ballett im Jahr 1936 gegeben, ca. 155 davon in Deutschland. Setzt man einmal einen sehr optimistisch geschätzten Mittelwert von 3000 Reichsmark an Einnahmen pro Aufführung an, ergäbe das eine Gesamtsumme von 465.000 Reichsmark für die Aufführungen in Deutschland. 50% davon wären vermutlich an Krauss gegangen, also 232.500 Reichsmark – eine nicht unbeträchtliche Summe, die im Jahr 2019 einer Kaufkraft von fast einer Million € entspräche. Vermutlich waren aber die tatsächlichen Einnahmen wesentlich niedriger, denn die Zeitungs-Rezensionen berichten von teils sehr schlecht besuchten Vorstellungen. Dementsprechend hoch müssen außerdem auch die Kosten für Hotelunterkunft, Verpflegung, Gagen und Fahrt gewesen sein.<sup>172</sup> Für die Menaka-Tournee gibt Krauss an, dass im ersten halben Jahr der Tour, von Januar bis Juni 1936, die Kosten die Einnahmen bei Weitem überschritten hatten und so zu einem Verlust von 787,- Gulden führten. Erst im weiteren Verlauf der Tour bis zum Anfang des Jahres 1938 amortisierten sich die Einnahmen, so dass Krauss seinen Verlust aus dem Jahr 1936 ausgleichen konnte.

Aus Krauss' Geschäftsbüchern geht hervor, dass für die internationalen Tanzproduktionen 1936 vor allem in Deutschland durchaus ein Markt bestand. Dabei wird aber auch ersichtlich, wie komplex die Logik dieses Marktes war, denn zu diesem Zeitpunkt lässt sich gerade die Nachfrage nach Tanzkunst aus Asien aus einer ungebrochenen, exotischen Schaulust des europäischen Publikums allein nicht mehr begründen. Inge Baxmann schreibt, dass sich Mitte der 1930er Jahre ein Paradigmenwechsel in der Reprä-

<sup>170</sup> Alle Angaben zu den Kaufkraftäquivalenten historischer Währungen sind nur Schätzwerte, die ich hier lediglich zur Veranschaulichung der Größenordnung der Summen aufstelle. Meine Schätzungen beziehen sich auf Angaben der Bundesbank: „Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen“, <https://www.bundesbank.de/resource/blob/615162/3334800ed9b5dcc976da0e65034c4666/mL/kaufkraftaequivalente-historischer-betraege-in-deutschen-waehrungen-data.pdf>.

<sup>171</sup> Die Gesellschaft vergab als Startkapital Anteile im Wert von insgesamt 10.000 Gulden – eine Summe, die 2017 etwa der heutigen Kaufkraft von 77.000,- € entsprach.

<sup>172</sup> Ein bedeutender Anteil von Krauss' Arbeit als Kunstvermittler (und auch ein Kostenfaktor) bestand in der Produktion von Werbematerial. Krauss ließ Broschüren, Plakate, Programmhefte, Porträtfotografien und Autogrammkarten selbst herstellen und beschickte damit europaweit Veranstalter. Außerdem betrieb Krauss eine kontinuierliche Pressearbeit. Er arrangierte Vorabberichte in Lokalzeitungen und stellte Pressespiegel mit Kritiken zusammen. Krauss war auf diese Weise maßgeblich an der Rahmung der von ihm vermittelten Veranstaltungen beteiligt.

sentation fremder Kulturen in Europa vollzogen hatte. Das sei besonders anschaulich an den folkloristischen Tanzaufführungen während der Weltausstellung 1937 geworden. Die Weltausstellung sei demnach Ausdruck einer »Krise eines auf der Fortschrittsgeschichte beruhenden universalistischen Weltbilds« gewesen, infolgedessen man »von der Inszenierung des Fremden, des auf einer niederen Entwicklungsstufe angesiedelten exotischen, halbnackten ›anderen‹, das seine zivilisatorische Zukunft noch vor sich hatte«, überging zur »Inszenierung des Fremden als Folklore, die mit der ›eigenen Folklore‹ des Besuchers strukturell äquivalent und austauschbar war.«<sup>173</sup>

Im Zeichen dieses Paradigmenwechsels in der Inszenierung des Fremden ist auch Ernst Krauss' Arbeit als Vermittler außereuropäischer Kunst zu betrachten. Im Nachlass der Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss tritt dieser Umstand zutage. Dieser Nachlass besteht zum großen Teil aus den Portfolios mit Werbematerial für die verschiedenen Künstler, die Krauss vertreten hatte. Die Archivmappen enthalten Programmhefte, Plakate, Porträtfotografien, Autogrammkarten, welche alle die unverkennbare Handschrift der Konzertdirektion tragen. Die Programme für die Ensembles aus Asien sind ebenso wie die Programmhefte für Anna Pavlova, Gret Palucca oder die Tanzgruppe Günter aus München im gleichen eleganten, aufgeräumten und wiedererkennbaren Layout gestaltet. Diese Programmhefte dokumentieren, auf welche Weise Krauss das indische Ballett äquivalent zu den Produktionen des BALLET RUSSE oder der deutschen Ausdruckstänzerinnen als zeitgenössisches Kunstprodukt inszenierte. Auch aus der Korrespondenz zwischen Krauss und den Intendanten der deutschen Theater geht hervor, dass sich die Darbietungen des Fremden eben nicht mehr im Kontext einer kolonialen Leistungsshow kommerzialisieren ließen, sondern auf der Grundlage eines »deutlichen Bewertungswandels gegenüber dem außereuropäischen Kunstausdruck seit dessen ›Entdeckung‹ zu Beginn des 20. Jahrhunderts.«<sup>174</sup>

Menakas Tournee ist aus dieser Sicht also nicht nur in einer hierarchischen kolonialen Ökonomie angesiedelt, sondern mindestens ebenso in einer – wie Bourdieu schreibt – »umgekehrten Ökonomie«, die »ihre spezifische Logik auf der besonderen Beschaffenheit der symbolischen Güter gründet«.<sup>175</sup> Ein Blick auf die Rückseite von Krauss' Künstlerportfolios führt die Logik der umgekehrten Ökonomie des Kunstgeschäfts vor Augen. Krauss nutzt diesen Platz nämlich, um ganzseitige Anzeigen für seine eigenen Bücher zu schalten und so mit den durch ihn vertretenen Künstlern immer auch sein

<sup>173</sup> BAXMANN/CRAMER/GRUSS (Hrsg.): *Körperwissen als Kulturgeschichte*, S. 108.

<sup>174</sup> BRINKMANN, Charlotte: „Claire Holt und die Anfänge einer modernen Tanzethnologie im Umfeld der A.I.D.-Expeditionen nach Niederländisch-Indien“, in: BAXMANN, Inge, Franz Anton CRAMER und Melanie GRUSS (Hrsg.): *Körperwissen als Kulturgeschichte: die Archives Internationales de la Danse (1931–1952)*, Bd. 2, München: K. Kieser 2008 (Wissenschaften im Umbruch 2).

<sup>175</sup> Bourdieu meint damit, dass sich mit der Herausbildung eines autonomen Geltungsbereich der Kunst der Moderne auch eine paradoxe Rede- und Vermittlungsweise von Kunst ausgeprägt habe, welche einerseits eine Profitorientierung des Kunstprodukts leugnen muss, um andererseits dessen Marktwert erst zu erzeugen und zu steigern. BOURDIEU, Pierre: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1539), S. 227.

eigenes literarisches Werk ins Spiel zu bringen. Die Tätigkeit des Kunsthändlers und des Kunstproduzenten fallen dabei unmittelbar ineinander. Auch Krauss' Korrespondenz mit Intellektuellen, Schriftstellern und Multiplikatoren des Kulturbetriebs zeigt, wie Krauss seinen Habitus als Impresario und Dichter gleichermaßen pflegte. Aus der Sicht des Menaka-Archivs ist diese Doppelfigur von Kunstmakler und eigener künstlerischer Praxis als Schriftsteller von Interesse. Denn der Diskurs, der sich durch Krauss' literarisches Werk zieht, ist auch präsent in der Weise, wie er die asiatischen Künstlerinnen auf der europäischen Bühne inszenierte.

Krauss veröffentlichte insgesamt neun eigene Gedichtbände, zwei Lyrik-Sammelbände als Herausgeber, verschiedene Aufsätze und seine Memoiren an die Tänzerin Anna Pavlova. Als modern sind Krauss' Texte nicht im Sinne stilistischer Innovation zu verstehen, sondern eher in der Weise, wie sie unverkennbar von einer geistigen Strömung des Fin de Siècle durchzogen sind – mit seinem Schwanken zwischen Zukunftseuphorie und Regression, Endzeitstimmung, Lebensüberdruss, Weltschmerz und einer Sehnsucht nach ganzheitlicher Erneuerung. In der zeitgenössischen Kritik wurden Krauss' Texte Ende der 1920er Jahre wahrgenommen als Antwort auf die Fragmentierung der modernen Selbsterfahrung. Die *BADISCHE PRESSE* schrieb 1927 zum Erscheinen von Krauss' Gedichtband *DER WEG*:

»Das ist einer, der sieht im Leben etwas Geheimnisvolles, das tausend stille Fäden mit dem All verknüpfen und es selbst mit dem Wunder der Allseele durchdringen lassen. Das ist einer, der in den Menschen nicht minder wie in der Natur das Ewig-Göttliche ahnt und der dann wieder mit der grossen Naivität des Dichters geniessend, staunend und dankbar durch diese gotterfüllte Welt hindurchschreitet. Lieder, die wie kleine Ausschnitte aus dem Naturleben selbst sind und dann an Martin Greifs schlicht-innige Weise gedenken lassen. Und so harft er wieder mit scheuen, bald mit leidenschaftvollen Händen auf den geheimniserfüllten Saiten, aus denen das Lied von (sic) Einssein des Menschen mit Gott ertönt. Viel Edles und Reines, von starker Begeisterung Getragenes. So wird das Buch dieses grossaugig vor dem Leben stehenden Poeten für viele Leser ein Freund in Stunden sein, da das Herz erfüllt ist, von der Schwere der Welt und nach einem innern Ausgleich verlangt.«<sup>176</sup>

Die spezifischen Muster in Krauss' Poetik habe ich an anderer Stelle bereits ausführlicher dargelegt.<sup>177</sup> Ausgehend von seinem literarischen Frühwerk lässt sich demnach gut nachvollziehen, wie Krauss um die Jahrhundertwende eine Poetik mystischer Naturbilder entwickelte und wie er sich selbst auf diese Weise als Produzent transzendenter ästhetischer Erfahrungen erfand. Es ist dieser transzendenten Erfahrungsbegriff der Kunst, den

176 Zeitungsartikel, Badische Presse 1927 in SCHÄFF-ZERWECK, Heinrich: *Ernst Krauss, Aus seinem Leben*, Amsterdam, Leipzig: Johannes M. Meulenhoff Verlag 1930.

177 SCHLAFFKE, Markus: „Produktionslogiken ästhetischer Erfahrung: Die Kunstvermittlungspraxis der Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss in Amsterdam (1928–1957)“, *Annäherungen an das Unaussprechliche: ästhetische Erfahrung in kollektiven religiösen Praktiken*, Bd. Band 14, Bielefeld: Transcript 2020 (Religionswissenschaft, Band 14).

Krauss auch bei seiner Inszenierung des indischen Balletts auf dem europäischen Markt mit Erfolg in Anschlag brachte. Im Februar 1938 konnte er notieren:

»Amsterdam 28. Februar 1938

[...] Gewinn gemacht im letzten Jahr, das ist hauptsächlich zu danken der Menaka Tournee im Ausland und den Tourneen von Trudi Schoop und Hermann Thimig, die zusammen einen Bruttogewinn von 8300 Gulden geliefert haben. Hierdurch konnte der Verlust der durch einzelne kleinere Unternehmungen wie der Günter Tanzgruppe, dem Bojaren Chor, und dem Manhattan Quartett ausgeglichen werden. Übrigens hat die Not der Zeit auch in der Saison 1936/37 nicht nachgelassen und sich ungünstig ausgewirkt.«<sup>178</sup>

178 KRAUSS, Ernst: *Kassenbücher, Gesellschaftsprotokolle der Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss 1938*, übers. von. David SCHLAFFKE 28. Februar 1938, Ernst Krauss-Archiv, Allard Pierson Collection Amsterdam. Übers. David Schlaffke, Kassenbucheintrag, Kiste 1-4: INV 1 Kassenbücher, Gesellschaftsprotokolle, Ernst Krauss-Archiv, Allard Pierson Collection Amsterdam, Übers.: David Schlaffke

## Mediale Codierungen: Die Filmreihe Das indische Grabmal (1918, 1921, 1937, 1957)

### Archäologie eines Medienereignisses

Aus zwölf Programmunkten bestand das zweistündige Repertoire, welches Menaka in Europa über knapp drei Jahre hinweg weitestgehend unverändert präsentierte. Es wurde eröffnet von einem Instrumentalvorspiel des Orchesters, darauf folgte eine Reihe von Solo- oder kleineren Gruppenchoreografien. Nach einer Pause kam Menakas eigentliches Hauptwerk zur Aufführung: *DEVA VIJAYA NRITYA-BALLET IN DREI EPISODEN* - eine Choreografie für das ganze Ensemble nach Stoffen aus der hinduistischen Mythologie.

Menakas Publikum hatte ein Programmheft mit Erläuterungen zu den einzelnen Stücken und zur Handlung der mythologischen Stoffe an die Hand bekommen. Den Abbildungen im Programmheft lassen sich einige Details der Kostüme und der choreografischen Figuren entnehmen. Auch die Zeitungsberichte zu den Aufführungen beschreiben einzelne Bewegungsabläufe der Choreografien genauer.

Dennoch bleibt, trotz seines vielfältigen Echos in den Printmedien, das eigentliche Bühnengeschehen von Menakas Darbietungen eine Lücke im Archiv. Bei den Abbildungen im Programmheft handelt es sich weitestgehend um inszenierte Porträts oder Posen, die Ernst Krauss für sein Menaka-Presseportfolio in einem Amsterdamer Fotostudio hatte anfertigen lassen. Von den Bühnenauftritten der TänzerInnen selbst existieren aber so gut wie keine Fotografien und vor allem - keine Bewegtbilder. Was Menakas deutsches Publikum 1936 also tatsächlich gesehen hatte, bleibt aus heutiger Sicht weitestgehend unzugänglich.

Die einzige bekannte Filmaufnahme, die einen Eindruck von den Bewegungsabläufen der Choreografien vermittelt, ist eine etwa zweiminütige Sequenz in dem von Richard Eichberg inszenierten deutschen Spielfilm *DER TIGER VON ESCHNAPUR* aus dem Jahr 1937, in der das indische Ballett als Komparserie zu sehen ist. Die Spielfilmszene stellt einerseits einen dokumentarischen Beleg für die Anwesenheit der Ballettgruppe im Deutschland des Jahres 1938 dar, zugleich aktualisiert sie aber auch auf eigenwillige Weise ein – wie ich in der Folge zu zeigen versuche – elementares Motiv im Repertoire filmischer Attraktionen, das sich aus einer archivischen Logik des Films selbst entfaltet.

Eine solche Logik ist darin zu suchen, wie die Bewegtbilder nicht nur in ein Archiv filmischer Fiktion eingebettet sind, sondern gleich in eine ganze Sequenz medialer Übersetzungen.<sup>179</sup> Denn der Stoff des *TIGERS VON ESCHNAPUR* bzw. seines Counterparts *DAS INDISCHE GRABMAL* wurde insgesamt dreimal verfilmt: zunächst 1921 von Joe May, dann 1938 von Richard Eichberg und schließlich 1957 noch einmal von Fritz Lang, der wiederum schon gemeinsam mit seiner damaligen Frau Thea von Harbou am Drehbuch zur ersten Fassung von 1921 beteiligt war. Die Vorlage der Filmreihe schließlich bildete

<sup>179</sup> Zur Sequenzialität der Filmmotive in der Grabmal-Reihe vgl.: KREIMEIER, Klaus: „Der mortifizierende Blick: von der Wiederkehr des Immergleichen im Monumentalfilm“, in: *Die Wiederholung*, S. 325–334.

ein Roman, den Thea von Harbou unter dem Titel *DAS INDISCHE GRABMAL* schon 1919 veröffentlicht hatte. Der Filmstoff *DAS INDISCHE GRABMAL* ist damit eine Art Gradmesser für die diskursive, materielle und institutionelle Verfasstheit des deutschen Kinos dreier verschiedener politischer Epochen.

Laut Auskunft von Thomas Eichberg (EichbergFilm<sup>180</sup>) sind die Unterlagen von Eichbergs Produktionsfirma zum Dreh des *TIGERS VON ESCHNAPUR* im Krieg verlorengegangen. Auch in Ernst Krauss' Nachlass in Amsterdam finden sich keine Informationen dazu, unter welchen Umständen das Engagement des Menaka-Balletts für Eichbergs Produktion zustande kam. (In einer Korrespondenz mit dem Intendanten der Stuttgarter Oper erwähnt Krauss das Filmengagement, stellt es jedoch nicht als Ergebnis seiner eigenen Initiative dar.) Die kinematografische Spur von Menakas Aufführungen in Deutschland ist also nicht nur eingebettet in das Archiv der filmischen Fiktion, sondern lässt sich weitestgehend auch nur noch aus dieser zurückverfolgen.

Diese Materiallage macht das Filmdokument in besonderer Weise zum Gegenstand einer kritischen Archäologie der Medien, wie sie beispielsweise Kittler als »diskursive, materielle und institutionelle Verfasstheit des Kinos« erkundet hat.<sup>181</sup> Film als Archiv betrachte ich daher einerseits, wie Matthias Weiss schreibt, dank seiner Eigenschaften als »neuartiges Aufschreibesystem der menschlichen Selbstwahrnehmung«<sup>182</sup>, das »per se das Archiv, die Logik des Dokuments«<sup>183</sup> verkörpert, und andererseits in der Weise in der beispielsweise Anja Horstmann den Film als »das Archivmedium des Archivs«<sup>184</sup> beschreibt. Horstmann zieht die metaphorische Linie vom Archiv zum Film »auf der

<sup>180</sup> www.eichbergfilm.de

<sup>181</sup> »Die Archive der audiovisuellen Kultur, die „Tonarchive und Filmrollentürme“ (Kittler 1986, S. 13) fallen in die Zuständigkeit einer Medienarchäologie, die sich für Schallplatten oder Tonbänder als technische Speichermedien genauso interessiert wie für Fotoalben, Filmrollen und Videokassetten. Das gilt umso mehr, als gerade das kinematographische Wissen am Kreuzungspunkt verschiedener Diskurse wie der Physiologie, der Wahrnehmungspsychologie und der Ethnologie, experimenteller Verfahren und Praktiken wie der Bewegungsanalyse und Chronofotografie sowie bestimmter Institutionen wie den Lehr- und Versuchsanstalten oder den Kunstabakademien entstanden ist. Der Medienarchäologie geht es daher vor allem darum, sowohl die diskursive als auch die materielle und institutionelle Verfasstheit des Kinos zu erkunden.« LÖFFLER, Petra: „Medienarchäologie und Film (2017)“, [https://www.academia.edu/31610477/Medienarch%C3%A4ologie\\_und\\_Film\\_2017\\_](https://www.academia.edu/31610477/Medienarch%C3%A4ologie_und_Film_2017_) (abgerufen am 19.10.2019).

<sup>182</sup> WEISS, Matthias: „Sinn und Geschichte: die filmische Selbstvergewisserung der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft“, Magisterarbeit, Regensburg: Universität Regensburg 1999, S. 20.

<sup>183</sup> RIES, MARC: „Archiv – Museum – Dispositiv“, in: *Ästhetik & Kommunikation Berlin* Vol. 38/No. 137 (2007), S. 55–58., S.55

<sup>184</sup> HORSTMANN, Anja: „Film als Archivmedium und Medium des Archivs“, *Archiv – Macht – Wissen: Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2010, S. 14, hier S. 14.

einen Ebene im Akt der Archivierung, und auf einer anderen Ebene schon im Prozess der Produktion im Machtgefüge von Inklusion und Exklusion der archivierenden Akteure.<sup>185</sup>

Damit ist das Filmdokument nicht nur als Ergebnis von archivarischen Ein- und Ausschließungen im Bild gemeint, sondern ganz umfassend eben auch als Dokument all jener Transaktionen - auf symbolischer, technischer und ökonomischer Ebene, die mit der Produktion des Films vollzogen wurden.

In dieser Weise werde ich versuchen, ausgehend von den Bewegtbildern des Menaka-Balletts, die Spur zurückzuverfolgen, die sich in Folge solcher Transfers in die Konstruktionsgeschichte der Spielfilmreihe *DAS INDISCHE GRABMAL* eingeschrieben hat. Es geht mir dabei nicht vordergründig um die Semantik bestimmter wiederkehrender Filmbilder, sondern darum, inwiefern sich die dokumentarische Spur im Film anhand der Logik kinematografischer Effekte sowie deren Übersetzungen, Überschreibungen und Neucodierungen verfolgen und rekonstruieren lässt. Diesem dokumentarischen Status der Bilder möchte ich mich im Folgenden annähern aus zwei gegenläufigen Richtungen heraus - einmal aus einem Spiegel des kolonialen Randes, den die Anwesenheit des indischen Balletts im Film errichtet - und aus einer szenografischen Logik des Films heraus, die zugleich eine Logik der Serie ist und damit eine Verkettung von filmischen Spuren darstellt, welche ein halbes Jahrhundert sowie drei historische Epochen überbrücken.

#### **Ein Dokument im Film**

Es ist die Minute 43 in dem von Richard Eichberg inszenierten Spielfilm *DER TIGER VON ESCHNAPUR*<sup>186</sup> aus dem Jahr 1938, die den indischen Tänzerinnen gehört. Deren Auftritt leitet einen ersten dramaturgischen Höhepunkt des Plots ein, bei dem einige der zentralen Figuren der Handlung - Chandra, der Maharadscha von Eschnapur (Frits van Dongen), seine untreue Gattin Sitha (La Jana), ihr Liebhaber Sascha Demidoff (Gustav Diessl) und dessen Nebenbuhler Prinz Ramigani (Alexander Golling) im Festsaal des Maharadscha-Palasts von Eschnapur aufeinander treffen. Die Szene wird eröffnet von der Darbietung einer Tanzgruppe. Diese Gruppe ist in einer ersten Einstellung zu sehen, wie sie im Vordergrund der Palastkulisse in einer choreografischen Figuration Aufstellung genommen hat. Im Gegensatz zu den europäischen Darstellern Frits van Dongen und Alexander Golling, die erkennbar als „Inder“ geschminkt sind, lassen sich die Tänzerinnen als „echte“ Asiaten identifizieren. Musik setzt ein, und aus dem Zentrum der Gruppe löst sich eine Tänzerin im bodenlangen transparenten Seidenrock, bauchfreiem Bustier, Schmuck um Hüften, Hals, Gelenken und im Haar, mit drei kurzen Schritten auf die Kamera zu. Ihre rechte Hand formt eine der charakteristischen Mudra-Gesten (Hamsasya), bei der sie Daumen und Zeigefinger aufeinanderlegt und die verbleibenden drei Finger nach oben abspreizt. Sie stoppt in dieser Haltung, wendet sich zurück und gibt den Raum frei für einen jungen Mann mit freiem Oberkörper, der bis dahin in seiner

Pose verharrt hatte und nun ihre Bewegung aufgreift und fortführt. Ein kurzer Zwischenschnitt zeigt uns daraufhin eine Gruppe von Begleitmusikern, die, in weiße Gewänder und Turbane gekleidet, auf einem Podest routiniert die traditionellen Instrumente Sarod, Esraj, Shehnai, Tablas und ein Set balinesischer Bonang-Glocken bedienen. Die Musik, die wir hören, scheint einer extradiegetischen Quelle zu entstammen, korrespondiert aber klanglich synchron mit dem Ensemble der gezeigten traditionellen Instrumente.

Ein weiterer Schnitt führt uns zu zwei Beobachtern dieses Szenarios - einem mit einem Turban als „Inder“ ausstaffierten korpulenten Herrn und einem schmächtigen Europäer, die sich als Dr. Putri (S.O. Schoening) und Emil Sperling (Theo Lingen) zu erkennen geben und zwischen denen sich folgender Dialog entspinnt:

Sperling: Ein ausgesprochener Reichtum an schönen Frauen in Eschnapur! Leider vermisste ich die ungezwungene Art, Bekanntschaften zu machen.  
 Dr. Putri: In Indien ist die Frau entweder Fremde oder Eigentum. Dazwischen gibt es nichts.  
 Sperling: Nichts? Das ist aber etwas wenig. Was kosten denn die indischen Frauen so?  
 Dr. Putri: Zwei kosten einen Elefanten.  
 Sperling: Und eine?  
 Dr. Putri: Einen halben!  
 Sperling: Leider habe ich gerade keinen Elefanten bei mir.

In der nächsten, etwas weiteren Einstellung sehen wir wieder den Saal mit der Gruppe der Tänzerinnen in der Mitte, eingeraumt von einem weiten Karree aus Tischen, an dem die Festgäste auf dem Boden sitzen. Die Kamera vollführt nun eine Parallelfahrt, vor den Köpfen der Gäste im Bildvordergrund entlang und versetzt den Festsaal so in den charakteristischen kinematografischen Taumel der sich verschiebenden Raumstaffelung von exotischen Körpern im Zentrum, Dekor auf den Tischen und der Kopfreihe der Zuschauer im Vordergrund.

Diese etwa zweiminütige Sequenz stellt das vermutlich einzige erhaltene Bewegtbild-Dokument des Menaka-Balletts überhaupt dar. (Zum Abschluss der Szene ist das Ballett noch einmal in einem kurzen Zwischenschnitt zu sehen) Damayanti Joshi, die zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen dreizehnjährige Tänzerin aus Menakas Ensemble, identifizierte später die von Eichbergs Kamera festgehaltene Choreografie als einen Ausschnitt

185 EBD.

186 EICHBERG, Richard: *Der Tiger von Eschnapur*, Spielfilm 1938.

aus Menakas Tanzdrama *Krishna Leela*, - jenem Stück, mit dem sie auch den Hauptteil ihres Bühnenprogramms in Deutschland bestritten hatte.<sup>187</sup>

Die Szene ist die Schnittstelle, in welcher die diskursive, materielle und institutionelle Verfasstheit einer Geschichte der Kinoattraktion zusammenlaufen. Anhand dieser Szene werde ich im Folgenden einige Konturen der Matrix des Menaka-Archivs rekonstruieren.

### Orientalismus und Filmattraktion

Die mit Abstand offenkundigste Kategorie im Machtgefüge von Inklusion und Exklusion des filmischen Archivs der Grabmal-Reihe ist ihr Orientalismus. Das Ausmaß der Eurozentrik, das exotistische Paradigma, dem die Filmreihe von Beginn an unterliegt, wurde besonders anhand der vorläufig letzten Fassung des Stoffs aus dem Jahr 1957 schon ausführlich thematisiert. Ich rekapituliere diesen Diskurs daher hier nur in groben Zügen, um in der Folge vielmehr die Rolle orientalistischer Muster im archivarischen Dispositiv des Films genauer zu bestimmen.

Das Problem des Orientalismus als diskursiver Grundierung der ganzen Filmreihe wird besonders anschaulich in der kritischen Auseinandersetzung mit Fritz Lang, denn Lang hatte sich scheinbar in seiner Aktualisierung des Stoffes derart offenkundig und distanzlos orientalistischer Stereotypen bedient, dass die zeitgenössischen Kritiker mit Ratlosigkeit reagierten. Der französische Kritiker Philippe Demonsablon, hatte 1957 in *CAHIERS DU CINEMA* geschrieben:

»Wenn es befremdlich ist, dass sich ein Künstler am Ende seines Weges mit dem Gedanken trägt, ein Jugendwerk wieder aufzunehmen, wird man zumindest erwarten können, dass die Augen, mit denen er es anschaut, inzwischen reichhaltige Erfahrung gemacht haben.“ Denn der Orient, den Lang zeichnete, war allzu offensichtlich zu identifizieren als „ein zusammenfantasierter, wenn nicht gar völlig ramschiger Orient, der Kampf zwischen einem Mann und einem halbmenschlichen Tiger.“<sup>188</sup>

Tatsächlich hatte es nach der Veröffentlichung von Langs Fassung im Jahr 1957 in Deutschland Proteste indischer Studierender gegen das grotesk stereotype Indienbild dieser Inszenierung gegeben. Die indischen Studenten sahen darin geradezu eine Bedrohung der bilateralen Beziehungen zwischen Indien und der Bundesrepublik. In der Folge bemühte sich die Filmkritik, Fritz Langs kolonialen Ausrutscher im Kontext seines film-

schen Lebenswerkes zu rehabilitieren. Demonsablon tat dies ganz unmittelbar, indem er die Parallelen zu Langs Meisterwerk *METROPOLIS* unterstrich:

»Da gibt es die Überfülle, das Ausgefallene, das Wahnhafte, zum Anderen die planmäßige Ordnung, die Strenge. Weit entfernt sich gegenseitig auszuschließen, unterstützen diese beiden Neigungen einander. [...] Ästhetisch und moralisch gesehen ist das gesamte Werk von Fritz Lang ein Zeugnis für den leidenschaftlichen Versuch eines Künstlers, eine andere Welt zu schaffen, eine, die mit dieser so wenig Ähnlichkeit wie möglich hat. Er [Der Tiger von Eschnapur, Anm. d. Verf.] ist nicht mehr als ein schönes Durcheinander von Bildern. Indem er aus Indien einen Vorwand macht, hat der Regisseur sich von jener Abstraktion verabschiedet, die nur Nachbildung des Wirklichen ist.“<sup>189</sup>

Die Kritik an Langs Inszenierung, die im Kern auf eine filmische Missrepräsentation Indiens zielt, betrifft natürlich umso mehr auch die Vorgängerfassungen des INDISCHEN GRABMALS und des TIGERS VON ESCHNAPUR, die nicht von Fritz Langs Handschrift geadelt worden waren.

Wolfgang Struck hat eine detaillierte Rekonstruktion des kolonialen Blicks in den frühen Massenmedien der Weimarer Republik geleistet. Er liest in den orientalistischen Sujets das Verlangen eines Bildersuchers in einer »in ihrer (kulturellen) Identität brüchig gewordenen Metropole«, die dieser Bildsucher mit seinen hungrigen Augen durchleuchtet.<sup>190</sup> Struck zeichnet in seiner Fallstudie der Grabmal-Filmreihe die Verflechtungen eines »Hungers nach Land« mit einem »Hunger nach Sensationen« nach - und kommt dabei zum Schluss, dass beide Verlangen in einem kolonial-medialen Szenario miteinander korrespondieren, aber nie vollends ineinander aufgehen würden:

»Daß Exotik Gegenstand einer Eroberung wird, ist eine der Prämissen kolonialer Phantasien, - genauer: der kolonialistischen Disziplinierung von Phantasie. Aber in der populärkulturellen Aneignung erweist sich diese Phantasie selbst als undiszipliniert und als nicht vollständig disziplinierbar. Eben das deutet sich, wenn auch recht versteckt, in der Brüchigkeit der Narrationen exotistischer Filme an. Daß sie auf eine Welt stoßen, die nicht mehr ohne weiteres imperialistischer Machtpolitik zu unterwerfen ist, läßt diese Welt zwar bedrohlicher erscheinen, zugleich aber auch, auf eine andere Art, begehrenswerter - gerade weil sie nicht mehr überwunden werden muß.“<sup>191</sup>

Das Erscheinen des Menaka-Ballets in Eichbergs TIGER VON ESCHNAPUR-Fassung stellt ganz offensichtlich einen Kommentar zu jener Brüchigkeit der Narrationen wie auch zur Doppelbödigkeit der populärkulturellen Aneignung von Exotik dar. Gleichwohl fügen sich Menakas Tanzschritte nahtlos in den exotistischen Abenteuer-Plot von Eichbergs Filmerzählung. Wenn diese Narration einen Bruch enthält, dann verläuft er offenbar

<sup>187</sup> JOSHI: *Madame Menaka*.

<sup>188</sup> OFNER, Astrid u. a. (Hrsg.): *Fritz Lang: eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 18. Oktober bis 29. November 2012; eine Publikation der Viennale*, Wien: Viennale, Vienna International Film Festival 2012.

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> STRUCK, Wolfgang: *Die Eroberung der Phantasie: Kolonialismus, Literatur und Film zwischen deutschem Kaiserreich und Weimarer Republik*, V&R unipress GmbH 2010.

<sup>191</sup> Ebd.

nicht nur vordergründig entlang der Achse des kolonialen Blicks, wie sie Struck zeichnet, sondern auch entlang einer kinematografischen Sollbruchstelle, die ich im Folgenden versuchen werde zu rekonstruieren.

#### **Spuren im Transfer literarischer und filmischer Attraktionen**

Als Richard Eichberg 1938 das Menaka-Ballett für die Ausstattung seiner filmischen Indien-Fantasie verpflichtete, war der abenteuerliche Plot um die Figur des eifersüchtigen Maharadschas, seiner untreuen Frau und ihres Liebhabers sowie des europäischen Helden, der unversehens in deren libidinöse Komplikationen verwickelt wird, bereits als ein Topos populärer literarischer und filmischer Fiktion etabliert. Ausgehend von der erzählerisch enorm produktiven Konstellation dieser Charaktere wurde die Frage nach einem möglichen Repräsentationsverhältnis dieser Fiktionen zu einem realen Indien abwechselnd als Problem filmischer oder literarischer Repräsentation thematisiert.<sup>192</sup> Schon bei der Veröffentlichung von Thea von Harbous Roman *DAS INDISCHE GRABMAL*<sup>193</sup> im Jahr 1919, verwies die *ZEITSCHRIFT FÜR BÜCHERFREUNDE* aber auf eine spezifische Verwicklung von literarischer und filmischer Attraktion, der sich im Grabmal-Stoff aktualisiert:

»Wenn die ›Lieblingsfrau des Maharadscha‹ mit Gunnar Tolnäs in der Hauptrolle gerade in keinem erreichbaren Marmorlichtspielpalast abgerollt wird, ist das ›indische Grabmal‹ eine willkommene Abwechslung. Vielleicht wäre es noch schöner zu lesen, wenn die ganze Geschichte nicht nur der Traum eines Architekten in Berlin, sondern unverschämte Wirklichkeit wäre; das ist ja gerade einer von den heilsamen Einflüssen des Kinematografen, daß er uns gegen die frühere Scheu von unwahrscheinlichen, übertrieben unwahrscheinlichen Begebenheiten abgehärtet und uns gezeigt hat, daß sie sich in freier Luft beliebig stellen und photographieren lassen, das Unwirkliche also woanders liegt. Thea von Harbou könnte den indischen Fürsten, der so schön und grausam ist, mit allen Zaubergreueln seines Palastes ruhig aus einem Traumgebilde zum naturalistisch geschilderten Lebewesen machen; das könnte die Spannung nur erhöhen, mit der man, zwischen juwelenäugigen Rossen, Gift-

schlangen, Fakiren, Elefanten und allerlei Menschenfallen dem Schicksal des Architekten und seiner Frau am Hof des Fürsten von Eschnapur verfolgt.«<sup>194</sup>

Der Film, auf den die Literaturkritik hier anspielt - *DIE LIEBLINGSFRAU DES MAHARADSCHA* - mit dem »Lieblingsmaharadscha der Frauen« - Gulnar Tolnäs in der Hauptrolle – seinerseits eine mehrteilige dänische Produktion aus dem Jahr 1916, verweist nicht nur auf eine noch ältere Filmgeschichte des Maharadscha-Narrativs, sondern auch auf dessen Verwicklung mit den Ursprüngen des Kinos in den Illusionskabinetten der Jahrmarktsattraktionen.

Aus der Perspektive literarisch-filmischer Verflechtung ist dabei vor allem bemerkenswert, dass dieser dänische Stummfilm aus einer Zeit, in der das Kino mitten auf dem Weg zur Entwicklung abendfüllender filmischer Unterhaltung ist, alle die Motive, die später auch im Indischen Grabmal formgebend werden sollen, noch ganz unbedarf in einer Logik - wenn man so will - exotischer Attraktionsmontage aufreihet: den orientalischen Liebhaber und die europäische Frau, den finsternen Nebenbuhler, die indische Tänzerin. Wir sehen sie in der szenografischen Wiedererkennungslogik der stummen Filmbilder in wechselnden Konstellationen zusammentreten – Maharadscha und weiße Frau, weiße Frau und Bösewicht, weißer Held und Tänzerin, Tänzerin und Maharadscha – usw. Das Personal dieses »Wer-mit Wem«-Tableaus und die potentiellen Motive ihrer Beziehungen zueinander beherrscht in der Folge auch die Rezeption der Grabmal-Filmreihe, wobei sich nie ganz klären lässt, wessen Geschichte die Filme eigentlich erzählen. Die Geschichte des rachsüchtigen orientalischen Liebhabers, der seine untreue Geliebte verfolgt, die Geschichte der europäischen Frau, die in den Bann orientalischer Sinnlichkeit gerät, oder – und davon wird noch zu sprechen sein, die Geschichte des deutschen Architekten, der in die finsternen Pläne des indischen Despoten verwickelt wird. Es ist, als ob die Logik des Schnitts selbst wie in einer Dauerschleife immer wieder neue denkbare Geschichten gebiert – was ja in Form der mehrfachen Wiederaufnahme des Stoffes tatsächlich geschieht.

Umso bemerkenswerter ist es, dass die signifikante dramaturgische Variation, die Thea von Harbou in ihrer literarischen Adaption des Stoffes vorgenommen hat, bei der Interpretation der Serie bisher kaum weitere Beachtung gefunden hat. Noch der Klappentext der Roman-Neuausgabe von 1987 reproduziert eine handlungsmotivgeleitete Variation des Plots: »Arada, der Fürst von Eschnapur, bittet Michael Fürbringer, das Grabmal für seine Geliebte zu bauen.«<sup>195</sup> Der Fürst wird uns hier unmittelbar als handelnde Hauptfigur präsentiert. Tatsächlich hat aber Harbou die Erzählperspektive des Buches genau entgegengesetzt angelegt. In der Eingangssequenz der Erzählung ist es nämlich Michael

192 Vgl.: SHEDDE, Meenakshi: „Come on, baby, be my tiger!: inventing India on the German screen in *Der Tiger von Eschnapur*; and *Das indische Grabmal*“, in: *Import Export* (2005), S. 99–107, 290–296.

193 Die Informationen zur Erstveröffentlichung des Romans sind widersprüchlich. Struck schreibt dazu, Harbou hätte den Roman in Weiterentwicklung ihres Drehbuchs als »Buch zum Film« konzipiert. STRUCK: *Die Eroberung der Phantasie*. Tatsächlich erschien *Das indische Grabmal* aber schon 1919, zwei Jahre vor der Uraufführung der ersten Filmfassung von Joe May. Verlässlich ist vermutlich die Quelle von Andre Kagelmacher: »Der am 4.4.1917 vollendete Roman (vgl. den Brief an die Mutter v. 6.4.1917) wurde 1918 bei Ullstein publiziert (vgl. KVK) und 1918 in *Die Gartenlaube* (Nr. 1–20) als Fortsetzungsroman abgedruckt [...] das Werk erreichte 1922 bereits das 76.–90. Tsd.« KAGELMANN, Andre: *Der Krieg und die Frau: Thea von Harbous Erzählwerk zum Ersten Weltkrieg*, Kassel: MEDIA Net-Edition 2009.

194 „Thea von Harbou: Das indische Grabmal“, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 10 (1918). Bemerkenswert ist hier außerdem, dass der Status des Films gerade nicht wie vielleicht zu vermuten wäre, in seinem Potential zur Produktion realistischer Abbildungen gesehen wurde, sondern ganz im Gegenteil – in dem zur unbegrenzten kinematografischen Illusion.

195 HARBOU, Thea von: *Das indische Grabmal*, Frankfurt am Main: FISCHER TASCHENBUCH-VLG. 1987 (Bibliothek der phantastischen Abenteuer 2705).

Fürbringer, der Berliner Architekt, der als Protagonist vorgestellt wird. Der Auftrag des Maharadschas hingegen ist etwas, das ihm lediglich ohne eigenes Zutun widerfährt. Die derartige Umkehrung der Handlungssachse bildet mithin einen Schlüssel für das Verständnis der weiteren medialen Schichtungen und Umlagerungen, die aufbauend auf der Dramaturgie des Romans in den Verfilmungen vollzogen werden.

Es wird also zunächst einmal darum gehen, die Handlungslogik des Romans nachzuzeichnen aus der Perspektive dieser „zurechtgerückten“ Lesart. Es wird sich zeigen, dass die Geschichte dann weniger die eines abenteuerlichen Verwirrspiels zwischen Maharadscha, Fürstin, dem deutschem Architekten und dessen Frau in einem fiktiven Indien ist, sondern die Geschichte einer Widerfahrt - einer kathartischen Unterweltreise, in welcher der Protagonist Fürbringer nicht nur als handelnde Figur in einem Gefüge von Handlungslogiken zu verstehen ist, sondern vielmehr als tragischer Held, dem eine Fremderfahrung ohne sein Zutun geschieht und deren Sinn einzig und allein in einer psychischen Transformation des Helden besteht. Um diesen Aspekt der Dramaturgie nachzuzeichnen, müssen wir in den Plot der Romanhandlung zunächst etwas tiefer eintauchen.

#### **Literarische und filmische Logiken des Erzählens**

Folgen wir zunächst einer der landläufigen Handlungslogiken des Roman-Plots, die von den identifizierbaren Motiven der Protagonisten geleitet ist: Arada, der Maharadscha von Eschnapur wurde von seiner Geliebten betrogen. Daraufhin schwört der Maharadscha Rache. Er leitet mehrere Maßnahmen ein: Die untreue Geliebte will er töten, den flüchtigen Nebenbuhler lässt er verfolgen, und in Deutschland beauftragt er den Architekten Michael Fürbringer, ein Grabmal zu planen, um dieser tragischen Episode seines Liebeslebens ein abschließendes Denkmal zu setzen. Fürbringer, der gerade dabei ist, von einer längeren Krankheit zu genesen, lässt er durch seinen geheimnisvollen Boten Ramigani kontaktieren und mit einem Millionenangebot zur Annahme des Bauauftrags überzeugen. Fürbringer akzeptiert das abenteuerliche Angebot und auch die befremdlichen Konditionen des Maharadschas, da er in dem Auftrag die berufliche Chance seines Lebens sieht. Er reist augenblicklich, und ohne weitere Vorbereitungen zu treffen, nach Indien.

Es folgen nun einige dramaturgische Wendungen, welche die Spannungskurve des Plots aufbauen. Zunächst wird der Plan des Maharadschas durch verschiedene Umstände gestört: Fürbringers Frau Irene erfährt zu früh vom Überraschungscoup des Fürsten. Daraufhin sieht sich dieser veranlasst, auch Irene zu manipulieren. Er schlägt der Frau des Architekten daher vor, ihn nach Indien zu begleiten und verpflichtet sie aber, dort keinen Kontakt zu ihrem Mann aufzunehmen, um das Bauprojekt nicht zu gefährden – mit der Begründung, dass nur in der Isolation der vollkommenen Andersheit Indiens, Fürbringers künstlerisches Genie sich entfalten könnte. In der Folge enthüllt Fürbringer jedoch das geheime Rachemotiv des Maharadschas und weigert sich aus moralischer Entrüstung,

seine ihm zugesetzte Rolle zu spielen. Daraufhin wird er vom Maharadscha im Palast arrestiert. Auf der Suche nach einem Fluchtweg entdeckt er durch Zufall die Anwesenheit seiner Frau und beginnt unmittelbar an deren Befreiung, sowie an der Rettung der unbekannten gefangenen Geliebten des Maharadschas gleichermaßen zu arbeiten. Die Arbeit am Grabmal nimmt er zu diesem Zweck lediglich als Vorwand wieder auf. Ein Nebenstrang der Geschichte führt ihn in den Harem. Dort begegnet er der stigmatisierten Kinderwitwe Miriam, die sein Mitleid erweckt und die er als persönliche Dienerin wählt und so als Botin gewinnt. Miriam stellt schließlich den Kontakt zwischen Fürbringer und Irene her, im Wissen, dass sie dafür die Strafe des Maharadschas treffen wird. Es kommt schließlich zu einer abschließenden Konfrontation von Fürbringer, seiner befreiten Frau und dem Maharadscha, der im Verlauf dieser Begegnung die Botin Miriam durch eine giftige Schlange töten lässt. Daraufhin flieht Fürbringer mit seiner Frau aus dem Palast. Auf dem dramatischen Höhepunkt der Flucht stürzt Fürbringer von einem Felsen und wacht in seinem Bett in Deutschland wieder auf. Seine Frau ist bei ihm. Erst jetzt löst sich das Abenteuer in einer finalen Pointe als Fiebertraum auf, offenbar ausgelöst von einem Bild des Taj Mahals über dem Krankenbett Fürbringers.

#### **Szenografische Serialität, Übersetzungskaskade**

Soweit der Abenteuerplot der Romanvorlage in seiner Handlungslogik. Abgesehen von den weiteren Assoziationsebenen dieser Märchenerzählung – seiner Bild im Bild Verschachtelung – dem Traumbild – ausgelöst von einem Bild, den stereotypen Charakteristiken des europäischen moralisch überlegenen Helden, dem orientalischen Despoten, den ambivalenten Frauenbildern – von der Verführerin zur aufopferungsvoll treuen Gattin, – also jenen epochenbestimmenden Werthaltungen und Diskursformationen, die beispielsweise Andre Kagelmann in Harbous literarischem Œuvre herausarbeitet<sup>196</sup> – oder den Einordnungen des Genres als Trivialliteratur – eben als kitschig aufgeblase Illustrierten-Story, als welches DAS INDISCHE GRABMAL beispielsweise von Michael Hanisch bewertet wird, möchte ich nun der Romanhandlung noch einmal aus einer alternativen Perspektive nachgehen. Es wird sich zeigen, dass in der szenografischen Logik des Romans (Eingeschlossen sein im Palast, Fremderfahrung...) sowohl die Rahmung der Handlungen durch den Traum als auch die Einsätze der exotischen Markierungen einer

<sup>196</sup> Kagelmann findet in den wiederkehrenden exotischen Spielorten von Harbous Texten eine Systematik, die meist dramaturgisch begründet ist. In den Figuren der Harbouschen Erzähltexte sieht er keine individuellen Charaktere, sondern stets geschlechtsspezifische Vorbilder bzw. didaktisierte Idealtypen, die ideologische Axiome verkörpern und ihren Lesern breite Identifikationsangebote und Projektionsflächen liefern würden. Siehe KAGELMANN: *Der Krieg und die Frau*, S. 306.

topologischen Anordnung folgen, welche sich als spezifisch modernes Psychogramm verstehen lassen.

Die chronologische Auflistung der Schauplätze im Roman ergibt folgendes Bild:

1: Fürbringers Krankenzimmer in einer anonymen deutschen Großstadt, vermutlich Berlin. Fürbringer liegt mit einer unbekannten Krankheit allein im Bett. Ein geheimnisvoller Bote aus Indien trifft ein. Fürbringer folgt ihm.  
.....

2: Auf dem Schiff. Passage nach Indien.

3: Ankunft in Eschnapur. Fürbringer wird von der Fremderfahrung des Orients überwältigt.

4: Besichtigung des geplanten Bauplatzes, der Maharadscha enthüllt sein Rache-motiv, Fürbringer verweigert die Weiterarbeit und wird arrestiert. (Das Motiv des Maharadschas wird dabei in einem Dialog entwickelt, auf den später noch genauer einzugehen ist.)

5: Nacht im Palast. Fürbringer sucht nach einem Fluchtweg. Er beginnt das Labyrinth des Palastes zu durchsuchen. Dabei verirrt er sich in einem Shiva-Tempel, in welchem Lingam-Skulpturen verehrt werden. In der Folge entdeckt er seine ihm nachgereiste Frau, die aber überraschenderweise vor ihm flüchtet.

6. Im Harem. Tänzerinnen werden vorgeführt. Fürbringer wählt Miriam - eine verstoßene Kinderwitwe als Dienerin.

7: Im Arbeitszimmer. Fürbringer entwickelt architektonische Ideen.

8: Besuch beim muslimischen Edelsteinhändler. Der Maharadscha handelt einen Preis für Edelsteine aus - Baumaterial für das Grabmal.

9: In Fürbringers Zimmer, Fürbringer überzeugt die Dienerin Miriam, Kontakt zu seiner Frau Irene aufzunehmen. Miriam geht und kommt mit Irene zurück.

10: Im Zimmer des Maharadschas. Konfrontation aller Beteiligten. Miriam muss vortanzen. Dabei wird sie von einer Schlange getötet.

11. Flucht aus dem Palast. Fürbringer und Irene flüchten über den See und in die Berge, werden vom Maharadscha verfolgt. Fürbringer stürzt.  
.....

12. Fürbringer wacht geheilt in seinem Bett in Deutschland auf. Seine Frau Irene ist bei ihm.

Aus dieser szenografischen Aufschlüsselung der Romanhandlung wird schon ersichtlich, dass DAS INDISCHE GRABMAL auch eine ganz andere Geschichte, als die eines eskapistischen Abenteuers erzählt. Es ist unschwer zu erkennen, dass in der extradiegetischen Rahmung durch den Traum nicht nur die Verlagerung der diegetischen Handlung an einen Ort der Grenzüberschreitungen ermöglicht wird, sondern dass auch an dessen weiteren topologischen Schnittstellen selbst – angefangen vom dem Übertritt in die

Traumwelt - Bedeutungsebenen entstehen, die vom gebrochenen Blick des modernen Subjekts geleitet sind. Sie führt beispielsweise zu einer Konzeption des verschobenen Begehrens und knüpft an die Tradition mythologischer Traumreisen- und Unterweltreisen wie im Orpheusmythos an. Ich werde im Folgenden die Handlung noch einmal aus diesem dramaturgischen Perspektivwechsel heraus rekonstruieren.

#### **Psychologiken der Moderne in der literarischen Urfassung des Grabmal-Stoffes**

Diese Geschichte beginnt aus der Sicht Fürbringers. Er wird zunächst unmissverständlich schon im ersten Satz als krank vorgestellt. Außerdem wird er - wenn auch knapp - als Architekt, Künstler und Bewohner des modernen westlichen Europas charakterisiert. Es ist das Europa der Automobile, der Telekommunikation - und in Gestalt des im Nebensatz erwähnten Arztes - der Wissenschaft - in dem Fürbringer erkrankt ist. (Es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass Harbou im Namen der Hauptfigur eine etymologische Spur gelegt hat: Fürbringer ist der Hervorbringer/Vollbringer – mithin der Prototyp des gestaltenden kreativen, modernen Menschen.)

Ramigani, der mysteriöse Bote des Maharadschas erscheint Fürbringer, der diesen zunächst abweist, dem er dann aber doch in einer spontanen Eingebung folgt. Das Angebot Ramiganis ist kommerziell verlockend: eine Million Goldmark - ein Blankoscheck des Maharadschas wird als Beweis der Seriosität vorgewiesen. Auch das Thema der Heilung wird angesprochen. Die Reise soll zur Genesung beitragen. Ausschlaggebend für Fürbringers Entscheidung ist aber nicht die Geldsumme, sondern die Aussicht auf künstlerische Verwirklichung - auf die Realisierung des architektonischen Gesamtkunstwerks. Es folgt daraufhin eine Schiffs-Passage. Der Orient als Verheißungs-ort muss also auch für Fürbringer erst „erfahren“ werden - und er bietet sich zunächst als überwältigende Fremderfahrung dar. Es ist Nacht bei der Ankunft in Eschnapur. Der fackelbeleuchtete Eingang zum Palast stellt ganz offenbar ein Tor zur Unterwelt dar. Der Maharadscha tritt auf und unmittelbar entspint er ein ironisches halb offenes- halb verdecktes Spiel von Schein und Sein. Es ist kein Zufall, dass er die namensgebenden Tiger, die im Palast gefangen gehalten werden, im Vorbeigehen als Theaterdekoration bezeichnet. In der Folge offenbart sich Fürbringers Situation in einem für das Verständnis des Romans schlüsselhaften Dialog, dessen Argumentationslinie besondere Beachtung verdient:

»Indien ist ein Land ohne Geschichte; denn es ist nur Kapitel in der Geschichte des Islam. Davor liegt das Chaos, dahinter der Verfall. Uns ist nichts geblieben, aus der Kindheit unseres Landes, als die erschütternde Schönheit und Wucht seiner Sagen - uns, die wir häßlich und schwach geworden sind. Und was schlimmer ist als dies: wir sind ein Volk ohne Kunst. Denn wir haben in Jahrhunderten nur von den Überresten gezehrt, die aus der Herrschaft des Islam dem Indien von heute verblieben sind, und deren Schönheit uns nicht gehört. Wo wir

uns vermaßen, selbst zu schaffen, da brach der steinerne Wahnsinn aus, der mit der Kunst ebensowenig oder - soviel zu tun hat wie der Gorilla mit dem Menschen.«

»Verzeihen Sie mir eine Frage, Hoheit!« warf Fürbringer ein. »Wenn das, was Sie sagen, Ihrem innersten Empfinden entspricht -, was soll ich denn hier?«

Der Radscha hielt sein Pferd an, mit einer unwillkürlichen Bewegung, die ansteckend wirkte.

»Das will ich Ihnen sagen«, entgegnete er. »Ich habe alles gesehen, was nach Ihren Plänen gebaut worden ist. Und ich habe gefunden, daß Sie die schlafwandlerische Sicherheit des Künstlers besitzen, für alle Wesen, welcher Art sie auch seien, den höchstgesteigerten Ausdruck zu finden. Sie bauten einer jungen Liebe das Haus auf dem roten Hügel, und wenn man es sieht, begreift man, daß junge Liebe nirgends anders wohnen kann. Sie bauen eine Kirche, und wer sie sieht, spricht leiser. Sie bauen das Grabmal einer jungen, blonden Frau und wir, die wir sie nicht gekannt haben, wissen aus ihm, wer sie war. Darum glaube ich, Sie wären der Mann dazu, das Wesen der indischen Kunst zu entdecken.«

»Sie stellen mich damit vor eine ungeheure Aufgabe, Hoheit«, sagte Fürbringer mit verhaltener Stimme.

Der Fürst sah ihn an. »Zweifeln Sie daran, daß Sie sie lösen werden?« fragte er. Fürbringer gab keine Antwort.

»Sie werden sie lösen«, fuhr der Radscha fort, mit einer gewissen Schwingungslosigkeit des Tones. »Und ich werde sie an die Quellen führen, aus denen Sie die Kräfte schöpfen sollen. Sie sollen Indien sehen, das Land, das ein Weib ist - bis auf die Knochen, bis auf das letzte Pochen seines Blutes sollen Sie ihm blicken. Sie sollen den Schleier von allen Geheimnissen ziehen und erkennen, daß es keine Geheimnisse hat. Sie sollen den Ursprung des Wahnsinns röhren, der ein Volk von vielen Millionen zur höheren Ehre selbst wahnsinniger Götter sich zerfleischen läßt; der Schlangen, Kühe und Affen heiligt spricht, der Menschen dazu zwingt, in fürchterlicher Freiwilligkeit mit emporgereckten Armen auf einem Fleck zu stehen [...] Das ist Indien, Herr Fürbringer - das Indien, dessen Schoß noch keine Kunst geboren hat, und das eben darum von sich selbst noch nicht erlöst werden konnte. Denn immer hat die Kunst das letzte Wort zu sprechen über Zeiten, Menschen und Dinge. Und es ist, als wäre ihre Zeit vorbei, wenn die Kunst sie über sie selbst erhoben hat.«<sup>197</sup>

Der Dialog zwischen Fürbringer und dem Radscha auf der Baustelle des geplanten Grabmals stellt in mehrfacher Hinsicht eine Schlüsselszene dar. Bemerkenswert ist zunächst, wie Harbou hier das Motiv der Genesung des modernen künstlerischen Subjekts und die Konzeption des kulturellen Ursprungs im kolonialen Dispositiv ineinander verflochten hat. In dieser Spiegelung von Orient und Okzident wird die Szene einerseits als »Persischer Brief«<sup>198</sup> lesbar, denn im Narrativ vom geschichts- und kunstlosen Indien, dass auf einer Baustelle im fernen Orient diskutiert wird, muss dieses Indien nur durch Deutschland ersetzt werden, um darunter die deutsche Kulturkritik mit beispielsweise

Nietzsche zu enthüllen - demzufolge Deutschland das Land sei, das bisher immer nur die Kultur seiner Nachbarn schlecht imitiert habe, und nun endlich sein eigenes Wesen zum Ausdruck bringen müsse.<sup>199</sup> Zugleich führt Harbou aber auch im gleichen Atemzug anhand der Idee des architektonischen Meisterwerks jenen paradigmatischen, emanzipatorischen Kunstbegriff aus, der die Kunst zur gesellschaftstransformierenden Kraft der Moderne erhebt.

Ich möchte hier aber zunächst jenen anderen Faden im Dialog aufgreifen, der uns einem strukturellen Verständnis der Harbou'schen Narration näherbringt. Und das ist die Identifikation Indiens mit einer irrationalen weiblichen Sexualität. Edward Said hatte natürlich genau in diesem Kurzschluss - in der Konzeption eines weiblichen Orients als konstitutiven Außens Europas - auch die Begründungslogik kolonialer Herrschaft ausgemacht.<sup>200</sup> Auch Struck hebt bei seiner Lektüre des Maharadscha-Dialogs von der Differenzmarkierung der Geschlechter unmittelbar zu einer Identifizierung des kolonialen Blicks ab:

»Deutlich tritt hier hervor, dass es um die Bändigung eines Überflusses geht. Die konzeptionelle Form des Grabmals steht in Spannung zu einer Fülle des Sinns, wie sie sich etwas in den Geschichten und Figuren aus Tausendundeiner Nacht artikulieren könnte oder in den Lettern aller Sprachen, wenn diese nicht dazu verdammt würden, immer wieder nur den einen Namen zu repräsentieren. Und sie steht in Spannung zu seiner Überfülle der Sinnlichkeit, für die nicht nur die kostbaren Materialien stehen, sondern auch die lebende Frau, die hier eingeschlossen und für den männlichen Blick fixiert wird. Diese Spannung aus europäischer Formung und exotischer Fülle verdeutlicht bereits, daß nicht eine Differenz der Geschlechter hier auf dem Spiel steht, sondern vorrangig eine von ›Europa‹ und ›Indien‹.«<sup>201</sup>

In Harbous Erzählung dient die Konzeption eines weiblichen Orients, jedoch durchaus auch einem profaneren Zweck, der zunächst lediglich der Erzähllogik ihres mythisch-psychologischen Narratifs geschuldet ist. Denn Fürbringers Traumreise führt nicht geradewegs zu einem kolonialen Verlangen, sondern zunächst sehr wohl zu einem unmittelbaren Differenzkonflikt der Geschlechter. Was Harbou tatsächlich schildert, - und sei es auch unter Inanspruchnahme der orientalistischen Folie - ist die Weise, wie der erkrankte Architekt sich in den Irrgängen des orientalischen Palastlabyrinths einem Untergrund verdrängten Begehrens stellt, um als geheilt aus seinem Abenteuer hervorgehen zu können. Nur aus dieser Konstellation heraus macht das eigenartige exotisch-erotische Verwirrspiel der Protagonisten Sinn. (Und mit Blick auf die Schlusspointe hatte der Protagonist den Orient ja tatsächlich nie betreten, sondern seine fiebrhafte Katharsis vollzog sich im heimischen Bett.) Die vordergründigen Handlungsmotive der Beteiligten für sich sind jedenfalls so banal wie unglaublich. Das Rachemotiv des Ma-

197 HARBOU: *Das indische Grabmal*.

198 Siehe Erhard Schüttelpelz – Montesquieus persische Briefe als Genre europäischer Selbstbeschreibungen  
SCHÜTTEPELZ: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*.

199 NIETZSCHE, Friedrich: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Bd. 1236, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Insel-Verl. 1989 (Insel-Taschenbuch 1236).

200 SAID: *Orientalismus*.

radschas bleibt eine hohle Behauptung, die moralische Entrüstung Fürbringers bleibt ebenso aufgesetzt wie die Liebe zu seiner Frau Irene. Keines der Motive wird im Roman nachvollziehbar entwickelt, und das ist auch nicht nötig, da sie eben nur notwendige Scheinmotive bleiben müssen, so wie die Tiger im Käfig lediglich eine Theaterdekoration darstellen für die eigentliche Geschichte, die sich in ihrem Beisein vollzieht - die Heilung Fürbringers.

Der Moment, in dem der Maharadscha Fürbringers Situation enthüllt, ist damit auch der eigentliche Fix- und Wendepunkt des Plots. Fürbringer wird im Palast unter Arrest gestellt, er kann die „Therapeutencouch“ des Maharadschas nicht mehr verlassen, ohne die verdrängten Bereiche seines psychischen Apparats vollends durchschritten zu haben. Die an den Dialog mit dem Maharadscha anschließende traumartige nächtliche Fluchtszene Fürbringers endet daher nicht von ungefähr in einem Shiva-Tempel, den Harbou mit der ganzen Palette orientalistisch-erotischer Farbenpracht ausgemalt hat:

»Und Michael Fürbringer ging in diesem Tempel der asiatischen Gottheiten umher wie ein Mensch auf dem Grunde des Meeres, fast zermalmt von der zugleich strömenden und lastenden Wucht eines fremden Elements, preisgegeben und gierig nach Wundern, die Heiligkeit der Dinge, die ihm nicht heilig waren, als Feind empfindend und, da er ohne Anbetung vor ihnen stand, selber feindselig angeglotzt.

Im Schein der tausend Ampeln funkelten die Edelsteine an den fetten Gliedern versteinerter Scheusalen. Elefantenköpfe wuchsen aus Menschenleibern und reckten in der Erstarrtheit einer maßlosen Wut ihre Rüssel zum Himmel auf. Kali, die Scheußliche und Durga, die Dämonentöterin brachen wie aufplatzende Geschwüre aus dem Stein heraus, den das Entsetzen gesprengt zu haben schien. Und abermals wie Geschwüre einer besessenen, schöpferischen Wut reckten sich zahllos die schwarzen Lingams Schivas, des Zerstörenden, klaffte der Schoß der gefräßigen Durga; und sie troffen beide von geschmolzener Butter, der reichlichen Opferspende anbetender Frauen.«<sup>201</sup>

Folgerichtig wird Fürbringer erst im Anschluss an diese Erfahrung des Objekts seines Verlangens gewahr - in Gestalt seiner eigenen Frau Irene, die er am Ende des Labyrinths zu entdecken glaubt, die er aber (noch) nicht erreichen kann.

Auch die folgenden Szenen, die Fürbringer durchlebt, stellen Variationen sexueller Konfrontation dar: die Tänzerinnen schildert Harbou als »heilige Zebukühe, die in ihrem eigenen Fett erstickten; sie dampften vor Schweiß und klimmten einher wie Gepanzerte unter der Last ihres Schmuckes«<sup>202</sup> und schließlich die Begegnung mit Miriam, der verstoßenen Kindfrau, der sich Fürbringer mit einer distanzierten väterlichen Geste, aber durchaus im Bewusstsein einer beunruhigenden, erotisch aufgeladenen, tieferge-

henden Verbindung nähert.<sup>203 204</sup> Diese Kindfrau Miriam, die er aufnimmt, schmückt und deren Vertrauen er gewinnt, stellt das Medium zu seiner verschwundenen Frau Irene dar. Miriam nimmt die Verbindung auf, führt Irene tatsächlich zu Fürbringer zurück und muss schließlich für dieses Vergehen geopfert werden - der Kobrabiss der echten giftigen von zwei Schlangen tötet sie. Der Tanz mit der Schlange, zu dem sie der Maharadscha zwingt, initiiert zugleich ihr Opfer.

Fürbringer belädt sich dabei mit Schuld, denn er hatte Miriam in Missachtung aller Bekundungen ihrer Todesangst (die Harbou in der Szene ausführlich schildert), dazu gedrängt, seinen Wunsch zu erfüllen. Daraufhin erst können Fürbringer und Irene die Flucht antreten - und hier macht Harbou auch keinen Hehl aus ihrer dramaturgischen Anleihe beim Orpheus-Mythos - (abgesehen vom Motiv der Schlange, die schon Eurydike das Leben gekostet hatte) wird diese Flucht ganz offenbar als Flucht aus dem Totenreich inszeniert, in der Fürbringer - in leichter Abwandlung der griechischen Vorlage - seine Frau immer wieder warnt, sich nicht umzublicken, solange, bis Fürbringer ihr nach seinem Sturz in die Realität - geheilt durch ein Opfer - tatsächlich wieder begegnet.

Die zentralen Motive dieser Dramaturgie sind der kathartische Heilungsprozess des Helden, (der im Fall des Architekten Fürbringers auch noch mit dem Plan der befreien Erschaffung des ultimativen Kunstwerks verkettet ist), die Konfrontation mit der verdrängten Sexualität - sowie das Opfer, welches zur Erlösung des Helden vollzogen werden muss. Der Held dieser Geschichte ist ein vorweggenommener Homo Faber in der Hülle des Schundromans - der aufgeklärte Mensch der Moderne, der mit der Irrationalität seiner verdrängten Psyche konfrontiert wird, und der sich nur über den Vollzug eines zweifelhaften Opferaktes - bei dem er sich wieder mit Schuld belädt - befreit - übrigens genau wie knapp vierzig Jahre später bei Max Frischs *Sabeth* - durch einen Schlangenbiss.<sup>205</sup>

Dem Orient kommt aus dieser Perspektive eine ganz eigene Rolle zu. Zwar wird er in Form der Charaktere mit allen Stilmitteln des orientalistischen Klisches ausgemalt, und unverkennbar werden dabei auch jene Zuschreibungen reproduziert, die den Orient als das unterwürfige weibliche Außen Europas - und damit als Gegenstand kolonialer Unterwerfung konzipierten. Verhandelt wird dabei aber tatsächlich auch etwas ganz anderes - nämlich ein psychischer Konflikt des Helden, der ihm in Form einer „thera-

203 Struck interpretiert die Rolle Miriams als die der objektivierten orientalischen Weiblichkeit, die für den kolonialen Blick keine Bedrohung mehr darstellt.

204 Im Übrigen enthält diese Schmuckszene eine durchaus gebrochene Darstellung des White Savior-Paradigmas.

Auch hier muss der weiße Mann die schwarze Frau retten, und es ist auch kein Wunder, dass es ausgerechnet die englischsprachige Frau ist, an der das Prinzip des humanistischen Universalismus dergestalt vollzogen werden kann. Aber vor allem sind sowohl Miriams Rettung als auch ihr Opfer die konstitutive Voraussetzung für den Fortgang der Handlung ebenso wie für das psychologische Modell des ganzen Romans – die Konstruktion des männlichen Europas und des weiblichen Indiens wird auf diese Weise denkbar nicht nur als Dichotomie sondern zugleich als je unauflösliche Verstrickung. Fürbringer ist in der kulturellen Kontaktzone gefangen, aus der niemand unverwandelt hervorgehen kann.

205 FRISCH, Max: *Homo faber*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (Bd. 4, 1957 - 1963).

peutischen“ Unterweltreise zunächst bewusst gemacht, vor Augen geführt wird, und aus der er dann transformiert hervorgeht. Dieser Orient ist das verschobene Begehrten des europäischen Patienten - und es ist aus dieser Logik heraus geradezu notwendig, Exotik und Erotik engzuführen, weil die Bewusstmachung der verschütteten Libido sich nur aus deren Durchleben als Fremderfahrung vollzieht.

Der literarische Urtext der Filmreihe erweist sich so jedenfalls als wesentlich vielschichtiger und doppelbödiger, als der eskapistische Schundroman, oder das farbenfrohe orientalische Märchen, als das er in seiner Rolle als Filmvorlage gelesen wurde – vielmehr auch als eine Parabel auf das Trauma des modernen Subjekts, das unwiderruflich in Leib und Geist aufgespalten ist. Bemerkenswerterweise löst Harbou die Utopie des Kunstwerks, die sie im Schlüsseldialog Fürbringers mit dem Maharadscha emphatisch beschwört, in der Auflösung der Romanhandlung nicht ein. Die griechische Tragödie bleibt nur in ihren Bruchstücken auf das Drama der modernen Großstadt aufgepropft – die Inspiration entpuppt sich als einer billigen Reproduktion des Taj Mahals über dem Bett Fürbringers entsprungen – Signet des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.

#### **Die erste Filmfassung des Grabmal-Stoffes von Joe May**

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihres Romans hatte Thea von Harbou bereits mit einem der Pioniere des deutschen Films zusammengearbeitet – dem aus Wien stammenden und in Berlin tätigen Regisseur und Produzenten Joe May. May hatte auch Fritz Lang gefördert und so die Liaison zwischen Harbou und Lang gestiftet. 1920 schrieb Thea von Harbou zwei Drehbücher für Mays Produktionen: *DIE LEGENDE VON DER HEILIGEN SIMPLICIA* und *DAS WANDERNDE BILD*. May war zu diesem Zeitpunkt dabei, sich als Spezialist für den deutschen Monumentalfilm zu etablieren. Im märkischen Woltersdorf, in der Nähe von Berlin, hatte er dazu eine eigene Filmstadt mit aufwendigen Kulissenbauten errichten lassen, in welcher er monumentale Abenteuerfilme in Serie produzierte. 1919 hatte er den bis dahin teuersten deutschen Spielfilm aller Zeiten gedreht – sein stilprägendes mehrteiliges Epos *DIE HERRIN DER WELT*. Daraufhin regte er Thea von Harbou an, ihren Roman zu einer Drehbuchvorlage für einen neuerlichen monumentalen Kassenschlager auszuarbeiten.

Mit Blick auf den dänischen Vorläufer des Maharadscha-Sujets müssen wir also die szenografische Ausarbeitung des Romans zunächst auch als eine Wieder-Rückübersetzung des Genres in filmische Bilder verstehen. Dazu nimmt Thea von Harbou an dem Stoff, den sie zunächst selbst literarisch aufgeladen hatte, eine Reihe von dramaturgischen Modifikationen vor.

Zunächst legt sie den Stoff als Zweiteiler an und stattet ihre Charaktere mit neuen Identitäten aus. Aus dem deutschen Architekten Fürbringer wird der englische Architekt Herbert Rowland, (gespielt von Olaf Fönn), der Status von Irene als Ehefrau des Protagonisten (gespielt von Joe Mays tatsächlicher Ehefrau Mia May) wird zum wesentlich

flexibleren Status einer Verlobten geändert. (Was dann in der Folge dem sich entfaltenden erotischen Verwirrspiel entsprechenden Vorschub leistet.) Des Weiteren führt Harbou die zwei Figuren ins konkrete Geschehen ein, die im Roman unsichtbar geblieben waren – die Maharani Savitri (Erna Morena) als die untreue Gattin des Maharadschas und ihren Liebhaber in Gestalt des britischen Kolonialoffiziers MacAllan (Paul Richter). Die Rolle der Tänzerin Miriam, die nun Mirrha heißt, wird von Lya de Putti übernommen.

Die folgenreichste Variation bei der Adaption der Romanvorlage besteht aber darin, dass Harbou sowohl das Motiv der Krankheit und Genesung des Architekten wie auch das des Traumrahmens wieder revidiert. Es bleibt in gewisser Weise noch, als nicht minder eindrücklicher Nachklang, erhalten – und zwar einmal in Form des Prologs, in welchem der Bote des Maharadschas – der Yogi Ramigani aus seinem übersinnlichen meditativen Scheintod zum Leben erweckt wird. Die Szene einer Wiederauferstehung wird so dem kommenden Drama nun lediglich allegorisch vorangestellt. Und zum zweiten in Form einer fabelhaften Heilungsgeschichte, welche in die Handlung hinein verlegt wird – nämlich als Episode, in der Fürbringer alias Rowland sich mit Lepra infiziert. (Auch das ein dramaturgischer Dreh, aus dem dann wiederum das Motiv einer Opferepisode mit Irene hergeleitet werden wird.)

An Stelle der psychologischen Heilungsdramaturgie Fürbringers werden aber in Folge alle subjektiven Handlungslogiken der Protagonisten stärker ausgeführt. Die Handlungen werden so ihres Schattenspielstatus’ entkleidet und stattdessen als Logik sozialer Konventionen rationalisiert. Der Erzählstrang um die untreue Maharani, ihren Liebhaber und dessen Verfolgung wird deutlich ausgebaut, und von Joe May in einer actionreichen Parallelmontage umgesetzt. Alle diese Entscheidungen bieten natürlich Anlässe, Mays gigantische kinematografische Attraktionsmaschine ins Spiel zu bringen: echte Elefanten und Tiger, die der Zirkus Sarassani ihm zur Verfügung stellte, Flugzeuge, berittenes Militär und ein Heer von Statisten, das in Massenchoreografien vor der Kulisse indischer Tempelbauten in Mays Filmstadt in der Nähe von Berlin in Szene gesetzt wurde. In gewisser Weise ist es die Aufschichtung der Kulisse selbst, die so den Film inszeniert.

Zugleich hält mit der verschobenen Handlungs- und Attraktionslogik ein neues Regime der Sichtbarkeiten Einzug. Der Maharadscha, (gespielt von Conrad Veidt) der im Roman als Antagonist gezeichnet worden war, rückt nun in die eigentliche Hauptrolle – die Naheinstellungen von Conrad Veids markant geschminktem Gesicht ziehen eine beunruhigende wiederkehrende Kommentarebene in das Geschehen ein. Irene, die im Roman nur schemenhaft in Fürbringers Visionen auftaucht, erhält nun als Starbesetzung eine prominente Rolle.

Sie ist es, die nun wieder (wie schon in der dänischen Maharadscha-Reihe) das Spiel um Anwesenheiten und gemeinsame ins Bild-Setzungen stiftet: Irene und Rowland, Irene und der Maharadscha, Prinzessin und MacAllen, Prinzessin und Rowland, Prinzessin und Mirrjah, usw. (Irenes erster Auftritt im Film symbolisiert diese Leitfunktion

szenografischer Eröffnungen sogar in einer körperlichen Geste: Sie nähert sich ihrem Verlobten Rowland unbemerkt von hinten und hält ihm in einem koketten »Wer bin ich?« – Spiel die Augen zu.)

Damit verschiebt sich auch das ganze Motiv des Geschlechterkonflikts ebenso wie die Funktion des kathartischen Opfers.<sup>206</sup> Während im Roman Irenes Gefangenschaft im Palast des Maharadschas vor allem eine imaginative Abwesenheit von ihrem Mann Fürbringer darstellte, wird im Filmbild daraus eine explizite gemeinsame Anwesenheit mit dem Maharadscha, die May auch lustvoll in einer Choreografie von Annäherungen und Zurückweisungen auf den Divanen seines Kulissenpalastes in Szene setzt.

Das verdrängte sexuelle Begehrten wird auf diese Weise nicht in den Orient, sondern zunächst einmal ins Bild verschoben. Das Versteckspiel im Palast, das fortwährende Öffnen und Schließen von Türen dient vor allem dazu, die immer nur wechselnden Paarkonstellationen zu moderieren. Während Irene ihre Zeit (gezwungenermaßen?) mit dem Maharadscha teilt, erhält auch Rowland ein weibliches Pendant – er befreit die Maharani aus ihrem Gemach.

Die Liebenden in diesem Verwirrspiel führen auf diese Weise die Ambivalenz des Begehrrens selbst vor. Denn obwohl im Plot zwar der Verrat zwischen Mac Allen und der Maharani so prominent auserzählt wird, geht es in deren Schatten viel mehr um den noch größeren potentiellen Verrat, der in der Beziehung der identifikatorischen Haupthelden Rowland und seiner Verlobten Irene permanent lauert.

Erst die Doppelbödigkeit dieser szenografischen Setzungen liefert auch einen Schlüssel zu einer aus der bloßen Handlungslogik heraus rätselhaftesten Szenen des Films: Auf dem Höhepunkt des Showdowns – der Fluchtszene in den Bergen durchschneidet nämlich Irene die rettende Brücke, die sie noch von ihrem Verlobten trennt. Das Geschehen selbst liefert aber dazu keinen Anlass. Die Verfolger sind nämlich zu diesem Zeitpunkt noch längst nicht in Sicht. Rowland und die Prinzessin sind bereits in Sicherheit. Es bliebe in der Logik der Fluchthandlung genug Zeit, um selbst noch die rettende Brücke zu überqueren, um dann erst die Verbindung zu kappen.

Wir haben es hier natürlich einerseits mit einem bloßen Effekt kinematografischer Überwältigung zu tun – der Fähigkeit in der Montage, die filmische Zeit ins Beliebige zu dehnen und auf diese Weise vor allem die Spannungskurve zu modulieren. Zugleich eröffnet die solcherart manipulierte Filmzeit wieder Raum für Bedeutungsanschlüsse.

Irene bleibt ja ganz offenbar willentlich diesseits der Brücke zurück und kappt die Verbindung zu ihrem Verlobten, der eben noch der erschöpften und verängstigten Maharani über diese Brücke geholfen hatte und nun gerade im Begriff ist, sie aus einer

<sup>206</sup> Auch in der Maharadscha-Reihe muss die weibliche Hauptfigur sterben, aber nur einen Scheintod, der zur Versöhnung mit ihrem Mann führt. Im Zeichen eines ambivalenten Partnerwechsels stehen auch weitere Wendungen des Plots: Das Motiv der Krankheit wird nun doch noch zeitversetzt in die Handlung eingeführt – in Form einer plötzlichen Lepraerkrankung Rowlands. Damit wird ein nötiges Opfer Irenes begründet, die sich dann im Tempel selbst darbringen will, und schließlich in einer der eindrücklichsten Szenen des Films, vom Maharadscha, der ihr als lebendig gewordene Tempelstatue gegenübertritt, erlöst wird.

Ohnmacht zu erwecken. Irene bleibt damit auch buchstäblich zwischen beiden Männern stehen, dem Maharadscha, mit dem sie eine libidinöse – wenn auch unausgesprochene – Verbindung aus Dominanz und Unterwerfung eingegangen ist – und ihrem Verlobten, für den sie bereit war, sich in einem moralisch integren Akt zu opfern. Erst nachdem sie nun die Verbindung zu Rowland gekappt hat, vollzieht sich in einer weiteren Wendung der finale Opferakt: die Prinzessin stürzt sich von eben jenem Felsen, von dem Fürbringer im Roman zurück in die Wirklichkeit gestürzt war.

Die Tanzszene wiederum als Einleitung jenes ersten dramatischen Höhepunkts, in der die Botin Mirrijah im Roman der Schlange zum Opfer fällt, hat ihre dramaturgische Schlüsselfunktion damit eigentlich schon eingebüßt.

Mirrijah ist aus dem Spiel des Begehrrens (in das sie in ihrer Romanrolle durchaus noch ambivalent eingebunden war), herausgenommen und wird so zum Träger des Begehrrens der Anderen. Der mediale Charakter ihrer Botenrolle wird so unterstrichen. Zugleich führt sie in der kinematografischen Ästhetik auch einen anderen Aspekt weiblicher Körperlichkeit ein – im Gegensatz zu ihrer stillgestellten Herrin kann sie sich frei bewegen, was May auch in Form von abenteuerlich inszenierten Kletterpartien der knapp bekleideten Darstellerin durch seine Kulissenwelt voyeuristisch auskostet. Mirrijah wird also sehr wohl zum Gegenstand des Begehrrens – nämlich des Kinozuschauers. Auch die Position des Tanzes kann so als Ornament weitergereicht werden, es ist zu einem freien Zeichen geworden und kann ebenso wie die Identitäten und das Begehrten der Charaktere über die Grenze zum Orient umgesetzt – und in Bewegung gehalten werden.

Der Blick auf Indien bleibt auch in der filmischen Umsetzung des Stoffs gebrochen. Um den Preis der Aufgabe der Vielschichtigkeit ihrer literarischen Rahmenform, übersetzt Thea von Harbou ihre Geschichte in ebenso ambivalente Filmbilder, die sich – wie ich versucht habe zu zeigen – in einer (topologischen) Reihung von An- und Abwesenheiten entfalten, was für die weiteren Verfilmungen des Stoffes nicht ohne Folgen ist.

#### Der Tiger von Eschnapur in der Fassung von Richard Eichberg

Sechzehn Jahre liegen zwischen der Realisierung der ersten Filmfassung des Grabmal-Stoffs und seiner Wiederaufnahme 1937. In diesen Jahren wird das Paradigma des Orientalismus als archivarischer Ein- und Ausschlussmacht des Films um ein ebenso wirkmächtiges, wenn auch viel vordergründigeres Machtprinzip ergänzt – nämlich durch die kulturpolitischen Maßgaben der Reichsfilmkammer. Sie wird unmittelbar anschaulich anhand der Brücke, welche die Biografien aller an den Filmprojekten der Grabmal-Reihe bisher maßgeblich beteiligten Akteure im Verlauf der sechzehn Jahre erhalten haben: Joe May, dessen bürgerlicher Name Julius Otto Mandl erst einen Hinweis auf seine jüdische Herkunft gibt, war 1933 unmittelbar nach London emigriert. Im selben Jahr war auch Fritz Lang zunächst nach Paris und von dort in die USA gegangen. Thea von Harbou wiederum wurde 1933 Vorsitzende im gleichgeschalteten Verband deutscher

Tonfilmautoren, 1940 trat sie aber erst in die NSDAP ein.<sup>207</sup> Gerade Thea von Harbous Biografie zeigt aber auch, dass jene biografischen Brüche nicht unmittelbar mit der Sollbruchstelle nationalsozialistischer Weltanschauung in eins fallen. 1933 hatte sich Harbou schon von Fritz Lang getrennt, und war eine Beziehung mit Ayi Tendulkar eingegangen, einem jungen indischen Journalisten, der in Berlin studierte und sich dort für Gandhis Bewegung in Indien engagierte. Obwohl das Verhältnis der beiden offenbar zu diesem Zeitpunkt intakt war, riet Harbou Tendulkar, der sich zunehmend fremdenfeindlichen Repressalien ausgesetzt sah, Deutschland 1939 zu verlassen und unterstützte ihn auch finanziell beim Aufbau einer neuen Existenz in Indien.<sup>208</sup>

Der Exodus deutscher FilmkünstlerInnen seit 1933 und insbesondere die Schicksale der jüdischen Beschäftigten in der Filmindustrie dokumentieren die Verstrickung von Filmproduktion und nationalsozialistischer Politik eindrücklich. Die filmpolitische Linie in der Kategorie von Unterhaltungsfilmen im Stil des *TIGERS VON ESCHNAPUR* ist aber nicht ohne weiteres auszumachen. Oft wird bei der Einordnung von Spielfilmen aus der NS-Zeit ja der Nachweis geführt, dass im Zuge der strukturellen Gleichschaltung genau der behauptete unpolitische Charakter der Unterhaltungsfilme eben dem Kalkül nationalsozialistischer Politik gedient habe. Zweifellos ließe sich die Neuverfilmung des *INDISCHEN GRABMALS* auch genau aus dieser offensichtlichen Verquickung von Filmattraktion und Filmpolitik im Nationalsozialismus her problematisieren. Zum Zeitpunkt von Eichbergs Produktion des *TIGERS VON ESCHNAPUR* jedenfalls war das System aus Vorzensur und Zensur über die Position des ReichsfilmDRAMATURGEN (1936-1937: Hans Jürgen Nierentz) bereits etabliert, die Verstaatlichung der deutschen Filmproduktionsfirmen aber noch nicht vollständig abgeschlossen. Eichberg operierte daher 1937 immer noch in einer gewissen Grauzone der deutschen Filmwirtschaft. Der 1888 in Berlin geborene Regisseur hatte dieses Projekt mit seiner eigenen Produktionsfirma (Richard Eichberg-Film GmbH) in Zusammenarbeit mit der Tobis übernommen.<sup>209</sup> Unmittelbar nach Hitlers Machtergreifung hatte Eichberg sein Millionenvermögen auf eine Schweizer Bank transferiert und die Schweizer Staatsbürgerschaft erworben. Ein Jahr nach der Veröffentlichung der Indien-Filme (die im Übrigen in Deutschland ein enormer kommerzieller Erfolg waren) emigrierte Eichberg 1939 schließlich selbst in die USA. Michael Wedel gibt als Grund dafür an, dass die Reichskultkammer im Zuge der weiteren Verstaatlichung der deutschen Filmwirtschaft unter dem Dach der UFA-FILM

<sup>207</sup> Die umfassende Darstellung der Widersprüche in Harbous Biografie und ihre Indienverbindungen würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Siehe dazu KAGELMANN: *Der Krieg und die Frau*. Deutsche Überlegenheitsvorstellungen kommen laut Kagelmann schon in *Der Krieg und die Frau* zum Ausdruck. Harbous Roman *Aufblühender Lotos* (1941) zielt demnach auf eine Unterstützung der nationalsozialistischen Indienpolitik gegen Großbritannien.

<sup>208</sup> DHAUL: *In the shadow of freedom*.

<sup>209</sup> Es lässt sich nicht belegen, ob Thea von Harbou an der Bearbeitung des Drehbuchs beteiligt war und ob sie Einfluss auf die szenografische Umsetzung ihres Stoffes nehmen konnte. Der Abspann des Films weist sie lediglich als Verfasserin der Romanvorlage aus.

GMBH Eichberg zunehmend unter Druck setzte, sein Vermögen offenzulegen und aus der Schweiz nach Deutschland zu transferieren.

Die Wiederaufnahme des Grabmalstoffes durch Eichberg folgte aber weniger einer Logik der neuen Zeit seit 1933, sondern vor allem einem Gesetz der Fortsetzung der Erfolgsserie, als die sich die Indienphantasie zuvor schon erwiesen hatte. Eichberg galt als Spezialist für Sensations-Melodramen und Ausstattungsfilme, dem es - wie Michael Wedel schreibt - in besonderer Weise gelang, »populäre Kolportagestoffe zu einem spektakulären Ereigniskino zu verdichten.«<sup>210</sup> Ein Stoff wie *DAS INDISCHE GRABMAL* war für Eichbergs Ereigniskino wie gemacht und Eichberg hatte daher offenbar keine Mühe damit, den Plot der Romanvorlage weitestgehend aufzulösen und stattdessen alle szenografisch relevanten Motive des Stoffs im Sinne ihrer spektakulären Verdichtung großzügig neu zu arrangieren. Eichberg hatte erkannt, dass in Harbous Text eigentlich nur ein einziges kinematografisch auflösbares Grundmuster angelegt war - nämlich die Geschichte einer Flucht mit Hindernissen aus einem bedrohlichen Labyrinth – (also die Dramaturgie des Orpheus Mythos.) Schon Joe May hatte auf diese filmisch verwertbaren Elemente des Romanstoffes gesetzt. Eichberg kann jetzt aber wesentlich großzügiger die albraumhaften Motive der Bedrohung, Verfolgung, Verirrung auf alle Charaktere übertragen und so eine einzige Flucht- und Verfolgungsgeschichte erzählen – die sich jetzt beispielsweise nicht mehr an der vormaligen Hauptfigur Fürbringer, sondern an der neuen Figur des Liebhabers Sascha Demidoffs vollzieht. Die bedrohliche Allgegenwart des Maharadschas, die May mit den Naheinstellungen von Conrad Veidt inszeniert hatte, übernimmt dabei jetzt die neue eingeführte Rolle des düsteren Prinzen Ramigani, während Frits van Dongen einen ebenso kontrolliert wie getriebenen Maharadscha gibt, der durchaus jederzeit zu einem erotischen Doppelspiel mit Fürbringers Verlobter Irene Traven in der Lage ist, während er die Besitzansprüche auf seine Filmgattin Sitha geltend macht. Eichberg ist dabei im Prinzip auf die Motive der Charaktere im Einzelnen kaum noch angewiesen, solange diese in irgendeiner Weise durch die Kräfte des indischen Palastes in Bewegung versetzt werden.

Vor allem aber hat Eichbergs Neuarrangement der Grabmalermotive einen maßgeblichen neuen szenografischen Effekt: er errichtet nämlich den Spiegel zwischen den Schauplätzen Deutschland und Indien auf völlig neue Weise. Der gebrochene Blick des westlichen Subjekts, den Harbou in der Traumreise des deutschen Architekten auf den Orient gelenkt hatte, wird in Eichbergs Inszenierung gewissermaßen durch einen vielfach fragmentierten Spiegel zurückgeworfen.

Diese Spiegelwirkung erzielt Eichberg durch eine folgenreiche Anordnung: Zum einen dreht er Teile des Films an realen Schauplätzen in Indien - und zwar in Udaipur in Rajputana sowie in Mysore. Er führt damit zum ersten Mal Bilder eines real existierenden Indiens in das Film-Sujet der Indienphantasie ein. Im Haupttitel weist Eichberg

<sup>210</sup> WEDEL, Michael: *Kolportage, Kitsch und Können: das Kino des Richard Eichberg*, Bd. 5, Berlin: CineGraph Babelsberg 2007 (Filmlatt-Schriften).

auch gleich zu Anfang prominent darauf hin, dass dieser Film in Indien, mit Unterstützung des realen Maharadschas von Udaipur gedreht worden war. (Eichberg drehte dort auch Tier- und Landschaftsaufnahmen, die er im Titelvorspann zu einer dokumentarisch anmutenden Sequenz montierte und zusätzlich in einem Kulturfilm auswertete, welcher offenbar im Vorprogramm zu *Der Tiger von Eschnapur* aufgeführt wurde.<sup>211</sup>)

Das Gegenstück zu diesem neuen „Realismus“ der Indien-Filmbilder, bildet Eichbergs Repräsentation sozialer und ökonomischer Zusammenhänge in der Gesellschaft seines Filmszenarios. Der sagenhafte Reichtum des Maharadschas beispielsweise, der zwar in der Romanvorlage durchaus als Handlungsmotiv angedeutet ist, kommt als ökonomische Logik des Reichtums weder in Harbous psychotischer Traumwelt noch in Mays Kulissenspektakel wirklich zum Tragen. Erst Eichberg führt zum ersten Mal in der Grabmal-Reihe glaubhafte ökonomische Verhältnisse vor. Denn das titelgebende Motiv des Grabmals steht bei Eichberg nicht mehr für die Verwirklichung der Utopie vom architektonischen Gesamtkunstwerk durch den modernen „Homo Fürbringer“, sondern für die Effizienz deutscher Planung und Technologie. Aus dem künstlerischen Auftragswerk des Maharadschas, das in Thea von Harbous literarischer Bearbeitung noch eine dramaturgische Rolle gespielt hatte, macht Eichberg nämlich die Ausschreibung eines infrastrukturellen Großprojekts. Zur Debatte steht nun, in Form eines Staudamms und eines städtebaulichen Konzepts, die Projektion moderner urbaner Entwicklung in Indien, die mit Hilfe überlegener deutscher Ingenieurskunst und Technologie realisiert werden soll. Noch deutlicher wird diese kontemporäre Wendung in der Einführung zweier neuer Nebenfiguren – in Form von Fürbringers Assistenten Emil Sperling (gespielt von Theo Lingen) und dessen Frau Lotte (gespielt von Gisela Schlüter). Dieser Assistent Sperling wird nun in Eichbergs Ensemble geradezu zur vordergründigen Identifikationsfigur, weil Ihr Darsteller Theo Lingen, angetrieben vom Karriere-Furor seiner Filmgattin, die existentiellen Zwänge des Angestellten-Alltags so treffend karikiert.

Was Eichberg, nicht zuletzt gesteigert durch die Möglichkeiten, die ihm der Tonfilm bietet, auf diese Weise eigentlich inszeniert, sind die sozialen Aufstiegsphantasien seines Mittelklasse-Publikums im Deutschland des Jahres 1937. Im Fokus stehen dabei nicht mehr die Utopien und Zerrissenheit des neuen modernen Menschen wie bei Harbou, aber eben auch nicht allein das Phantasma des neuen deutschen Menschen, sondern die Ökonomie als Logik der modernen Gesellschaft. Diese erstreckt sich auch auf Eichbergs Interpretation der libidinösen Motive seiner Figuren. Im Roman bleibt Fürbringers Frau Irene weitestgehend die fügsame und mehr oder weniger unsichtbare Projektionsfläche für Fürbringers sexuelle Katharsis. Sie tritt lediglich zur Seite, um der Verwirklichung des Künstlergenies nicht im Weg zu stehen. Joe May wiederum ließ in der ersten Filmadaption seiner eigenen Ehefrau und Hauptdarstellerin schon eine wesentlich aktiveren Rolle ins Drehbuch schreiben (Sie fliegt beispielsweise per Flugzeug in Eschnapur ein, um ihrem Verlobten beizustehen.), aber erst in Eichbergs ambivalenter Interpretation der

<sup>211</sup> Ebd., S. 48

Irene-Figur treibt diese die Handlung beispielsweise durch ihren fortwährenden genau kalkulierten Flirt mit dem Maharadscha entscheidend voran und fungiert damit offenkundig als rationale Karrieretriebkraft ihres Verlobten.

Solche realistischen Anreicherungen von Eichbergs europäischem Gesellschaftsbild, sind das Gegenstück zum vermeintlichen Realismus seiner Indienbilder. Die Spiegelungen Indiens in Deutschland finden außerdem nun nicht mehr in einer einmaligen Hin- und Rückreise des Helden statt, sondern in Form wiederholter Übersetzungen. (In Form der wiederholten Hin- und Herreisen der Protagonisten.) Der Orient wird auf diese Weise plötzlich allgegenwärtig und dringt von der Peripherie plötzlich in alle Bereiche der Metropole vor.<sup>212</sup>

Eichberg reproduziert auf diese Weise aber nicht lediglich die Matrix von Metropole und Peripherie, sondern führt sie in gewisser Weise auch vor. In einer Szene wird beispielsweise der koloniale Konflikt direkt thematisiert, wenn die indischen Baumeister des Maharadschas das Engagement des deutschen Architekten Fürbringers ablehnen und stattdessen auf ihrer eigenen Expertise beharren. Vor allem die Figur des Assistenten Emil Sperlings bietet Eichberg eine Möglichkeit, den Bias kultureller Übersetzungen zu thematisieren. Theo Lingen führt in seiner Rolle eine nachvollziehbare kulturelle Fremdeitserfahrung in einer Reihe slapstikhafter Einlagen vor, in denen Sperlings Unvermögen, die fremden Sitten und Gebräuche zu verstehen, zum Amusement des Publikums den „running gag“ liefert. Sperlings kulturelle Erfahrung wird aber anhand seines offenkundig naiven chauvinistischen Weltbilds vor der Kulisse eines realen Indiens nicht nur in Szene gesetzt, sondern auf diese Weise auch explizit gemacht. Das Publikum lacht längst nicht mehr nur – wie in Hagenbecks Menschenzoos über die bizarre Anmutung der fremden Körper, sondern auch über die eigene Einsicht in die ambivalente Erfahrung kultureller Differenz.

Eine weitreichende Neuanlage des Grabmalstoffes durch Eichberg besteht schließlich darin, wie er die Figur der professionellen Tänzerin in den Mittelpunkt des Geschehens rückt. Diese szenografische Rekonfiguration bringt uns auch wieder auf die dokumentarische Spur des Menaka-Balletts in Eichbergs Indienfiktion.

In der weiblichen Hauptrolle der Sitha – gespielt von der österreichischen Tänzerin La Jana (gebürtig Henriette Margarethe Niederauer, auch Henny Hiebel, \* 24. Februar 1905 in Wien; † 13. März 1940 in Berlin), thematisiert Eichberg nämlich das Genre des orientalistischen Tanzes selbst. In allen ihren großen Filmauftritten Ende der 1930 Jahre

<sup>212</sup> Eine beilaufige Pointe auf dem Höhepunkt der Schlusszene liest sich heute wie eine Metapher dieser Verflochtenheit des deutschen Indienbilds: Im Varieté in Berlin wird der Tänzerin Sitha klar, dass ihre Verfolger sie aufgespürt haben, als neben ihr in den Bühnengängen des Theaters ein ziselerter Dolch in einen Türrahmen einschlägt. Sithas entsetzter Kommentar besteht aus einem einzigen Wort: »Indien!«. In Eichbergs Szenario werden die europäischen Protagonisten derart von einem Indien verfolgt, dem sie nicht mehr entkommen können, sondern dass ihnen immer schon vorausgeeilt ist, und dass sich wie der einschlagende Dolch jederzeit materialisiert.

ist La Jana auf die Rolle der exotischen Tänzerin gebucht. 1936 hatte sie unter der Regie von Hans H. Zerlett in TRUXA, gespielt, einem Film, der im VARIETÉ WINTERGARTEN in Berlin gedreht wurde und im Artistenmilieu spielt. Der „Indianertanz“, den La Jana in TRUXA aufführt, ist ein besonders anschauliches Beispiel des exotistischen Spektakels, wie es in den Wintergarten Revuen perfektioniert wurde – und wie es auch Eichberg in La Janas finalem Tempeltanz im TIGER VON ESCHNAPUR zum Einsatz bringt.

Aber auch für die exotistischen Varieté-Spektakel des Jahres 1938 gilt, was Frisch, Fritz und Rieger zur Ästhetik des Spektakels schreiben – nämlich dass Spektakel nicht lediglich alle gesellschaftlichen Verhältnisse objektivieren, sondern immer auch sinnhaftes Verstehen erst stiften.<sup>213</sup> In der Weise, wie Eichberg seine weibliche Hauptrolle La Jana im TIGER VON ESCHNAPUR ein weiteres Mal sich selbst als exotische Tänzerin spielen lässt, kommt die ambivalente Ästhetik des Spektakels zum Tragen. Eichberg konstruiert nämlich den Orient im Tanz nicht mehr nur als bloße Verheißung – als das große andere utopische und konstitutive Gegenüber des Westens, (wie von Harbou in der Romanvorlage) sondern er führt eine Metropole vor, in der alle Bilder, Materialien und Schauwerte, welche die Peripherie bereithält, schon vollkommen in der kolonialen Ökonomie aufgegangen sind. Denn Eichberg präsentiert beides: die exotisch kostümierten Körper, das Spektakel der Show ebenso wie dessen ökonomische Logik hinter den Kulissen. (Beispielsweise in Form der immer zur Disposition stehenden Vertragsverlängerungen, die für die Rolle der Sitha auf der Flucht vor dem besitzergrifenden indischen Herrscher existenziell werden. Oder auch anhand eines männlichen Publikums, dass so wie stellvertretend der Assistent Sperling, seine chauvinistische Haltung vor den Tänzerinnen in Eschnapur ungeniert offenlegt.)<sup>214</sup>

Eichberg inszeniert auf diese Weise subtile Einbrüche eines realen Indien in die funkelnnde Oberfläche seiner Indienfiktion. Es sind solche Brechungen in der szenografischen Ordnung der Indienphantasie, die schließlich die Bilder von Menakas indischem Ballett in Eichbergs Inszenierung in den Blick bringen. Denn die Anwesenheit des Menaka-Balletts ist zunächst einmal eine Farce. Leila Roys Ansatz zur Reformulierung

<sup>213</sup> Die AutorInnen von „Spektakel als ästhetische Kategorie“ weisen auf die verschiedenen Geltungsfunktionen des Spektakulären hin. Spektakel bringen demnach „zur Anschauung, sie unterhalten, sie zeigen, sie berühren und sie beweisen. Sie schaffen Geltung, Wahrheit, Wirklichkeit, sie ordnen, produzieren und verbreiten Wissen, indem sie große Mengen als Zuschauer vereinen und durch spezifische Inszenierungsformen deren Aufmerksamkeit anziehen. Spektakel bringen wortwörtlich Ansichten in die Welt, indem sie verkörpern, vereinfachen und vervielfältigen.“ FRISCH, Simon, Elisabeth FRITZ und Rita RIEGER (Hrsg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie: Theorien und Praktiken*, Bd. 5, Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland 2018 (Intermedia 5), S. 16.

<sup>214</sup> Maja Figge hat Fritz Langs Fassung des Grabmalstoffs von 1957 schon als kulturelle Übersetzung gelesen – „als Fabeln, die in ihrer Künstlichkeit die Geschichte der epistemischen Gewalt der deutschen Indienfantasie nicht nur wiederholen und dafür zurecht kritisiert wurden, sondern diese zugleich vorführen und damit der Wahrnehmung zugänglich machen.“ Sie würden damit eine Perspektive eröffnen, die „gegen die dichotome Gegenüberstellung von Abstraktion und Orientalismus die Verwobenheiten betont und damit den Blick auf die Auseinandersetzungen zwischen Universalisierungen und Partikularisierungen ermöglicht.“ Siehe FIGGE, Maja: „(Post-)Koloniale Beziehungen : Fritz Langs Indienfilme zwischen Abstraktion und Orientalismus“, in: total. : Universalismus und Partikularismus in post\_kolonialer Medientheorie (2015), S. 189–205.

des indischen Tanzes war ja ein Versuch, die koloniale Wertschöpfungskette zu unterbrechen und ihr einen Tanz entgegenzuhalten, der indisch, zeitgenössisch und von den Korrumperungen der Moderne befreit sein sollte.

Tatsächlich war das Projekt des indischen Balletts in den politischen Implikationen, die das mit sich brachte, in Europa durchaus auch wahrgenommen worden. Die Choreografien von Menakas Counterpart Uday Shankar beispielsweise, dessen Europatournee von 1931 als direktes Modell für Menakas Gastspiele in Deutschland zu verstehen ist, wurden von den zeitgenössischen Kritikern unmittelbar als politische Äußerungen wahrgenommen: Der französische Tanzkritiker Charles de Saint Cyr schrieb: »Jetzt, da die Stimme Indiens lauter tönt denn je, kommt Uday Shan-Kar und bringt uns mit seiner Kunst das beste und schönste Argument zugunsten der Freiheit, die man in Indien fordert.«<sup>215</sup>

Zur Missrepräsentation Indiens im Stil der Varieté-Revue hatte Leila Roy im Übrigen ihre Haltung schon deutlich gemacht. Ihr neuer indischer Tanz sollte sich ja schließlich vor allem von der »exotischen, erotischen Präsentation zur Ergötzung eines westlichen Publikums« in der Art der Varietéspektakel abgrenzen. Und er sollte auch kein vermeintlich authentisches ethnografisches Schauspiel zur Illustration des »ursprünglichen« Indiens sein. Ihr war vielmehr daran gelegen, die traditionellen Techniken für eine neue Vielfalt des Ausdrucks einzusetzen und Tanz als eine lebendige künstlerische Praxis der Gegenwart zu begreifen. Genau dort liegt aber das Scharnier in der Doppelbödigkeit des Modernediskurses, der sich durch die Filmreihe zieht und der im zentralen Dialog der Romanvorlage schon angelegt ist:

»Das ist Indien, Herr Fürbringer – das Indien, dessen Schoß noch keine Kunst geboren hat, und das eben darum von sich selbst noch nicht erlöst werden konnte. Denn immer hat die Kunst das letzte Wort zu sprechen über Zeiten, Menschen und Dinge. Und es ist, als wäre ihre Zeit vorbei, wenn die Kunst sie über sie selbst erhoben hat«<sup>216</sup>

Die Matrix des Filmarchivs ist genau an der Stelle verworren, wo sich Thea von Harbous koloniales Indien-Phantasma und die Utopie von Leila Roys modernem Ballett im Kunstbegriff begegnen. Die Vorstellung, dass die Kunst die moderne Gesellschaft von sich selbst erlösen würde, verbindet die Perspektiven der deutschen Autorin und der indischen Choreografin. Die Behauptung allerdings, dass Indien noch keine eigene Kunst geboren habe, betrachtete Leila Roy klar als Ausdruck jenes massiven eingebürgten kolonialen Minderwertigkeitskomplexes, an dem das Indien ihrer Zeit leiden würde.<sup>217</sup> Ganz im Gegensatz zur Meinung von Harbous Roman-Maharadscha war sie der Ansicht, dass

<sup>215</sup> „Uday Shan-Kar, Gastspiel brahmanischer Inder, Programmheft“ 1931, Allard Pierson, UvA, Theatercollecties, Archief impressariaat Ernst Krauss, 14-103.

<sup>216</sup> HARBOU: *Das indische Grabmal*. Kugelmann liest darin eine gewisse koloniale Grundhaltung, die aber durch von Harbous Biografie und ihre Liason mit dem indischen Freiheitskämpfer Dr. Ayi Ganpath Tendulkar, der sich schon als Student in der Kongresspartei für die Unabhängigkeit Indiens eingesetzt hatte, durchkreuzt wird.

<sup>217</sup> (»This point cannot be overstressed in an era of intense inferiority complex from which we are suffering.«) MENAKA: „Dance in India“.

Indien sehr wohl schon eine lebendige befreiende Kunst hervorgebracht hatte, an die es für die zeitgenössischen Künstler in Indien anzuknüpfen gelte.

Die Übersetzungsgeschichte der Filmreihe *DAS INDISCHE GRABMAL/DER TIGER VON ESCHNAPUR* dokumentiert auf diese Weise, wie sich der europäische Blick auf sein Außen in immer komplexeren Brechungen spiegelt. Ausgehend von Thea von Harbous Romanvorlage, in welcher sie 1919 ein literarisches Indien als Projektionsfläche für die sexuelle Katharsis des modernen Subjekts konstruiert, über Joe Mays erste szenografische Übersetzung des Romans in einen Rausch technik- material- und logistikgetriebener suggestiver Stummfilmbilder, bis zu Richard Eichberg, der seine Interpretation der Indienfantasie über ein deutsches Sittenbild des Jahres 1938 rückkoppelt – ein gewisses Psychogramm der Moderne hat sich über drei Epochen hinweg unverkennbar in der Verfassung des orientalistischen Kinospektakels eingeschrieben. Analog dazu, wie von den wechselnden Regisseuren dabei die szenografischen Versatzstücke der Indienfantasie in immer loseren Anordnungen neu montiert wurden, verflüssigt sich auch die Grenze zwischen der europäischen Metropole und ihrer Peripherie, die sich durch die ganze Filmreihe zieht. Wenn Leila Roy mit ihrem indischen Ballett schließlich für einen Moment ins Bild von Eichbergs Kamera rückt, dann fallen dort Metropole und ihr konstitutives Außen für einen Augenblick ineinander und hinterlassen so ihren spezifischen Nachhall im Archiv der Filmattraktion.

## Hypertext lesen: Zur Rezeptionsgeschichte des Menaka-Balletts in Deutschland 1936

### Internationaler Tanzdiskurs und deutsche Kunstkritik 1936

Am 27. Januar 1936 eröffnete Menaka ihre Tournee in Europa mit einer Aufführung im Genfer Stadttheater. Von dort aus verlief die Tour zunächst durch die Niederlande, Luxemburg und Belgien. Ihre Deutschlandpremiere hatte Menakas Kompanie schließlich am 6. März 1936 in Bielefeld. Im weiteren Verlauf des Jahres 1936 trat das INDISCHE BALLETT fast ausschließlich in Deutschland auf. Bis Anfang 1937 hat Ernst Krauss die Spielorte und Daten dokumentiert.<sup>218</sup> Für den größten Teil des Jahres 1937 fehlen jedoch systematische Aufzeichnungen. Belegt sind wiederholte Auftritte an verschiedenen Spielorten in Deutschland sowie vom Anfang des Jahres 1938, zum Abschluss der Tournee, eine Reihe von Aufführungen in Italien. Die Aufführungen in Deutschland jedoch waren der Mittelpunkt der gesamten Europatournee und in Deutschland wurde das Menaka-Ballett intensiv rezipiert. Im Tagesrhythmus erschienen Ankündigungen, Vorberichte und Rezensionen zu den Menaka Aufführungen in den lokalen und überregionalen Zeitungen entlang der Spielorte überall im Deutschen Reich. Allein im Jahr 1936 waren das bei über 100 verschiedenen Spielstätten mehrere hundert Texte. Sie machen den umfangreichsten Teil der überlieferten Dokumente von Menakas Tanz-aufführungen aus. Die Texte geben einen Einblick in die deutsche Bühnenlandschaft und zeichnen ein Bild dieser drei Jahre, in denen Menaka mit ihren Tänzerinnen und Begleitmusikern durch Deutschland reiste und so gut wie jeden Abend von neuem ihr Programm vor einem »klatschenden und manchmal auch dumm lachenden Publikum«<sup>219</sup> darbot.

Überfliegt man die deutschen Menaka-Rezensionen, bestätigt sich eine naheliegende Vermutung: das Deutschland des Jahres 1936 ist der Spiegel, in dem das indische Ballett betrachtet wurde. Drei Jahre nach der nationalsozialistischen Machtergreifung bewegt es sich damit im Kontext der völkischen Neuausrichtung der deutschen Kunstlandschaft. Es wundert daher nicht, dass viele RezensentInnen angesichts der Menaka-Aufführungen, Antworten auf die Frage suchten, wie sich die deutsche Volkskultur aus ihren Wurzeln neu begründen ließe. Die Weise, wie diese Frage unmittelbar in der nationalsozialistischen Kulturpolitik aufging, lässt aber leicht vergessen, dass das Interesse für ursprüngliche Formen der Kultur ein Grundzug der gesamten europäischen Moderne Anfang des

<sup>218</sup> Der Tourneeeplan aus dem Nachlass des Impresarios Ernst Krauss für das Jahr 1936 hat sich weitestgehend als korrekt erwiesen. 186 Spielorte enthält der Plan für das Jahr 1936, 109 davon liegen in Deutschland. Krauss' Planung reicht aber lediglich bis in den Januar 1937. Der weitere Verlauf der Tour im Jahr 1937 ließ sich aus dem Krauss-Nachlass bisher nicht rekonstruieren. Möglicherweise übernahm ab 1937 auch die Mannheimer Konzertdirektion, die mit Krauss offenbar kooperierte, die weitere Organisation der Tournee.

<sup>219</sup> Hav.: „Indiens mystisches Lächeln, Menaka mit Tanzgruppe und Hinduorchester im Stadttheater“, in: *Westfälische Neueste Nachrichten* 7. März 1936, Stadtarchiv Bielefeld.

20. Jahrhunderts war.<sup>220</sup> Das meint beispielsweise Inge Baxmann, wenn sie die Verflechtung von Folklore und Völkischem in Deutschland als »fast unausweichlich« bezeichnet. Baxmann weist die Muster der ethnografischen Moderne ausgehend von Marcel Mauss' kulturalistischen Ansatz für die Tanzbewegung in Frankreich nach und schreibt, dass das vergleichbare Interesse für Folklore auch Licht auf den Umschlag der Wissenskultur in Deutschland werfen würde. Denn hier wie dort hätte eben der Körper als „ein möglicher Gedächtnisort der Moderne“ gegolten; er wäre demnach »Teil der Strategien kultureller Selbstvergewisserung, der mit den avanciertesten Techniken registriert wurde und eine neuartige Zusammensetzung der Wissenskulturen hervorbrachte.“<sup>221</sup>

1936 zeigt sich auch die deutsche Tanzlandschaft als genau jenes Experimentierfeld der Moderne, auf dem sowohl die Indexikalität des Körpers als auch dessen vermuteter intakter Ursprung erkundet wurden. Die diskursive Spur, die das indische Ballett durch Deutschland zog, eignet sich daher in besonderer Weise, um daran auch den Umschlag der ethnografischen Wissenskultur in Deutschland nachzuzeichnen.

Die Weichenstellung zwischen dem internationalen Tanzdiskurs und dem Umschlag der Wissenskultur in Deutschland untersuche ich in dieser Fallstudie anhand der Rezeption des Menaka-Balletts in der deutschen Presse.<sup>222</sup> Ich habe dazu etwa 100 Berichte in deutschen Tageszeitungen aus dem Zeitraum März bis September 1936 ausgewertet und deren zugrundeliegende Diskurse analysiert. Die ideologischen Brechungen in der deutschen Kunstkritik versuche ich im Folgenden als eine spezifische Mechanik des Menaka-Archivs zu rekonstruieren.

<sup>220</sup> Die Verquickung von Folklore und Nationalpolitik hatte in ganz Europa kontinuierliche Entsprechungen.

Ähnliche Muster einer »soziokulturellen Anti-Modernisierung« hat beispielsweise Cecile Stehrenberger anhand der Tourneen der folkloristischen CHOROS Y DANZAS-Gruppen im francistischen Spanien in den 1950er Jahren nachgezeichnet. STEHRENBERGER, Cécile Stephanie: *Francos Tänzerinnen auf Auslandstournee: Folklore, Nation und Geschlecht im Colonial Encounter*, s.l.: transcript Verlag 2014 (Histoire 39). Im Anschluss an McClintock spricht sie von der Herauskristallisierung einer „janusköpfige Idee von Nation“ [...], deren eines Gesicht in Richtung einer nebulösen Vergangenheit und deren anderes in eine unbestimmte Zukunft gerichtet war.“

McCLINTOCK, Anne: „*No longer in a future heaven : nationalism, gender, and race*“, in: *Becoming national: a reader* (1996), S. 260–284.

<sup>221</sup> BAXMANN/CRAMER/GRUSS (Hrsg.): *Körperwissen als Kulturgeschichte*.

<sup>222</sup> Im Vergleich mit der Menaka-Rezeption in den Niederlanden deutet sich schon an, dass die nationalen Diskurse bei aller Ähnlichkeit jeweils ganz eigene Perspektiven hervorgebracht haben. Deren Vergleich ist eine weiterführende Forschungsaufgabe.

### Ethnografische Spektakel: Zum Deutungsspektrum des indischen Balletts in der deutschen Presse

»50 Damen zum Zersägen« sucht Prof. Vandredi per Announce in der BRAUNSCHWEIGER TAGESZEITUNG.<sup>223</sup> Daneben wirbt die FIRMA ELSENVATER für eine Vorführung des »selbstwaschenden Reform-Wunder Waschkessels«. Im Saalbau-Kino läuft DIE LIEBE DES MAHARADSCHA, Jugendliche über 14 haben Zutritt. Im MEISSENER TAGEBLATT ruft die Nationalsozialistische Volkswohlfahrt (N.S.V.) auf: »Nähre die Wurzeln der Volksgesundheit durch deine Opferbereitschaft!«<sup>224</sup> Die LANDSHUTER ZEITUNG zeigt ein Foto von »Drillingen, die zusammen mit dem Führer Geburtstag haben«<sup>225</sup> und die BRAUNSCHWEIGER TAGESZEITUNG berichtet von Mussolinis Proklamation des Kaiserreichs: »Nächtliche Feierstunde in Rom - Abessinien Teilgebiet des Imperiums - überall Jubel.«<sup>226</sup> Das Stadttheater Döbeln kündigt an:

»Dienstag, den 31. März 1936, 20 Uhr im Staupitzbad  
MENAKA  
das indische Tanzwunder mit ihren Tänzerinnen und Tänzern  
Aus dem Programm:  
Menaka zeigt  
die Wonne des irdischen Lebens,  
die Gnade der Gottheit,  
das Wunderland der Mystik.  
Prachtvolle Kostüme. Eigenes Orchester.  
Vollendete Kunst.«<sup>227</sup>

So oder ähnlich erschienen ab dem Frühjahr 1936 die Ankündigungen des INDISCHEN BALLETTs MENAKA im Kontext der deutschen Tageszeitungen. Wer sich den Auftritt des »Indischen Tanzwunders« nicht entgehen lassen wollte, dem bot sich vielerorts folgendes Bild:

»Sonntagvormittag im kleinen Haus der Staatstheater. Menaka mit ihrer Tanzgruppe ist angesagt. Etwas viel Tanz auf das Wochenende, nimmt man das Pallucca-Gastspiel noch hinzu. Der Vorhang geht auseinander. Ein original indisches Orchester mit original indischen Instrumenten, Streich- Zupf- und Schlaginstrumenten, wie sie der Europäer kaum kennt, beginnt zu präludieren [...] und, sofort ist man in einer anderen Welt, vor einer anderen Welt, denn die zwar rhythmisch vielfach gegliederten und gesteigerten, im Grunde aber

<sup>223</sup> „MENAKA das indische Tanzwunder mit ihren Tänzerinnen und Tänzern“, in: Braunschweiger Tageszeitung 9. Mai 1936, Stadtarchiv Braunschweig.

<sup>224</sup> G.: „Menaka, Gastspiel des indischen Balletts und des indischen Orchesters.“, in: Meissener Tageblatt 3. April 1936, Historisches Archiv Stadt Meißen.

<sup>225</sup> „Einmaliges Gastspiel des Menaka-Balletts“, in: Landshuter Zeitung 20. April 1936, Stadtarchiv Landshut.

<sup>226</sup> „Tanz und Spiel aus einer fernen Welt, Gastspiel des indischen Balletts Menaka im Landestheater“, in: Braunschweiger Tageszeitung 11. Mai 1936, Stadtarchiv Braunschweig.

<sup>227</sup> „MENAKA das indische Tanzwunder mit ihren Tänzerinnen und Tänzern“, in: Döbelner Anzeiger 30. März 1936, Stadtarchiv Döbeln.

doch melancholisch monotonen Tonfolgen dieses im Halbkreis auf der Bühne hockenden Kammerorchesters, in die sich dann und wann der ebenso eintönige Gesang einer leicht näselnden menschlichen Stimme mischt, muten noch zu seltsam und fremd an.“<sup>228</sup>

Am nächsten oder übernächsten Tag konnten sich die BesucherInnen des indischen Tanzabends ihrer Erfahrungen beispielsweise in der **GELSENKIRCHENER ALLGEMEINEN ZEITUNG** noch einmal vergewissern:

»Schon beim Studium des Programms musste man ehrlich sagen, bei den meisten Namen wusste man nicht, was sie meinten: ob es Namen von Orten, Tänzen oder Tänzern oder sonst etwas waren, das ließ sich kaum erraten. Man hätte daher wohl eine besondere Einführung gewünscht. So musste das Gefühl des Fremden, des Unverstandenen, Unverständlichen bleiben.«<sup>229</sup>

Dem (oder der) Gelsenkirchener KritikerIn hatte sich das Menaka-Programm offenbar nicht erschlossen. Ihr/ihm war lediglich das »Gefühl des Fremden, Unverstandenen und Unverständlichen« geblieben. Die Kritikerkollegen von der **NATIONAL-ZEITUNG** hingegen hatten den Abend hingegen mit ganz anderen Augen betrachtet:

»Schon wenn die indische Kapelle mit ihrem Vorspiel beginnt, werden dem Publikum alle Vorstellungen rhythmischer, klanglicher und melodiöser Art über den Haufen geworfen. [...] Ist man soweit gekommen, sich schwimmen zu lassen, dann wirkt diese indische Musik ihren außerordentlichen Zauber. Man ist für ein paar Stunden der Exaktheit gewohnten Denkens enthoben. Es tritt eine musikalische Begriffslockerung ein, die für eine kurze Zeitspanne sehr wohltuend sein kann.«<sup>230</sup>

Den Kritikern der **NATIONAL-ZEITUNG** war es, entgegen einem ersten impulsiven Griff nach semiotischen Anhaltspunkten, offenbar gelungen »sich schwimmen zu lassen« und sich auf diese Weise einer »musikalischen Begriffslockerung« hinzugeben. Die Aufführung wurde so über die ethnologische Neugier hinaus, eine Einladung zur Suspendierung der gewohnten Wertmaßstäbe, welche als ambivalente performative Erfahrung eindrücklich geschildert ist. Die beiden widersprüchlichen Berichte der KritikerkollegInnen in Gelsenkirchen dokumentieren zwei unterschiedliche Beobachterperspektiven auf Menakas Programm in Deutschland, die sich durch das ganze Spektrum der Rezeption ziehen. In Wuppertal konnte die Kritik dem **INDISCHEN BALLETT** wenig abgewinnen:

»Freilich wird sich wohl keiner der Anwesenden dem Eindruck haben entziehen können, dass es sich bei diesen Darbietungen doch um etwas handelt, das unserem eigenen Denken, Fühlen und Empfinden nicht entspricht. Um einen Gruß eben aus einer fernen, uns fremden

<sup>228</sup> WILLIBALD NIED: „Gastspiel Menaka, Indischer Tanz, indisches Orchester“, in: *Stuttgarter neues Tagblatt* 15. November 1937, Stadtarchiv Stuttgart.

<sup>229</sup> „Menaka - Indische Tanzkunst, Zu dem Gastspiel im Stadtttheater Gelsenkirchen“, in: *Gelsenkirchener Allgemeine Zeitung* 12. März 1936, Gelsenkirchen, Institut für Stadtgeschichte.

<sup>230</sup> U.-AG.: „Indische Tänzer und Musiker gastieren im deutschen Westen, Tanzabend des Menaka Ballett in Gelsenkirchen“, in: *National Zeitung* 12. März 1936, Gelsenkirchen, Institut für Stadtgeschichte.

Welt, den man zwar anstaunen, vielleicht auch bewundern kann, niemals aber innerlich so unmittelbar erlebt, wie die Kunst unseres Volkes.“<sup>231</sup>

In Eisleben schildert der Bericht im Gegensatz dazu eine ästhetische Erfahrung, die aus der Überwindung des anfänglichen Befremdens erst erfolgte:

»Zugegeben, das zunächst das Interesse an der Fremdartigkeit des Geschauten das innere Mitfühlen überwiegt. Aber dieses Interesse wird im Verlaufe des Abends zu einer Intensität gesteigert, die uns fast unmerklich dem ganzen Zauber dieser Kunst verfallen lässt.«<sup>232</sup>

Angesichts dieses widersprüchlichen Spektrums an Werturteilen wird ein Dilemma der deutschen Kritik offensichtlich. Das **INDISCHE BALLETT** passte in keine der eingeübten Rhetoriken des Feuilletons. Die etablierten kritischen Deutungsmuster versagten ange- sichts der ungewohnten Bewegungstechniken und der unbekannten mythologischen Stoffe, die Menaka in ihrer Choreografie verarbeitet hatte. Die Rezension im **CHEMNITZER TAGEBLATTES** brachte dieses Dilemma der Kunstkritik auf den Punkt:

»Wir wissen ja nicht einmal, ob diese Kunst, die uns hier gebracht wird, überhaupt nur im Rahmen ihrer eigenen Gesetze vollendet ist. Wir sind darauf angewiesen, es dem Urteil uns gänzlich fremder Kenner, vielleicht auch nur angeblicher Kenner, zu glauben. Die Hingabe an einen Kunstgenuss will aber nicht fertige Urteile, Zensuren, als gegeben hinnehmen, sie will selbst erkennen, weil sie erleben will.«<sup>233</sup>

Der Chemnitzer Kommentar belegt damit den besonderen Effekt des Menaka-Programms. Es brachte eine ambivalente Fremdheit zur Aufführung, an der sich einerseits vorhandene exotistische Stereotypen reproduzierten, welche andererseits aber die Beobachter gerade erst zu einem eigenen Erleben herausforderte.<sup>234</sup> Publikum und

<sup>231</sup> R.: „Wuppertaler Bühnen, Gastspiel des Menaka-Balletts, Indische Tanzkunst und Musik“, in: *General Anzeiger* 12. März 1936.

<sup>232</sup> „Gastspiel Menaka mit ihrer Tanzgruppe und ihrem indischen Orchester“, in: *Eislebener Tageblatt* 16. November 1936, Lutherstadt Eisleben, Stadtarchiv.

<sup>233</sup> M.: „Indischer Tanz, Die Tanzgruppe Menaka im Opernhaus“, in: *Cheznitzer Tageblatt* 5. April 1936, Stadt Chemnitz, Stadtarchiv.

<sup>234</sup> Nicht immer ist klar, ob das Publikum an den unterschiedlichen Spielorten überhaupt tatsächlich das gleiche Programm gesehen hatte. Aus den Programmheften geht hervor, dass Menaka zumindest im Verlauf des ersten Tourneejahrs mit kleineren Abweichungen ein festgelegtes Repertoire präsentierte. Aber schon allein wegen des wechselnden räumlichen Dispositivs der Spielorte glich keine Aufführung der anderen. Nicht alle der Aufführungen fanden ja auf den technisch gut ausgestatteten Bühnen der größeren Theatersäle statt, sondern mancherorts auf den nüchternen Bühnenpodesten von Kursälen und Vereinshäusern. In Döbeln beispielsweise bemängelte der Kritiker die schlechte Beleuchtung des Saals: „Freilich wäre die Gesamtwirkung noch eindrucksvoller gewesen bei einer glücklicheren Beleuchtung. Die außerhalb der Bühne angebrachten Scheinwerfer strahlten ihr Licht viel zu breit aus. Sie beleuchteten vor allem den natürlich dieser Pracht gegenüber nüchternen Rahmen und die Zuschauerreihen, anstatt das Lichts nur auf das eigentliche Geschehen zu konzentrieren. Das störte die Stimmung.“ „Indische Zauber. Gastspiel der Tänzerin Menaka mit ihrem Ballett und einem Hindu-Orchester in Döbeln.“, in: *Döbelner Anzeiger* 1. April 1936, Stadtarchiv Döbeln. Und in Dresden, wo das Ensemble im Verlauf des Jahres 1936 zweimal an unterschiedlichen Spielstätten aufgetreten war, hatte der Rezensent eine unmittelbare Vergleichsmöglichkeit und ging auf den Einfluss des Bühnen-Dispositivs für die Wahrnehmung der Performance explizit ein: „Im festlichen Rahmen der Oper, auf einer abgeschlossenen Bühne, vor dunklen Samtvorhängen, unterstützt und hervorgehoben von den Lichtbündeln

Kritiker hatten also Anteil genommen an etwas, was Menakas Aufführungen eben waren – Spektakel, die wie Frisch, Fritz und Rieger schreiben – nicht lediglich alle gesellschaftlichen Verhältnisse objektivieren, sondern immer auch sinnhaftes Verstehen erst stiften. Die AutorInnen von SPEKTAKEL ALS ÄSTHETISCHE KATEGORIE weisen auf die verschiedenen Geltungsfunktionen des Spektakulären hin. Spektakel bringen demnach »zur Anschauung, sie unterhalten, sie zeigen, sie berühren und sie beweisen. Sie schaffen Geltung, Wahrheit, Wirklichkeit, sie ordnen, produzieren und verbreiten Wissen, indem sie große Mengen als Zuschauer vereinen und durch spezifische Inszenierungstechniken deren Aufmerksamkeit anziehen. Spektakel bringen wortwörtlich Ansichten in die Welt, indem sie verkörpern, vereinfachen und vervielfältigen.«<sup>235</sup>

Das deutsche Publikum nahm Teil am Menaka-Spektakel und vollzog eine Bewegung »zwischen [dem] Eintauchen in eine Illusion und distanzierter Dechiffrierung von Zeichen, zwischen Affizierung und Reflexion«. Auf diese Weise generierten die ZuschauerInnen ein breites Spektrum an Bedeutungen. Die Bandbreite der deutschen Kritikerkommentare reicht daher von exotistischen Stereotypen, rassenbiologischen Begründungsversuchen, detaillierten Beschreibungen ästhetischer Transzendenzerfahrungen, einfühlenden ethnografischen Beobachtungen bis zu differenzierten Reflexionen von Menakas künstlerischem Ansatz.

#### Tanzmoderne als Reenactment

In ihrem Beitrag in SPEKTAKEL ALS ÄSTHETISCHE KATEGORIE erinnert Kassandra Nakas daran, dass die epistemologische Perspektive auf das Spektakel ja durchaus auch eine historische und institutionelle Kontinuität hat.<sup>236</sup> Davon würden »die sogenannten Wissenschaftsspektakel, die in der europäischen Kulturgeschichte seit dem 18. Jh. populär waren« zeugen. Menakas Aufführungen in Deutschland waren aber keine Völkerschau in der Kontinuität des Wissenschaftsspektakels. Menaka selbst, wie auch ihr Impresario Ernst Krauss waren ja im Gegenteil sehr darauf bedacht, das Programm

---

modernster Beleuchtungstechnik wirkte ihre Kunst ungleich stärker, plastischer und geschlossener als auf dem nüchternen offenen Konzertpodium. „Kunst aus einer anderen Welt, Das indische Ballett im Opernhaus“, in: *Dresdner Neue Nachrichten* 7. November 1936, Hauptstaatsarchiv Dresden. Aus der Sicht der Performativität bzw. der vermittelnden Macht des Spektakels sind solche Details der räumlichen Inszenierung nicht unerheblich. Sie zeigen, wie die Wahrnehmung der indischen Ballettaufführungen als Kunst eben gerade erst durch die Rahmung des Kunstraums konstituiert war und wie die ganze räumliche Ordnung der Spielorte die Wahrnehmungen des Publikums leitete.

235 FRISCH/FRITZ/RIEGER (Hrsg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie*, S. 16.

236 KASSANDRA NAKAS: „Spektakel als epistemologische Kategorie Wissenschaftspopularisierung und Schauspiel im 19. Jh.“, *Spektakel als ästhetische Kategorie: Theorien und Praktiken*, Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland 2018. Nakas verweist auf Stafford und Pethe, welche die frühe experimentelle Wissenschaftspraxis »als epistemologisch gerade im Spektakel wurzelnd« beschreiben: »In seiner körperlichen Anschaulichkeit« würde das Spektakel demnach an die Stelle der Abstraktheit diskursiv vermittelten Wissens die Authentizität der ›Evidenz‹ (...) zu stellen.« Nicolas Pethe, *Spektakuläre Experimente: Allianzen zwischen Massenmedien und Sozialpsychologie im 20. Jahrhundert*, Bd. 17, medien i 17 (Weimar: Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 2004), 19. In Kassandra Nakas: *Spektakel als epistemologische Kategorie Wissenschaftspopularisierung und Schauspiel im 19. Jh.*

deutlich von der »bloßen Folklore« – oder wie Menaka geschrieben hatte – von einem »mere ethnographic posturing«<sup>237</sup> abzugrenzen. Das MENAKA-BALLETT wurde daher in der deutschen Öffentlichkeit sehr wohl als künstlerisches Ereignis wahrgenommen und aus der Perspektive der Kunstkritik bewertet. Die Besonderheit der Menaka-Aufführungen bestand außerdem auch darin, dass diese in gewisser Weise Reenactments waren. Sie inszenierten sich als künstlerische Neuerfindung einer historischen Kultur und eröffneten damit Spielräume für die historio- oder ethnografische Imagination. Der Dresdner Anzeiger beispielsweise diskutierte diesen Umstand anhand der Frage der Originalität der Menaka-Aufführungen:

»Und dabei muss man bei Menaka noch zwei Einschränkungen zu dieser Feststellung machen: sie hat sich für diese „Europa-Gastspieltournee“ schon in so manchem an das Europäische angeglichen, angefangen von so törichten, stillosen Ausdrücken wie „Ballettarangement“, Ballettkostüme“ „Choreografie“ bis zur Verwendung von Beleuchtungseffekten und farbig betontem Kostümprunk; und zweitens ist ja auch dieser Tanz schon Kunsttanz insofern, als er eine Wiedererweckung und künstlerische Gestaltung alter, zum Teil schon halb vergessender Tanzformen ist, Kunsttanz auch in den Themen, die zwar auch an Altes anknüpfen, in dieser Form aber doch neue Erfindungen sind. Trotzdem: Die Wirkung auf uns ist stark wie die eines Originals.«<sup>238</sup>

Der Frage, inwiefern das INDISCHE BALLETT »original« war, widmeten die KritikerInnen sich eingehend, was zur Verzeichnung unterschiedlicher Grade an Authentizität der Tänze führte. Die LANDSHUTER ZEITUNG registrierte eine, aus künstlerischer Sicht nachvollziehbare, Anpassung an den westlichen Geist:

»Es ist unverkennbar, dass Menaka und ihre Gruppe in mancher Beziehung sich dem westlichen Geiste etwas angepasst haben. Und das ist gut so, denn sonst wäre wohl noch mehr unverständlich geblieben.«<sup>239</sup>

In Krefeld war der Kritiker aber entsetzt angesichts von Menakas offensichtlich modernen Aktualisierungen vermeintlich authentischer indischer Tanzpraktiken:

»Am weitesten abgerückt von der Unmittelbarkeit der schöpferischen Räume scheint die Menaka. Diese immerhin bedeutende Frau von königlicher Haltung gleitet mit ihrer Erneuerung der alten indischen Tanzkunst in eine Verwestlichung, der alle östlichen Künste zum Opfer fallen und daran sterben müssen. [...] Die Menaka nun versucht die Brücke zum Westen zu finden; von ihm hat sie gelernt, das Alte wissenschaftlich zu erneuern, – angewandte Kunstgeschichte zu treiben. Dass selbst unter solcher willkürlicher, intellektuell überschatteter Verlagerung des inneren Schwerpunktes auf den Dingen der Abglanz einer Schönheit liegt, vor dem alles verblasst, was der Westen dagegen zustellen vermag, ist Zeuge für den unbegreiflichen Reichtum der tänzerischen indischen Formensprache, die in der

---

237 JOSHI: *Madame Menaka*.

238 „Menaka im Opernhaus“, in: *Dresdner Anzeiger* 7. November 1936, Sächsische Staatstheater, Historisches Archiv.  
239 At.: „Indischer Tanzabend“, in: *Landshuter Zeitung* 23. April 1936, Stadtarchiv Landshut.

indischen Plastik seinen dauernden Niederschlag gefunden hat. Aber dieser Reichtum hat den Geschmack zum Kunstgewerblichen angenommen, er ist zum musealen Schatz erstarrt; das macht traurig, denn es geschieht ihm, wie wir schon lange unser eigenes kultisches Leben nur mehr aus seinen Reliquien erahnen dürfen.«<sup>240</sup>

Das HAMBURGER FREMDENBLATT aber war sich sicher:

»Dieses Märchen ist nicht für europäische Augen und Ohren künstlich zurecht gemacht, sondern es ist durch und durch echt.«<sup>241</sup>

Die Skala, auf welcher der Kunstmus zwischen »Wiedererweckung und künstlerischer Gestaltung« eingeordnet wird, zeigt, wie die ästhetische Erfahrung des Menaka-Publikums durch die Idee der Wiederholung vermittelt waren. Die BetrachterInnen waren von dieser »Ästhetik des Reenactments« teilweise irritiert, teilweise erfassten sie darin aber auch den per se performativen Charakter von Kultur. In jedem Fall machte die Evidenz der »bluthaften Echtheit der indischen Menschen«<sup>242</sup> Menakas Aufführungen zu einer ganz besonderen Form epistemologischer Sensation auch in der Frage nach den kulturellen Ursprüngen der deutschen Gegenwart.

#### **Deutsche Kunstkritik im Kontext nationalsozialistischer Kulturpolitik**

Neben der Frage nach der epistemologischen Qualität des Spektakels, ist die Frage nach der Wirkmacht des Medienapparats im Nationalsozialismus für die kritische Lektüre der deutschen Menaka-Rezeption zu stellen. Anhand des Menaka-Pressespiegels lässt sich gut nachvollziehen, wie Medien im Nationalsozialismus »auf raffinierte Weise direkt und frontal, aber auch mit indirekten und subtilen Formen und Stilmitteln die ideologische Durchdringung eines ganzen Landes beförderten«. Es liegt auf der Hand, dass auch die Rezeption der indischen Tanzaufführungen Austragungsort einer - wie Hanna Walsdorf schreibt - »Bewegten Propaganda«<sup>243</sup> war. Dieser war daran gelegen, nationalsozialistische Körperbilder zu konstruieren, indem sie beispielsweise klare eindeutige Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit produzierte, welche die Vorstellung vom »neuen Menschen« transportierten, der »kein individuelles Wesen mehr war, sondern ein kollektives, das durch seine Tätigkeit mit dem Volkskörper vereinigt war«.<sup>244</sup> Belege für eine solche Instrumentalisierung des Tanzes im Nationalsozialismus finden sich auch in der Menaka-Rezeption zahlreich. In Coburg beispielsweise behandelte Josef Knodt, der

Rezendent der BAYERISCHEN OSTMARK, anhand der Menaka-Aufführung die Frage nach der gesunden völkischen Ausdrucksform des deutschen Tanzes:

»Die Frage, ob ist es des Nachdenkens wert sei, den Tanz seines gesellschaftlichen Nimbus zu entkleiden und an dessen Stelle das Verlangen nach einer völkischen Ausdrucksform zu stellen, beantwortet eine Darbietung wie die gestrige im Landestheater. Für ein gesundes Volk ist der Tanz Ausdruck seines Seelenlebens, also eine wichtige und notwendige Festform. Den völkischen Tanz stellen wir also neben dem dramatischen Spiel der Musik zur eindeutigen Form der Selbstdarstellung. Für den romanischen und nordischen Menschen ist der Volkstanz eine Selbstverständlichkeit. Wir suchten stets eine Brücke zu schlagen von der ästhetischen Form des Volkstanzes zum Kunstmus und machten dabei alle möglichen Abwandlungen durch im Pantomimischen, Sachlichen, Gemütvollen oder Gemischten. Wie herrlich weit wir es damit gebracht, zeigt die Gegenüberstellung von Wienerischen zum Niggerexotischen, dessen Ornamente und Symbole immer noch in unseren Operetten anklingen. Ein Abend bei Menaka führt uns zur Besinnung. Nicht als ob wir aus einem Extrem ins andere fallen sollen, nein wir sollen an diesem Beispiel erkennen, wie eine durch die Jahrhunderte gültige Ausdrucksform trotz oder gerade mit ihrer zeitgemäßen Anpassung ein ureigenes Element eines Volkes ist.«<sup>245</sup>

Die Pointe, mit der Knodt anhand der Indischen Tanzes nebenbei auch eine »Entartung« des deutschen Volkstanzes durch das »Niggerexotische« begründet, ist typisch für die Weise, in der 1936 in Deutschland die Folklore mit völkischer Ideologie verquickt wurde.<sup>246</sup> Dennoch bleiben die Rezensionen der Menaka-Aufführungen immer Plausibilisierungen ambivalenter Erfahrungen, die in keiner ideologischen Rahmung vollends aufgehen. In Koblenz beispielsweise unterstreicht beispielsweise der Kritiker der KOBLENZER VOLKSZEITUNG die künstlerische Ausdruckstärke der indischen Tänzer und Tänzerinnen, ganz ohne diese - wie andere Rezessenten aus ihrer »rassischen Gebundenheit« herzuleiten:

»Bliebe zu berichten, daß Ramnarayan und Gauri Shankar herrliche Menschen und Tänzer sind von formatvollen und ausdrucksstarken Gestaltungsvermögen. Voll virtuoser Beherrschung des ganzen Körpers. Die Menaka, Leiterin und Führerin der exotischen Tanzgruppe, ist eine hoheitsvolle bewegliche Frau - wundervoll übte sie die allen Tänzern und Tänzerinnen gemeinsame Gabe der pantomimischen Stilisierung. Nie wurde ein Vorgang

240 FELNER, Karl von: „Menaka mit Tanzgruppe und Orchester“, in: Westdeutsche Zeitung 2. Mai 1936, Stadtarchiv Krefeld.

241 „Das indische Ballett kommt“, in: Reichenballer Tagblatt 17. Juni 1936, Stadtarchiv Bad Reichenhall.

242 HAV.: „Indiens mystisches Lächeln, Menaka mit Tanzgruppe und Hindorchester im Stadttheater“.

243 WALSDORF, Hanna: *Bewegte Propaganda: politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Königshausen & Neumann 2010.

244 Ebd., S. 10.

245 JOSEF KNODT: „Gastspiel Menaka, Mit ihrer Tanzgruppe und indischen Orchester“, in: Bayerische Ostmark 23. Juni 1936, Stadt Coburg, Stadtarchiv.

246 Vgl. KARINA/KANT: *Tanz unterm Hakenkreuz*.

naturalistischen Gebärden ausgeliefert. Die Gesetze der erhobenen Welt, die da Tanz heißt, erstrecken sich auf das kleinste.

Das leider dürftig besuchte Haus bereitete den Künstlern herzliche Ovationen. Die Inder dankten mit ergebenen demutsvollen Gebärden. (Nach neuen Gastspielen am Frankfurter Opernhaus und am Staatstheater in Wiesbaden will das Menaka-Ballett im hiesigen Stadttheater am kommenden Freitag, dem 5. Juni ein nochmaliges Gastspiel wagen. Die hochkünstlerische Veranstaltung verdient es, besser besucht zu werden.)

Angerührt, verwundert, entzückt und verhalten geht man von dannen. Etwas von der fernen und fremden Schönheit aber auch von der dunklen Trauer Asiens hat sich uns mitgeteilt. ht<sup>247</sup>

Das Spektrum der Menaka-Rezeption zeigt, dass es nötig ist, auch die Mediengeschichte im Nationalsozialismus differenziert zu betrachten. Bernd Heidenreich und Sönke Neitzel betonen beispielsweise, dass vor allem die Presselandschaft im Nationalsozialismus wesentlich heterogener als gemeinhin angenommen war, dass ihre Vereinheitlichung wesentlich länger dauerte und auch lange nicht so erkennbar war und dass erst langsam aus der »Presse im Nationalsozialismus« eine »Presse des Nationalsozialismus«<sup>248</sup> wurde.

#### **Gradmesser von Dissens: Das Verbot der Kunstkritik**

Die Kunstkritik war 1936 noch nicht vollends stringentes Lenkungsmittel nationalsozialistischer Kulturpolitik, sondern eben auch Ort von Erwiderungen und Verweigerungen, die möglicherweise auch anhand der Aufführungen des INDISCHEN BALLETTS ausgetragen wurden. Dieser Umstand wird anschaulich an der Debatte, die dem Goebbels-Erlass zum Verbot der Kunstkritik vom November 1936 vorausgegangen war. Diese Debatte fällt in die Kernzeit, in der das Menaka-Ballett in Deutschland unterwegs war. Am 11. Mai 1936, einen Tag nach dem Auftritt des MENAKA-BALLETTS am Braunschweiger Landestheater berichten die BRAUNSCHWEIGER NEUESTEN NACHRICHTEN unter dem Titel »Die Probe auf die große Kunst« von einer Arbeitstagung der NS-Kulturgemeinde, bei der

Alfred Rosenberg »über das geistige Ringen unserer Zeit und über die Aufgaben und Ziele der NS-Kulturgemeinde« gesprochen hatte:

»Reichsleiter Rosenberg wies auf die Versuche hin, nun, da politisch nichts zu ändern sei, auf dem Umweg der Kunspolitik die nationalsozialistische Gedankenwelt zerreden zu wollen. Er wandte sich gegen die im letzten Jahre mehrfach aufgetretenen Versuche, den Begriff Kunstbolschewismus aus der Welt zu schaffen. [...]«

Rosenberg forderte eine innere Festigkeit gegenüber der überlebten Vergangenheit, in der gleichen Weise aber auch gegen die kulturelle Reaktion, die noch manchmal vorhanden sei. Die Probe, vor der wir stehen, sei, ob unser Zeitalter noch eine große Kunst zu schaffen die Kraft habe, oder ob die Politik und Technik die alles beanspruchende Form unseres Lebens sei.

Wenn auch der heutige gewaltige Kampf alle Mächte der Selbsterhaltung in seinen Bann ziehe, so zeigten die Parteibauten des Führers und andere Erscheinungen schon den neuen Willen, und nach dem Zerfall von früher sei die Sammlung des Einzelnen und die Hinführung zu den Schätzen der deutschen Seele die edelste Aufgabe, die wir uns stellen könnten. Die NS-Kulturgemeinde solle niemandem etwas nehmen, sondern selbstlos alles fördern, was an schöpferischen Kräften in Deutschland vorhanden sein. Sie werde die Gefahren abzuwenden wissen, wenn inmitten des nationalsozialistischen Ausleseprozesses auch Fehler unterlaufen. Vor allem müsste sie aber im Sinne des Aufbauwillens des Führers wissen, daß bei einer Abwehr der Zersetzungskräfte eine Kritik an künstlerischen Versuchen und Künstlern selbst nicht Kräfte schwächen, sondern Kräfte zu stärken berufen sei. Kritik müsste nicht ermatten, sondern anfeuern.

Innere Härte gegenüber dem Faulen und Verkrampften und freudige Unterstützung alles ehrlich Strebenden, dann sind die Grundlagen gelegt für die Verwirklichung einer alten Sehnsucht und die Herbeiführung einer echten deutschen Volkskultur.<sup>249</sup>

Rosenberg nahm in seiner Rede schon die Begründung vorweg, mit der Goebbels am 26. November 1936 dann schließlich den Erlass zum Verbot der Kunstkritik aussprechen sollte. Goebbels wollte damit »an die Stelle der bisherigen Kunstkritik, die in völliger Verdrehung des Begriffes ›Kritik‹ in der Zeit jüdischer Kunstabfremdung zum Kunstrichtertum gemacht worden war<sup>250</sup>, nur noch sogenannte „Kunstberichte“ gelten lassen. Rosenbergs Argumentation verweist darauf, inwiefern gerade im Feuilleton mit seiner Institution der Kunstkritik, zu diesem Zeitpunkt Dissens zur nationalsozialistischen Kulturpolitik ausgetragen wurde. Auch wenn in den Menaka-Rezensionen solche Erwiderungen nicht offen ausgesprochen werden – zwischen den Zeilen enthalten viele der

247 HAT: »Das Gastspiel Menaka; indischer Tanz und indische Musik«, in: Koblenzer Volkszeitung 2. Juni 1936, Stadtarchiv Koblenz.

248 STÖBER, Rudolf: »Presse im Nationalsozialismus«, in: HEIDENREICH, Bernd u. a. (Hrsg.): *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn: [München]: Schöningh; Fink 2010.

249 »Gastspiel im Landestheater, Das Ballett Menaka«, in: Braunschweiger Neueste Nachrichten 11. Mai 1936, Stadtarchiv Braunschweig.

250 »Wortlaut der Verfügung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda«, in: *Der deutsche Schriftsteller* 1/12 (1936), S. 280f.

kritisch-ästhetischen Werturteile auch mehrdeutige Botschaften, die von einer aufmerksamen Leserschaft durchaus identifiziert werden konnten.

Die Emphase, mit welcher der Kritiker in Eisleben beispielsweise schildert, wie »der göttliche Funken tief gefühlter Kunst« auf die Zuschauer übersprang und die »kleine Besucherschar immer wieder zu langanhaltenden, ehrlich gemeinten Beifall«<sup>251</sup> veranlasste, steht zur Forderung Rosenbergs, allein die »Sammlung des Einzelnen und die Hinführung zu den Schätzen der deutschen Seele« wäre die »edelste Aufgabe« der deutschen Kunstkritik, nicht unbedingt in Widerspruch, lässt aber doch zumindest in der Sache der deutschen Seele einige Fragen offen. Die Grade der Affirmationen des Fremden, die in den Menaka-Rezensionen zum Ausdruck gebracht werden, sind im Kontext jener Transformation der »Presse im Nationalsozialismus« zu einer »Presse des Nationalsozialismus« daher auch als Gradmesser für Widerspruch zu den kulturpolitischen Maßgaben der Reichskultkammer zu lesen. Sie lassen Deutungsräume offen, die sich wie in der Schlusspointe des Berichts aus Oberammergau fast nur ironisch verstehen lassen:

»Die Gegensätze zwischen uns und Indien sind derart gewaltig, dass sie mehr als wissenschaftliches Studium herangezogen werden könnten, und was wir an diesem Abend sahen und hörten, war eine große und tief gehende Offenbarung. Nach und nach lebten wir uns ein in diese Materie und wir begannen zu fühlen und zu verstehen. Die ernste Mystik, das träumerisch Göttliche, dass die ganze Linie beherrscht und von ebensolchen Impulsen aufgepeitschte Musikthemen verlangt, ist trotz aller Fremdheit und vielleicht gerade deshalb dazu angetan, eine Rückschau in unser Inneres zu verlangen. Die Attraktion, an die wir dachten, gab es nicht, Aber das Gegenteil davon. Es war eine tiefe Sprache aus feinen gewundenen Händen, die bis in die Fingerspitzen selbst uns zu reden wusste und wir wussten nicht, daß Hände so viel sagen können. Und die Musik, die uns anfänglich aus der mitgebrachten Vorstellung entriß und zu völliger Umstellung nötigte, leider manche zum herzlichen Lachen veranlasste - was für den Denker peinlich wirkte, sprach Bände aus dem fernen Orient: Indien, aus dessen sagenhaften Reiche eine Tradition entstand, die auf tausendjährigen Wurzeln gefestigt, so mauernhaft dasteht, wie unser neues Deutschland, das durch äußere Impulse sich nicht zum Wanken bringen lässt. Ack-Pa.«<sup>252</sup>

Die Idee, dass gerade die Fremdheit des Anderen dazu angetan sei, eine »Rückschau ins eigene Innere« zu halten steht hier in merkwürdigem Kontrast zur »mauernhaften Fügung« des dritten Reichs, dass sich durch äußere Impulse nicht zum Wanken bringen lässt. Die Weise, wie der Artikel offenlässt, ob seine Pointe wörtlich zu verstehen ist, oder als ironische Anspielung, verweist darauf, inwiefern die Rezensionen der Menaka-

KritikerInnen zum Austragungsort von Dissens wurden – nämlich, wie Rudolf Stöber schreibt, nicht in offenem Widerstand, sondern allenfalls in subtilen Verweigerungen.<sup>253</sup>

#### **Versiegelte Seiten im Programmheft: Alice Boners Publikation zum indischen Tanz als Deutungsrahmen für Menakas Ballett**

1936, in dem Jahr, in dem Hitler die olympischen Spiele als Aushängeschild des „neuen“ Deutschlands inszenieren lässt, erreichte die Debatte um eine Ästhetik des Nationalsozialismus ihren vorläufigen Höhepunkt und prägte auch den Blick des deutschen Publikums auf die indischen TänzerInnen. Dennoch ragen in die Rezeption des MENAKA-BALLETTS viele diskursive Stränge der ästhetischen Moderne hinein, die viel weiter zurückreichen. Diese diskursive Vorgeschichte hat sich bemerkenswerterweise in einem Urheberrechtsstreit dokumentiert.

Am 17.12.1936 schreibt N. de Nidermiller, Privatsekretär der Schweizer Bildhauerin Alice Boner, von Paris aus nach Bombay, dass der Impresario Ernst Krauss im Programmheft der Menaka Tournee einen von Alice Boner verfassten Artikel zur Ästhetik des indischen Tanzes abgedruckt hätte, ohne die ausdrückliche Genehmigung der Autorin einzuholen. Alice Boner, die zu diesem Zeitpunkt schon seit mehreren Jahren in Indien lebte und arbeitete, hatte sich einen Namen als Expertin für indische Ästhetik gemacht.<sup>254</sup> 1931 hatte sie die Tournee Uday Shankars produziert und gemanagt und auf diese Weise maßgeblichen Anteil an der Popularisierung des modernen künstlerischen Tanzes aus Indien in Europa gehabt. In seinem Brief an Boner berichtet Nidermiller von seinen Bemühungen, Krauss wegen der Urheberrechtsverletzung zur Rede zu stellen und von dessen Reaktion:

»Gleich nach ihrer Abreise habe ich mit einem eingeschriebenen Schreiben vom 31. Oktober an die Menaka nach Berlin und an Ernst Krauss nach Amsterdam gewendet. Menaka antwortete nichts, dagegen erhielt ich recht bald von E. Krauss aus Amsterdam eine Antwort vom 3. November mit einem Briefe an Sie, liebes Fräulein. Ich lege Ihnen hier beide Abschriften bei. In dieser Antwort die folgenden Angaben von E. Krauss: „Ich hatte nämlich den Artikel seinerzeit von Herrn Hoffmeister (Mannheim) zu beliebiger Verwendung erhalten, allerdings anlässlich einer Tournee, die ich für eine andere indische Truppe machte. Als ich mich mit dieser Antwort nicht begnügen wollte schickte mir E. Krauss das selbe Heft des Propagandamaterials für die Menaka, welches Sie schon kennen, wo zwei Blätter miteinander nun zusammengeklebt waren so dass ihr Artikel auf dieser Art ausgeschaltet war. Ich habe in Berlin den Auftrag erteilt, der Vorstellung beizuwohnen und mir das Programm und

251 „Gastspiel Menaka mit ihrer Tanzgruppe und ihrem indischen Orchester“.

252 Ack-Pa.: „Oberammergau. Menaka mit ihrer Tanzgruppe und indischen Orchester“, in: Ammergauer Zeitung 25. August 1936, Stadtarchiv Oberammergau.

253 STÖBER: „Presse im Nationalsozialismus“, S. 275.

254 Boner lebte seit Anfang der 1930er Jahre in Indien und hatte eine Theorie zur Architektur von Hindutempeln entwickelt. Sie produzierte die ersten Tourneen von Uday Shankar. Boner ist daher eine Schlüsselfigur für die Vermittlung der künstlerischen Avantgarde zwischen Indien und Europa.

das infragekommende Heft, so wie dieses bei der Vorstellung verteilt wurde, zukommen zu lassen. Es war genauso, wie es mir Krauss geschickt hat.

Nachdem ich Shankar über die Resultate unserer Einwendung benachrichtigt hatte, meinte er es solle nicht geschehen, dass man der Menaka noch irgendwie weiter Schwierigkeiten schafft. Herr Shankar meinte er könnte in Indien irgendwie für sich Unannehmlichkeiten hervorrufen, falls seine Kompatriotin von ihm, wenn auch indirekt verfolgt wäre. Vielmehr wollte Shankar durch diesen Fall einen bestimmten Druck auf Hofmeister ausüben der, gerade der Ausgangspunkt in dieser Sache war. Dazu hatten wir nach dem was uns Krauss geschrieben hat wahrscheinlich genügend Stoff, doch bin ich nicht gewiss, dass die oben erwähnte Meldung von Krauss, was es Hofmeister anbetrifft, auch genau den Tatsachen entspricht und wird es immer möglich sein, dass wir uns doch an Krauss in unserer evtl. Klage halten werden müssen. Diese Möglichkeit ist desto wahrscheinlicher, der Krauss auf mein Verlangen, die Abschrift des Schreibens von Hofmeister doch nicht geschickt hat.

Nun haben sie, liebes Fräulein, zu entscheiden, ob wir dennoch weiter vorgehen sollen. Vielleicht wäre es am besten, wenn wir Krauss einen Vergleich auf friedlichem Wege vorschlagen indem er eine bestimmte Entschädigung ihnen zahlen soll. Vorläufig hat er für sie, liebes Fräulein, zwei Bücherlein, deren Verfasser er ist „das Tor“ und „der Weg“ geschickt. Soll ich sie Ihnen nachsenden? Das ist eine Sammlung von recht schwachen Gedichten in der deutschen Sprache. Also erwarte ich Ihre Anordnung in dieser Angelegenheit.<sup>255</sup>

Ernst Krauss hatte also, um weiteren juristischen Konsequenzen vorzubeugen, die Seiten mit Alice Boners Artikel in den schon gedruckten Menaka-Programmheften zusammenkleben lassen und die so präparierten Hefte an das Publikum der laufenden Tournee verteilt. Aus archivologischer Perspektive repräsentiert kaum etwas das „Wunderblock-Paradigma“<sup>256</sup> des Archivs so anschaulich, wie jene zwei zusammengeklebten Seiten im Programmheft des indischen Balletts mit dem nun verborgenen, aber immer noch wirkmächtigen Artikel seiner Autorin.<sup>257</sup>

#### Moderne Reflexe im internationalen Tanz-Diskurs

Alice Boner setzt in ihrem Text einen maßgeblichen Deutungshorizont für die Wahrnehmung der indischen Tänzerinnen in Deutschland. Ihr Text war nicht nur in Krauss' Programmheften zu lesen gewesen, sondern in den Vorankündigungen vieler Tageszeitungen, die auf Krauss' Pressematerial zurückgegriffen hatten. Boners Überlegungen zur Geschichte des indischen Tanzes sind voll von markanten Motiven, die von der deut-

<sup>255</sup> NIDERMILLER, N. de: „N. de Nidermiller an Alice Boner“ (1936, Stadtarchiv Zürich, VII.389.1.1.269).

<sup>256</sup> Anhand von Freuds Bild des Wunderblocks als Modell des Unbewussten entfaltet Derrida seinen Archivbegriff. DERRIDA: *Dem Archiv verschrieben*.

<sup>257</sup> Der Briefwechsel zwischen Nidermiller und Boner zieht sich über den Verlauf des ganzen Jahres 1936 hin und endet mit einer formellen Entschuldigung Krauss'.

schen Tanzkritik aufgegriffen werden. Einerseits beschreibt sie den indischen Tanz als ganzheitliche spirituelle Körpertechnik:

»Der Inder betrachtet den Tanz als die Sprache, den Gesang des Körpers und hält ihn daher ebenso Wert, den Göttern dargebracht zu werden, wie wir die Musik in unseren Kirchen. Er kennt keinen unmittelbareren Ausdruck für seine religiöse Ergriffenheit als den Tanz.«<sup>258</sup>

Zugleich kennzeichnet Boner den Tanz aber als eine im Verschwinden begriffene authentische kulturelle Praxis des indischen Subkontinents:

»Es sind leider nur noch wenige Zentren in Indien, in welchem diese vollkommene Kunst, die Tanz und Drama von ganz Ostasien befruchtet hat, noch lebendig ist. In Tempeln werden dort die heiligen Epen des Ramayana und Mahabharata noch aufgeführt, auf einfachen Podium, hinter einer flackernden Flamme, zum verwirrenden frenetischen Rhythmus der Trommeln, Gongs und Zymbeln und dem leidenschaftlichen Gesang des Chors. Und das Volk sitzt nächtelang hypnotisiert davor und fühlt die leibhaftige Anwesenheit des Sri Krishna und Rama Chandra.«<sup>259</sup>

Alice Boner etabliert damit anschlussfähige Narrative für die Rezeption des INDISCHEN BALLETTS in Deutschland. Tanz als »Gesang des Körpers«, als unmittelbarer Ausdruck religiöser Ergriffenheit ist das Gegenstück zur modernen Sehnsucht nach Ganzheit, nach Wiederverwurzelung in einem als verloren betrachteten Weltverhältnis. In dieser Argumentation ist der Grundzug der europäischen Rettungsethnologie zu erkennen - zu »retten, was zu retten ist, noch ehe zum Automobil und zur elektrischen Schnellbahn das lenkbare Luftschiff hinzugekommen ist, und ehe wir in ganz Afrika Tararabum-diäh und in der Südsee das schöne Lied vom kleinen Kohn hören«<sup>260</sup>.

Es ist diese Gewahrwerdung der sich immer schneller entfaltenden Dynamik der Modernisierung, die dabei auch das Doppelspiel aus Globalisierung und Regionalisierung befeuerte, in der Kultur auf beiden Seiten ins Spiel kommt: als hegemoniale Weltkultur und als »bedrohte regionale Kultur, die sich gegen die internationale Nivelierung zu behaupten sucht.« In diesem Reflex, wird wie Inge Baxmann schreibt – der Körper als Gedächtnisort der Moderne konstituiert. Auch Baxmann verortet das mit dem Körper assoziierte Erkenntnisinteresse am kulturellen Gedächtnis in einem teleologischen Geschichtsverlust der Moderne. Genau in der Bewusstwerdung des Problems, dass Geschichte nicht mehr zwangsläufig zum besseren fortschreitet – also »unter der Prämisse, dass ohnehin kein »Ziel« zu erwarten sei“<sup>261</sup>, läge demnach die Geburtsstunde

<sup>258</sup> BONER, Alice: „Aus dem Gelsenkirchener Kulturleben, Der indische Tanz“, in: *Gelsenkirchener Allgemeine Zeitung* 8. März 1936, Gelsenkirchen, Institut für Stadtgeschichte.

<sup>259</sup> Ebd.

<sup>260</sup> HORNBOSTEL, Erich M. von: *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hrsg. v. Christian KADEN und Erich STOCKMANN, 1. Aufl., Leipzig: Reclam 1986 (Kunstwissenschaften 1169), S. 40–58. (urspr. erschienen in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 3/1905–1906, 85–97)

<sup>261</sup> BAXMANN, INGE: „Der Körper als Gedächtnisort. Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskulturen im frühen 20. Jahrhundert“, in: FRANZ ANTON CRAMER (Hrsg.): *Deutungsräume: Bewegungswissen als kulturelles*

der modernen Zivilisationskritik. Diese Verlusterfahrung von Geschichte hatte ja eine Doppelnatur, weil mit dem Gewahrwerden der Ziellosigkeit von Geschichte auch die des offensichtlichen Verlusts von althergebrachten Traditionen, Handlungsweisen und Artefakten durch die rasante Entwicklung der modernen Technologie und Infrastruktur einherging. Die Folge wäre eben die Obsession der Moderne für den kulturellen Ursprung, den man anhand der Geschichte seiner Einschreibungen in die Körper zu rekonstruieren hoffte.<sup>262</sup>

Die Weise, wie Boner das Verschwinden authentischer Praktiken von Alltagsreligiosität in Indien schildert, entspricht damit dem wachsenden Bewusstsein für die zerstörerischen Kräfte der (kolonialen) Globalisierung, denen die Vielfalt der kulturellen Praktiken überall zum Opfer fällt. Alice Boners modernekritische Grundierung der indischen Tanzgeschichte verleiht Menakas Projekt im Deutschland des Jahres 1936 auf diese Weise Aktualität und rahmt sie als Gegenstand besonderen Erkenntnisinteresses.

Erst Ende des Jahres 1936 war Boners Artikel in den Programmheften durch Krauss unlesbar gemacht worden. Das Narrativ von den religiösen Wurzeln des indischen Tanzes und seiner im Verschwinden begriffenen authentischen Praxis hatte zu diesem Zeitpunkt schon viele Blicke von Menakas Publikum geleitet und der Kritik ein Deutungsschema an die Hand gegeben. Gustav Adolf Kellner, der Rezensent der *ZITTAUER MORGENZEITUNG*, schildert anschaulich, wie er seine Erfahrung in Bezug zum Deutungshorizont der Ankündigungstexte setzt:

»Der Artikel Menaka und ihre Kunst hat ja versucht, in die Eigenart dieser wundersamen Bewegungssprache, dieser uralten und von der Menaka wieder belebten indischen Tanzkultur einzuführen, aber Kunst, die uns erklärt, Kunst die weise erläutert werden muss, bleibt für den Empfänger immer eine missliche Angelegenheit, bleibt immer ein Erlebnis, das nicht nur im künstlerischen, das auch im Sensationellen wurzelt. Zumindest ehrfürchtiges Staunen lösten, so hieß es in unserem Vorbericht, die Darbietungen aus, wo sie einen nicht in die ferne, fremde Welt mit ihrem berückenden Zauber ganz entrückten. Dieses trat wohl ein, trat ein mit den narkotisierenden Rhythmen der seltsamen Melodik immer, trat ein mit der heiligen Inbrunst des Spiels dieser Körper und Glieder, aber dann löste sich doch vorzeitig wieder der Bann und vor drängte sich, wenn auch begleitet von der Ehrfurcht, das einfache Staunen vor einer Kunst, die eine allzu fremde Sprache spricht, vor einer Kunst, die plötzlich nur noch artistisch, als Virtuosität, interessiert. Und die dann eben doch wieder bezwingt und bezaubert in faszinierendem Wechsel der Eindrücke, durch die künstlerische

*Archiv der Moderne*, Bd. 1, München: K. Kieser 2005 (Wissenschaftskulturen im Umbruch, Bd. 1), S. 174, hier S. 15–35.

262 Menakas „authentischen“ Aufführungen spielte außerdem noch das spezielle literarisch konstruierte deutsche Indienbild zu, das eine besondere Projektionsfläche für die Rhetorik der modernen Zivilisationskritik bot: „Denn hier trat uns an einem deutlich sichtbaren Beispiel die enge Verbundenheit zwischen Mensch und Kosmos entgegen, die unsere Kultur seit Jahrhunderten als Kraftquelle verloren zu haben schien. Diese Verbundenheit wiederzufinden, ist auch eine Aufgabe der Gegenwart, und in ihr wird der Tanz des Glaubens eine wichtige Mission zu erfüllen haben.“ WEINERT, Joachim: „Menaka und Ramnarayan Indische Tänze im Wilhelm-Theater“, in: *Magdeburgische Zeitung* 13. Januar 1937, Stadtarchiv Magdeburg.

Reinheit und Keuschheit der Gestaltung, durch die Schönheit und Grazie des Gliederspiels, dass sich im letzten Fingergelenk mitteilt, und durch den seltsamen Reiz dieser Musik, die sich aus Monotonie und grellem Wechsel, aus unbefriedigendem Klängen und Wohllaut, aus malenden Geräuschen und befregenden Tonskalen aufbaut und einen nicht loslässt, so sehr sich das Ohr auch manchmal sträubt.«

Kellner schildert, sensibilisiert durch die Rahmung der Vorberichte, seine Beobachtung des indischen Tanzabends als »multi- und synästhetische Erfahrung«, die sich in einem Oszillieren zwischen Affizierung und Reflektion vollzog – und die klar durch Boners Narrativ vermittelt war. Alice Boners Narrativ des indischen Tanzes als authentische Praxis zieht sich durch die gesamte Menaka-Rezeption und zwar in der Weise, wie im Begriff des Kulturellen Ursprungs die moderne Gegenwart verhandelt wird.

### Reinigung des arischen Blutstroms

Am 23. März schrieb der Rezensent der *HAGENER ZEITUNG*:

»Menaka tanzte! Sie zelebrierte die hohe Kunst uralter indischer Kultur, sie tanzte eine ferne Periode starken völkischen Wesens aus einem Lande, dass durch den arischen Blutstrom seine ältesten und reichsten Kulturbefruchtungen erhielt.«<sup>263</sup>

Der »arische Blutstrom« überbrückt in dieser Deutung mühelos die Distanz zwischen Indien und Deutschland und zeigt, wie kurz der Schritt von den Rettungsimpulsen der ethnografischen Moderne, zur völkischen Reinigungsideologie der Nationalsozialisten war. Die Idee der rassenhygienischen Bestärkung des völkischen Wesens fußt schließlich ebenso auf der modernen Erfahrung des Ursprungsverlustes. Es wundert daher nicht, dass die Frage der Authentizität der indischen Tänze unmittelbar in Bezug zur Idee einer neuen, völkischen Kultivierung des deutschen Tanzes gesetzt wurde. Das war ja genau die Frage, die Josef Knodt, der Rezensent der *BAYERISCHEN OSTMARK*, behandelt hatte, als er den Volkstanz des nordischen Menschen vom »Niggerexotischen«<sup>264</sup> abgrenzte.

Diese rassentheoretische Spur lässt sich in der Diskursgeschichte des modernen – und im speziellen des neuen deutschen Tanzes weit zurückverfolgen. Denn die Frage der »rassischen Gebundenheit« des Tanzes war schon lange bei der ideologischen und institutionellen Neuausrichtung der deutschen Tanzlandschaft diskutiert worden. Aus den Dokumenten, die Karina und Kant in *Tanz unterm Hakenkreuz* publiziert haben, geht hervor, in welcher Weise beispielsweise auch der Choreograf Rudolf von Laban während der Gleichschaltungsphase der Deutschen Tanzbühne über den Rassenbegriff in die Ausformulierung einer Ästhetik des nationalsozialistischen Tanzes verwickelt war.<sup>265</sup> 1935 war Laban vom Ministerialrat Otto von Keudell, dem Leiter der Abteilung

263 W.P.: „Indische Tanzkunst, Menaka mit ihrer Tanzgruppe und ihrem indischen Orchester in Hagen. Ein unvergesslicher Abend im Stadttheater.“, in: *Hagener Zeitung* 23. März 1936, Stadtarchiv Hagen.

264 JOSEF KNODT: „Gastspiel Menaka, Mit ihrer Tanzgruppe und indischen Orchester“.

265 KARINA/KANT: *Tanz unterm Hakenkreuz*.

Musik und bildende Kunst im Reichspropagandaministerium, aufgefordert worden, sein Verständnis des Begriffs „deutscher Tanz“ darzulegen. Labans Antwort an von Keudell vom 11. Februar 1935 stellt ein eindrückliches Dokument für die paradoxen Bemühungen dar, den Kulturbegriff, die Tanzgeschichte und die Rassentheorie zu einer konsistenten nationalsozialistischen Ästhetik zusammenzuführen. Nachdem Laban zunächst auf die interkulturelle Geschichte der europäischen Tanzformen verweist, schreibt er:

»Damit komme ich zum zweiten Gesichtspunkt, von dem aus der Begriff ›deutscher Tanz‹ zu werten ist. Es handelt sich um die Bewegungsart und Bewegungsform, die deutschem Wesen entspringt und entspricht. Es kann hier nur kurz angedeutet werden, dass sich in der Bewegung besonders in ihrem Rhythmus aber auch in der Körperhaltung und Gebrauch der Körperteile Rassenmerkmale ausprägen. Die Betrachtung dessen, was im Tanz nicht deutsch ist, wird hier am ehesten zur Klärung führen. Es sind z.B. spanische oder ungarische, aber auch bestimmte slawische Körperbewegungen und Rhythmen dem deutschen Ausdrucks- und Kulturempfinden so fremd, daß sie niemals übernommen oder in deutsche Tanzformen eingeschmolzen wurden. Ebenso ist es mit exotischen Bewegungsarten ferner Rassen, wie Neger, Indianer, Mongolen usw.«<sup>266</sup>

Aus dem Brief geht auch hervor, dass Laban im Prinzip bewusst war, dass eine rassentheoretische Herleitung des deutschen Tanzes aus wissenschaftlicher Sicht nicht zu halten war, sondern dass sich die zeitgenössischen Tanzformen lediglich aus einer inter- oder transkulturellen Geschichte begründen ließen.

Die Spur der Rassentheorie zieht sich durch die Menaka-Rezeption. Sie brachte nicht nur Laban in Erklärungsnöte, sondern führte auch die Tanzkritiker in argumentative Sackgassen.

#### **Epistemologie des Fremden: kulturhermeneutische Experimente**

Die Ausweichbewegung, die Laban mit seiner ausschließlich negativen Definition des deutschen Tanzes um die Rassenfrage macht, führt uns zu einer tiefer liegenden Frage, welche viele der deutschen Menaka-BetrachterInnen beschäftigte – nämlich die Frage, inwiefern zu der »fernen Welt des Denkens, Glaubens, Fühlens und Sehens« überhaupt Brücken führen – ob also das »fremde Volkstum« prinzipiell der Erkenntnis zugänglich ist, oder ob es immer in einer Weise »wesensgebunden« bleibt, die sich registrieren, aber nicht verstehen lässt:

»Hier fehlen uns nun völlig die Maßstäbe. Wenn wir schon vor der sozusagen garantiert echten Volkskunst, die der spanische Abend am vorigen Montag bot, die Zurückhaltung im Urteil geübt haben, zu der uns die unbegrenzte Achtung vor fremden, für uns niemals ganz enträtselbaren Volkstum zwingt, so wissen wir erst recht, das wir vor der Kunst der Inder gänzlich versagen würden. Was würde dieser Kunst unsere Zustimmung oder selbst unserer

266 Ebd.

Verzückung bedeuten. Sie kommt aus einer so fernen Welt des Denkens, Glaubens, Fühlens und Sehens, aus einer Welt eines so ganz anderen Schönheitsideal, dass die Brücken, die wir schlagen möchten, drüber gewiss nur bis ans Äußerliche heran, niemals bis ins Innere, in das Geheimnis der künstlerischen Schöpfung hineinführen würden.«<sup>267</sup>

Die Frage, ob überhaupt Brücken zum inneren Verständnis der anderen Kultur führen würden, ist eine logische Schlussfolgerung aus dem wachsenden Wissensstand der ethnografischen Moderne. Denn im gleichen Maße, in dem man kulturelle Differenzen vermaß und registrierte – und auf diese Weise den Raum des Kulturellen überhaupt entdeckte, rückte auch das epistemologische Dilemma der vergleichenden Kulturwissenschaft in den Blick – nämlich die Frage, ob der Raum des Anderen hermeneutisch überhaupt zugänglich ist. Für den Kommentator aus Gelsenkirchen beispielsweise geriet auf diese Weise angesichts der Menaka-Aufführung das humanistisch-universalistische Weltbild ins Wanken:

»Es ist noch nicht lange her, da wurde auf allen Gassen gesagt, es sei alles gleich, was Menschenantlitz trägt. Wie aber die Unterschiede tatsächlich sind, konnte man an dem Tanzabend der indischen Tänzerin Menaka mit ihrer Truppe wieder einmal erkennen.«<sup>268</sup>

Die Vorstellung, dass »alles was Menschenantlitz trägt« gleich sei, ist angesichts der offensichtlichen kulturellen Differenz, welche die indischen KünstlerInnen aufführen, nun nicht mehr gewiss. Die Vermessung der kulturellen Distanz zwischen Deutschland und Indien, welche Menakas RezensentInnen vornahmen, verlief also nicht nur entlang der Achse eines fremden und zugehörigen Orients, sondern vor allem auch entlang eines Grundsatzproblems kultureller Hermeneutik. Im Prinzip modulieren die Menaka-Rezensionen nämlich auch in ihren völkischen Inanspruchnahmen lediglich die beiden einzigen – wie Franz Martin Wimmer in Anlehnung an Elmar Holenstein schreibt – denkbaren kulturphilosophischen Positionen: erstens eine »platonische«, die von der Voraussetzung ausgeht, »dass die wahrgenommene Welt für alle Menschen vollkommen gleich ist, dass nur die Wörter und Zeichen, mit denen sie ihre Vorstellungen zum Ausdruck bringen, unterschiedlich sind«, und zweitens eine »romantische«, nach der Kulturen als geschlossene Ganzheiten wahrgenommen werden, »die untereinander nicht in einen wirklichen Austausch treten können, keine relevanten Universalien teilen und jeweils Welten für sich bilden.«<sup>269</sup> Die kulturellen Differenzmessungen der Menaka-Beobachter streuen daher zwischen eher – im Sinne Holensteins – romantischen Positionen – bzw. einem kulturalistischen Ansatz, demnach die fremde Kultur prinzipiell

267 M.: „Indischer Tanz, Die Tanzgruppe Menaka im Opernhaus“.

268 BONER: „Aus dem Gelsenkirchener Kulturleben, Der indische Tanz“.

269 WIMMER, Franz Martin: *Interkulturelle Philosophie: eine Einführung*, Wien: WUV 2004 (Philosophie 2470), S. 144.; vgl. auch HOLENSTEIN, Elmar: *Kulturphilosophische Perspektiven: Schulbeispiel Schweiz; europäische Identität auf dem Prüfstand; globale Verständigungsmöglichkeiten*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1350).

verschlossen bleibt – einer Ansicht, die beispielsweise der Beobachter in Gelsenkirchen mit einer wissenschaftlichen Autorität unterstetzt:

»Der Zuschauer sieht eine Welt orientalischen Lebens und Glaubens vor sich aufsteigen. Er vermag sie nicht bis ins letzte zu ergründen, denn dazu bedürfte es einer genaueren Kenntnis der indischen Weltanschauung und es bliebe auch dann noch fraglich, ob sein Wissen zum vollen Verständnis des Gebotenen ausreicht. Wir kennen zu viele Zeugnisse erfahrener Indien-Forscher, in denen ähnliches dargelegt wird wie in dem Buche ‚Das Lieblingsvolk Buddhas‘ von Fielding Hall. Dieser Forscher schreibt: die Schranken der fremden Sprache der fremden Religion und der Gewohnheiten die durch ein anderes Klima als das Unsrige erzeugt wurden, sind, selbst für diejenigen unter uns, die den wirklichen Wunsch und die wirkliche Gelegenheit zur Verständigung haben, so, das es bisweilen den Anschein hat, als könnten wir das Innerste eines fremden Volkes nie verstehen, es scheint, als sähen wir bloß die Außenseite, diese merkwürdig wechselnde Außenseite, die so trügerisch ist und die es uns so schwer macht, einzusehen, dass auch hier Menschen sind wie wir und keine fremden Geschöpfe auf einem fremden Stern.«<sup>270</sup>

Hier wird nicht nur die Fremdheit kultureller Gewohnheiten registriert, sondern die Frage nach der prinzipiellen Möglichkeit »zum vollen Verständnis des Gebotenen« wird klar formuliert und mit wissenschaftlichen Quellen untermauert. Harold Fielding Hall, der in dem Artikel als wissenschaftliche Instanz zitiert wird, war ein britischer Kolonialbeamter, der um die Jahrhundertwende Beobachtungen zur Rolle des Buddhismus in der Alltagskultur der Burmesen angestellt hatte. Als Chronist kultureller Differenz zielte Hall mit seiner Aussage zur Unüberwindbarkeit der kulturellen Schranken eigentlich in eine eher universalistische Richtung. Fielding war auf der Suche nach einer authentischen religiösen Alltagspraxis, die er allerdings nicht in den sprachlich gebundenen buddhistischen Lehrsätzen fest machte, sondern an eher universalistischen Prinzipien in der Seele der Menschen – an den:

»guiding principles of their lives, whether in accordance with the teaching of Buddhism or not, these only have seemed to me worthy of inquiry or understanding.«<sup>271</sup>

Nicht den Verstand, sondern »die Seele der Menschen« erklärte Hall so zum Gegenstand seines Erkenntnisinteresses. Jonathan Saha beschreibt allerdings die kontroverse Rolle Fielding Halls als ethnologischer Berater der britischen Kolonialverwaltung beim Ausbau des Kolonialstaates in Burma. Fieldings ernüchternde Einschätzung der interkulturellen Kommunikationshürde zwischen der Kolonialverwaltung und der burmesischen

<sup>270</sup> U-Ag.: „Indische Tänzer und Musiker gastieren im deutschen Westen, Tanzabend des Menaka Ballett in Gelsenkirchen“.

<sup>271</sup> HALL, Harold Fielding: *The soul of a people*, London: MacMillan 1908.

Bevölkerung hätte der Legitimation der kolonialen Ordnung als alternativlosem juridischem System Vorschub geleistet.<sup>272</sup>

Jene Doppelbödigkeit des kulturellen Differenzkonzepts liegt auch der Menaka-Rezeption zugrunde. Je nach der Haltung zur Frage der prinzipiellen Übersetbarkeit von Kultur sind die Beobachter entweder in der Lage, aus den Klängen und Rhythmen »das Allgemein Menschliche«<sup>273</sup> zu spüren, oder aber eine Zeichensprache zu registrieren »die wir aufs Höchste bewundern, aber nicht lesen können, so wenig wie wir die Sprache der Inder verstehen, und verstünden wir sie: Ihre tiefsten Lebensgeheimnisse blieben uns denn noch verschlossen, denn wir sind Gewächse unter einem anderen Himmel, und unsere Geschichte ist eine ganz andere.«<sup>274</sup> Die Frage, ob es Zugänge zu der »geheimnisvollen Welt« des Anderen gibt, wird dann wie bei Martin Koegel zur Frage, ob sich diese andere Welt »lieben lässt«.

#### **Wir müssen uns indisieren: Identitäts- und Alteritätskonstruktionen auf der Kippe**

In den allermeisten Berichtenkippen die Erklärungsmuster der Menaka-RezensentInnen in einer gemeinsamen Figur, nämlich der des Fremden. Gerade weil die Redaktionen vieler Zeitungen 1936 so offenkundig von einer völkisch identitären Agenda geleitet waren, in welcher die Bestimmung des „Wesenseigenen“ und des „Wesensfremden“ für die deutsche Kultur zentral waren, fällt auf, dass die Registrierung der Fremdheit des indischen Ballett nicht auch unmittelbar mit einer Hierarchisierung derselben einherging. Fast in allen Fällen wird die Alterität des indischen Balletts ins Positive gewendet.<sup>275</sup> So wie der Gelsenkirchener Rezensent der Meinung war, dass: »Der Drang, die Eigenart fremder Völker kennen und ergründen zu lernen, dem deutschen Publikum in besonderen Maße zu eigen sei«<sup>276</sup>, waren ganz offenbar viele Blicke geleitet von jenem „anderen Orientalismus“ der Deutschen, den Andrea Polaschegg in ihrer »Gebrauchsgeschichte des Orientalismus« nachzeichnet.<sup>277</sup> Polaschegg rekonstruiert den linguistischen und historischen turn, den der Orientalismus vor allem in Deutschland durchlief und infol-

<sup>272</sup> SAHA, J.: *Law, Disorder and the Colonial State: Corruption in Burma c.1900*, Springer 2013.

<sup>273</sup> A.O.: „Indische Musik und Tanzkunst, Ballett Menaka im Schauspielhaus“, in: *Neue Leipziger Zeitung* 9. April 1936, Stadtarchiv Leipzig.

<sup>274</sup> FELNER: „Menaka mit Tanzgruppe und Orchester“. Zum Begriff der interkulturellen Hermeneutik vgl. WALDENFELS, Bernhard: „Kulturelle und soziale Fremdheit“, in: SCHNEIDER, Notker (Hrsg.): *Einheit und Vielfalt: das Verstreben der Kulturen*, Bd. 9, Amsterdam: Rodopi 1998 (Studien zur interkulturellen Philosophie 9). WALDENFELS, Bernhard: „Verschränkung von Heimwelt und Fremdwelt“, in: MALL, Ram Adhar und Dieter LOHMAR (Hrsg.): *Philosophische Grundlagen der Interkulturalität*, Bd. 1, Amsterdam: Rodopi 1993 (Studien zur interkulturellen Philosophie 1).

<sup>275</sup> 1936 dürfte auch die propagandistisch kalkulierte Zurschaustellung deutscher Weltoffenheit anlässlich der olympischen Spiele eine Rolle gespielt haben. Die Effekte von Goebbels Erlass vom 26. November 1936 zum Verbot der Kunstkritik hingegen dürften hingegen erst im späteren Verlauf der Tournee zum Tragen gekommen sein.

<sup>276</sup> U-Ag.: „Indische Tänzer und Musiker gastieren im deutschen Westen, Tanzabend des Menaka Ballett in Gelsenkirchen“.

<sup>277</sup> POLASCHEGG, Andrea: *Der andere Orientalismus: Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: Walter de Gruyter 2005.

gedessen der Orient, »der bis zum 18. Jh. seinen deutschen Beobachtern als zwar differente, aber durchweg vertraute Größe erschienen war« begann fremd zu werden, während zugleich vor allem der Orient des indoeuropäischen Sprachraums in den Bereich des Nicht-Fremden gerückt wurde. Die affirmativen Deutungen der Menaka-Aufführungen sind daher noch als Kontinuität jener - wie Polaschegg schreibt – »hermeneutischen Bemühungen« zu verstehen, mit denen der Orient neu angeeignet wurde und mittels derer die nun dafür verantwortlichen Spezialisten der Orientwissenschaft »die Fremdheit dieses sprachlich verfaßten und historischen Orients zugleich produzierten und in Vertrautheit überführten.«<sup>278</sup>

Genau auf diesen Prozess spielte der Regensburger Kommentar zur besonderen ethnologischen Neugier der Deutschen an. Und genau auf diesem Prozess beruhte auch die besondere Geschichte des deutschen Indienbildes. Es ist diese linguistische Entdeckungsgeschichte Indiens, die dann auch die Anschlüsse zu den rassischen Deutungen des Menaka-Bühnengeschehens lieferte. Denn anhand des linguistischen turns der deutschen Orientwissenschaft wird auch verständlich, warum das indische Ballett 1936 unter dem Gesichtspunkt künstlerischer Erfahrung und ethnologischen Erkenntnisgewinns betrachtet werden konnte, während die jüdischen KünstlerInnen wie Gret Palucca ohne Widersprüche aus diesem Diskurs ausgeschlossen werden konnten. Polaschegg arbeitet nämlich auch heraus, wie gerade der hebräische Orient im Gegensatz zum indischen als fremd konstruiert wurde:

»Durch die ›Entdeckung‹ (bzw. sprachwissenschaftliche Neukonzeption von Sprachen auf Grundlage grammatisch struktureller Gemeinsamkeiten) der indo-germanischen Sprachverwandtschaft erschien nun der indisch-persische Teil des Orients, der bis dahin in seiner Gesamtheit als Anderes wahrgenommen wurde, als dem Eigenen zugehörig, während der hebräische Orient, der bis dahin über die christliche Tradition dem Eigenen zugerechnet wurde, als Teil des Anderen.«<sup>279</sup>

Tatsächlich verhandeln viele der Texte über den Begriff der Fremdheit genau die Frage, inwiefern der Orient »sich aus dem Bereich des Vertrauten löste und zum Fremden« wurde und ob schließlich die orientalische Fremde »als die eigene oder die des Anderen erschien.«<sup>280</sup> Bemerkenswert an vielen dieser Texte ist dabei, wie sie auch die Komplexität des Identität-Alterität-Gefüges schon andeutungsweise wiederspiegeln. Vor allem in diesem Punkt - inwiefern die Fremde der Anderen auch als das eigene Fremde erschien,

variieren nämlich die Perspektiven der Menaka-BeobachterInnen. Im Kommentar aus Oberammergau beispielsweise deutet sich dieses Erkennen eines eigenen Fremden an:

»Die ernste Mystik, das träumerisch Göttliche, dass die ganze Linie beherrscht und von ebensolchen Impulsen aufgepeitschte Musikthemen verlangt, ist trotz aller Fremdheit und vielleicht gerade deshalb dazu angetan, eine Rückschau in unser Inneres zu verlangen.«<sup>281</sup>

In dieser Wendung der Wahrnehmung des Fremden als Selbsterkenntnis wird nicht nur die Fremdheit der indischen TänzerInnen festgeschrieben, sondern gleichzeitig die Wahrnehmung von Alterität als solcher in den Blick gerückt – einer Alterität, die nicht ausschließlich durch die kulturelle Differenz konstituiert wird, sondern wie Dieter Mersch sagt - durch ihr »Ereignen« aus einer »zuvorgekommenen Alterität, die sich dem Sinn, dem Verstehen der Schrift und der Differenz verweigert«. Auch in dem Bericht aus Bad Tölz klingt in der völkisch verdrehten Deutung des Fremden die verflochtene Beziehung eines eigenen und anderen Fremden noch an:

»Es ist das Musik, sie ist sogar in gewisser Beziehung packend, aber ich verstehe sie nicht, sie entspricht nicht den Klängen meiner Seele, sie ist mir nicht artgebunden. Und das ist ja letzten Endes der hohe Sinn dieses Gastspiels gewesen, fremde Kultur, fremdes Gefühl und Denken, fremde Seele kennen, achten zu lernen, um das kostbare Gut der Kultur des eigenen Volkes erst recht mit heißer Inbrunst zu lieben.«<sup>282</sup>

Die Komplexität dieses Alteritätsgefüges kommt in einer Formulierung der **KOBLENZER ZEITUNG** auf den Punkt:

»Unter solchen samtenen Blicken, ihren Tönen und Tänzen haben wir voll auf zu tun. Denn wir sind es ja, die sich indisieren müssen, wollen wir mehr als eine gewisse Befremdung von diesen Darbietungen haben.«<sup>283</sup>

Die eigene „Indisierung“ als Erkenntnismethode gehört zum Instrumentarium teilnehmender ethnografischer Beobachtung. In den Händen des Kunstkritikers wird sie zum Schlüssel der ästhetischen Erfahrung und bringt das ambivalente Gefüge von Identitätskonstruktionen ins Wanken.

#### **Die Probe auf die große Kunst: Das Indische Ballett im deutschen Theater**

Die ambivalenten Berichte der deutschen Menaka-Kritiker führen uns noch zu einer weiteren Rahmung, die nicht allein Alice Boners ethnologischer Expertise zu verdanken ist, sondern vor allem der Weise, wie es dem Impresario Ernst Krauss gelungen war, das Indische Ballett im Kontext der deutschen Kunstinstitutionen zu platzieren. Krauss hatte das MENAKA-BALLETT ja gerade nicht im Varieté, sondern in den Prestige-Institutionen der bürgerlichen Repräsentation vermittelt – also in den Stadttheatern und staatlichen

278 Ebd., S. 278.

279 EBD.

280 POLASCHEGG: *Der andere Orientalismus*.

281 ACK-PA.: „Oberammergau. Menaka mit ihrer Tanzgruppe und indischen Orchester“.

282 „Indiens Märchenwelt in Bad Tölz“, in: *Tölzer Zeitung* 16. Juni 1936, Stadtarchiv Bad Tölz.

283 HAT: „Das Gastspiel Menaka‘, indischer Tanz und indische Musik“.

Opernhäusern. Das war keine Selbstverständlichkeit. Tatsächlich hatten viele Beobachter Schwierigkeiten damit, das Genre des INDISCHEN BALLETTS richtig einzuordnen. Man liest es noch in der Weise, wie sie bemüht sind, die Aufführungen deutlich vom vielleicht naheliegenderen Genre des populären exotischen Tanzes abzugrenzen:

»Sie ist keiner der vielen billigen Tingeltangel Tänzerinnen, die durch geschmacklose und ordinäre Bauchverrenkungen auf die Sinnenlust der Männer Eindruck machen wollen, sondern man spürt es, die Kunst ist ihr heilige Mission.«<sup>284</sup>

»Sie hat dem entarteten indischen Tanz, dem wir so oft in Varietes und Theatern begegnen und der seinen Ursprung meist billiger Sensationslust verdankt, den Kampf angesagt und wirbt für eine Neugestaltung des indischen Tanzes.«<sup>285</sup>

»Wir sehen auch hier wieder nur soviel, dass der Tanz dieser Inder weltenweit verschieden ist von dem indischen Tanz, den uns gelegentlich deutsche Tänzer und Tänzerinnen vorsetzen: verbindende Bewegung zu Figurenbildern, dir wir aus der bildenden Kunst der Inder kennen - sicherlich also ein vom Standpunkt des Inders zusammenhangloses Potpourri, obendrein angefüllt mit europäischen Gefühlsinhalten. Hier ist etwas ganz anderes. Hier ist alles ersichtlich getragen und getrieben von großer Idee und großem edlem unalltäglichen, häufig in religiösen Wurzeln und fast immer irgendwie ins Religiöse mündenden Gefühl.«<sup>286</sup>

Die ordinären »Tingeltangel Tänzerinnen« und das »mit europäischen Gefühlsinhalten angefüllte, zusammenhangslose Potpourri« waren das, was man 1936 in Deutschland mit indischem Tanz assoziierte. Krauss hatte daher für den Geltungsanspruch des INDISCHEN BALLETT als Gegenwartskunst intensive Vorarbeit leisten müssen. Aus seiner Korrespondenz mit den Intendanten der Stuttgarter Staatstheater geht beispielsweise hervor, wie Krauss sich über den Zeitraum von zwei Jahren bemühte, dem INDISCHEN BALLETT ein Gastspiel an der Stuttgarter Oper zu vermitteln:

»Frankfurt am Main, 25. April 1936

Herrn Generalintendant Prof. Otto Krauss

Sehr geehrter Herr Generalintendant!

Im Verfolge meines Schreibens vom 22. ds. möchte ich Ihnen noch mitteilen, dass München inzwischen das MENAKA-BALLETT für drei Vorstellungen in der zweiten Maihälfte angefordert hat und dass sich vielleicht im Anschluss daran ein Aufreten in Stuttgart

<sup>284</sup> Ps.: „*Stadttheater Landshut, Hindugastspiel: Menaka tanzt*“, in: *Bayerische Ostmark* 24. April 1936, Stadtarchiv Landshut.

<sup>285</sup> „Das indische Ballett kommt!“, in: *Reichenhaller Tagblatt* 17. Juni 1936, Stadtarchiv Bad Reichenhall.

<sup>286</sup> M.: „*Indischer Tanz, Die Tanzgruppe Menaka im Opernhaus*“.

ermöglichen lassen würde. Für Datenvorschläge, auch eventuell für Anfang Juni, wäre ich Ihnen sehr verbunden.

Gestern war das Landestheater in Darmstadt ausverkauft, trotz grosser Konkurrenz. Etwa 1000 Besucher. Grösster Publikums Erfolg. Heute Sonntagabend ist trotz schönstem Wetter das Schauspielhaus bei Mk.5- Preisen total ausverkauft. Auch Frankfurt hegt den Wunsch, im Mai noch mehrere Gastspiele zu machen. Dieses Ensemble hat sich nämlich bewährt, überall da, wo durch möglichst ungünstige Gelegenheiten mit schlechtem Besuch bei regulären Vorstellungen zu rechnen war, die Theaterkassen zu füllen und dabei am Saison-Ende dem Publikum eine recht beliebte Abwechslung zu geben, was sich wiederum günstig auf den allgemeinen Theaterbesuch auswirkt. Auch eine künstlerische Befriedigung schafft wieder Begierden neuen Genuss! Aber da es sich bei dieser Sache um eine wirklich hochkünstlerische Angelegenheit handelt und um das einzige aus NUR-Indern bestehende indische Ballett (mit Indien Vorder-Indien gemeint) mit Hindu-Instrumentalisten die Meister ihrer Kunst sind, kann man auch ruhig Wiederholungen – mit neuem Programm – machen.

Ausserdem: Völkische Kunst!

Mit deutschen Gruss! Ernst Krauss<sup>287</sup>

Die Art und Weise, wie Krauss dem Stuttgarter Intendanten das INDISCHE BALLETT als ethnografisches Spektakel (»das einzige aus NUR-Indern bestehende indische Ballett«) völkische Kunst, lukratives Geschäft (»das Schauspielhaus bei Mk.5- Preisen total ausverkauft.«) sowie »hochkünstlerische Angelegenheit« in einem präsentiert, spricht Bände für die Verfasstheit des Stuttgarter Staatstheaters 1936.<sup>288</sup> Der Stuttgarter Intendant Otto Krauss hatte ab 1933 das Stuttgarter Theater konsequent gleichgeschaltet. Krauss war NSDAP-Mitglied, hatte alle jüdischen KünstlerInnen und MitarbeiterInnen entlassen

<sup>287</sup> KRAUSS, Ernst: „*Ernst Krauss an den Generalintendanten Otto Krauss 27. April 1936*“ (1936).

<sup>288</sup> Siehe: URBAN, Nina: „*Die Oper im „Dienst“ der NS-Politik – dargestellt am Beispiel der Württembergischen Staatsoper in Stuttgart 1933-1944*“, Diplomarbeit, Universität Hildesheim 2002, <http://www.grin.com/de/e-book/110646/die-oper-im-dienst-der-ns-politik-dargestellt-am-beispiel-der-wuerttembergischen> (abgerufen am 21.06.2017).

sowie ein streng völkisches Programm angesetzt. Ohne Angabe weiterer Gründe erteilte er der Anfrage des Impresarios eine prompte Absage:

»den 7. Mai 1936.

Herrn Direktor Krauss,

Frankfurt a.M.

Carlton Hotel

Sehr geehrter Herr Direktor!

In Beantwortung Ihrer beiden Schreiben vom 22. und 25. v. Mts. müssen wir Ihnen leider mitteilen, dass in dieser Spielzeit keine Möglichkeit besteht, das Gastspiel Menaka unterzubringen. Wir geben Ihnen in der Anlage das Kritikenmaterial bestens dankend zurück.

Heil Hitler!

Otto Krauss<sup>289</sup>

Ernst Krauss hielten die wiederholten Absagen aber nicht davon ab, das INDISCHE BALLETT bei jeder sich bietenden Gelegenheit in Stuttgart erneut vorzuschlagen. Bis Ende 1937 zieht sich die Korrespondenz der beiden Namensvettern Ernst und Otto Krauss hin. Erst im November 1937, nachdem der Intendant Otto Krauss durch seinen Nachfolger Gustav Deharde abgelöst worden war, stimmte dieser einem Gastspiel des INDISCHEN BALLETTS zu. Die Aufführung, die am 15.11.1937 zustande kam, war ein Publikumserfolg und ist in einer Rezension im SCHWÄBISCHEN MERKUR dokumentiert, welche die Frage nach dem Kunstcharakter von Menakas Programm auf besonders eindrückliche Weise verhandelt:

»Gastspiel der Menaka-Tanzgruppe, Vollendete indische Tanzkunst.

Vor sechs Jahren sahen wir in Stuttgart eine der berühmten indischen Tanzgruppen und bewunderten diese fremdartige, auf ganz alte Überlieferung zurückgehende, in ihrem Stil streng geregelte Kunst, die doch die Entfaltung der tänzerischen Persönlichkeit zu einer höchsten Stufe nicht ausschließt.

Nun kam auf einem Gastspiel durch Europa eine Tanzgruppe unter Leitung einer Frau, Menaka, und wieder standen wir unter dem Zauber dieser aufs höchste vollendeten Tanzkunst. Der Tanz dieser Inder stammt aus kultischen Bezirken, der indische Mythos ist ein Hauptgegenstand seiner Betätigung. Seine Träger stammen meist, wie die Menaka aus priesterlichem Geschlecht; Brahmanen wachen darüber, dass die kultischen Tänze nicht verweltlichen. Uralt ist die Technik dieses Tanzes, die Regeln der Gebärden und Körperbewegungen, des Rhythmus und der Grundstimmungen. Eine Kunst für sich ist die GebärdenSprache der Hände, deren Alphabet wir europäischen Beschauer nicht einmal ahnen, unser neuer deutscher Tanz hat ja, besonders in der Wigman-Schule, in vereinfachtem Maß die Sprache der

<sup>289</sup> KRAUSS, Otto: „Der Intendant Otto Krauss an Ernst Krauss 7. Mai 1936“ (1936).

Hände und Arme von den Indern wieder gelernt. Dazu kommt die besondere Musik mit dem eigenartigen Rhythmus und den exotischen Instrumenten, denen virtuose Künstler seltsame Weisen entlocken, kommt die Pracht oft märchenhaft schöner und farbiger Kostüme.

Aus dem allem aber ersteht als letztes der Tanz dieser sechs Männer und Frauen, und aus ihm wie eine Wunderblume die Kunst der Menaka. Man mag bei ihr an die Pawlowa denken; wie aus dem alten europäischen Ballett diese begnadete Künstlerin sich erhob, in der alle Technik Natur und Spiel geworden zu sein schien, so vergisst man auch hier alles einzelne und sieht eine große Natur, eine echte Künstlerin über alle Technik wie spielend Herr werden. In ihrem ersten Tanz, der die Morgendämmerung darstellt, erscheint sie wie ein Naturwesen: Wie eine Pflanze öffnet sie sich dem Licht, in Bewegungen, die ganz vegetativ wirken, und auch als Krishnas Geliebte in einem mythologischen Tanz hat man diesen Eindruck des Naturwesens. In der großen, wiederum mythologischen Ballettszene, die den zweiten Teil des Programms ausmacht, in der sie die schwierigsten Rhythmen dieser Tanzkunst zeigt, ist sie dann mehr die hohe, die verführende und beherrschende Göttin. Ihr schlanker, hochgewachsener Körper mit den sprechenden Armen, das edle Gesicht mit seinem regelmäßigen Oval und die rätselhafte Tiefe der Augen – auch Sie sind hier an der Gebärde wesentlich beteiligt – das ist das ausgezeichnete Werkzeug für diesen Tanz, in dessen Auffassung wir Europäer gewiss immer am Äußerlen haften. Am nächsten ist uns der schöne Dorftanz, den sie mit den drei Mädchen tanzt. Auffallend ist uns auch die Gemessenheit, mit der nicht bloß diese Dorfschönen Ihre Gefühle darstellen, mit der vielmehr auch die stärksten Leidenschaften ausgedrückt werden. Höchstens der Sturm Gott Bahu, den der hagere Tänzer Gauri Shankar darstellt, kommt in einem wilden Wirbel leidenschaftlich wütender Beweglichkeit; sonst bleiben Götter und Menschen bei aller gelenkigen Lebhaftigkeit doch in klassischem Maß. Neben der Menaka erreicht in diesem Stil der Tänzer Ramnarayan, eine kraftvolle, wie aus Bronze gegossene Gestalt, die stärksten Wirkungen. So gab das Gastspiel einen Einblick in eine zu höchster Blüte entfaltete, in ihrer alten Überlieferung doch nicht erstarrte Tanzkultur, die bei mancher Berühring mit der unsrigen doch ganz eigenartig ist. Die das kleine Haus unserer Staatstheater füllenden Zuschauer gingen sehr aufgeschlossen und willig mit und dankten den Gästen mit stürmischem Beifall.

Hermann Werner<sup>290</sup>

Auch Werner greift zunächst Alice Boners Narrativ der indischen Tanzgeschichte auf und stilisiert dabei Leila Roys brahmanische Kastenangehörigkeit noch einmal auf seine Weise als Aufgabe des »priesterlichen Geschlechts, die der Verweltlichung des Kulttanzes entgegentritt«. Er wiederholt damit jene modern-antimodernen Reflexe des Ursprungsverlustes. Von dort aus beginnt Werner aber anhand von Menakas Programm den Begriff des künstlerischen Ausdrucks selbst zu verhandeln. Zunächst verortet er

<sup>290</sup> HERMANN WERNER: „Gastspiel der Menaka-Tanzgruppe, Vollendete indische Tanzkunst.“, in: SCHWÄBISCHER MERKUR 16. November 1937, Stadtarchiv Stuttgart.

Menakas Projekt unmittelbar im Kontext des deutschen Ausdruckstanzes<sup>291</sup>, um dann an Menakas Choreografien eine Theorie des Ausdrucks zu entwickeln. Die ästhetischen Erscheinungen des Körpers – die vegetativen Bewegungen, die sprechenden Arme, die Gemessenheit der Leidenschaften, der »wilde Wirbel leidenschaftlich wütender Beweglichkeit« – interpretiert Werner nämlich explizit als im Einklang mit der Natur. Ausdruck bedeutet für ihn dabei, inwiefern die Natur der Tänzerin der Technik Herr wird und nicht andersherum. Ähnlich wie Werner studierten viele seiner KritikerkollegInnen das INDISCHE BALLETT akribisch auf solche Übereinstimmungen von Wesen und Gebärde im Ausdruck:

»Während künstlerischer Tanz bei uns eine gewisse stilisierte Grundlage hat, die sich auch nach außen hin ausprägt, oder die in tänzerischen Virtuosentum glänzt, ist der indische Tanz mehr eine Demonstration der inneren Gefühlswelt des oder der Ausübenden, so dass die dem Auge wahrnehmbare tänzerische Bewegungsformen gleichsam nur wie das Spiel, das Mitgehen oder das Mitmüssen der Nerven erscheint bis in die äußerste Finger oder Zehenspitzen. Da wetteifern Muskeln und Sehnen an Plastik mit der Gesamthalaltung des Körpers.<sup>292</sup> Musik, Tanz und pantomimisches Theaterspiel bilden bei den Indern eine untrennbare Einheit – nicht als dramaturgisches Problem oder als eine Art künstlerisches Prinzip im europäischen Sinne (Wie etwa bei Wagner), sondern als spontane Äußerung des menschlichen Urtriebes, seelische Erregungen von allem Persönlichen zu befreien und zu einer höheren Harmonie zu führen. So sind auch die uns barock anmutenden Formen der klassischen indischen Darstellungskunst nur der sublimierteste Ausdruck innerer Spannungen, und trotz des uns wesensfremden Bühnenstiles der Inder fühlen wir deutlich, dass sich hier, vielleicht seit Jahrtausenden schon, aller Menschlichstes in einer Reinheit und Größe offenbart, von dessen Macht auch wir Angehörige einer anderen Rasse und eines anderen Kulturreiches gefangen genommen werden.«<sup>293</sup>

Menakas TänzerInnen wurde damit etwas zugeschrieben, was aus der Sicht der Kunstkritik dem europäischen Tanz fehlte: »die spontane Äußerung des menschlichen Urtriebes, seelische Erregungen von allem Persönlichen zu befreien und zu einer höheren Harmonie zu führen.« Aus dieser Perspektive kultureller Ganzheit wurden nun die

Körper von Menakas-Tanzensemble von ihren Beobachtern erkundet als Ursprungsort des künstlerischen Ausdrucks schlechthin:

»Der indische Ausdruck legt Leid und Lächeln kaum merklich um die Mundwinkel. Die phänomenale mimische und körperlichen Ausdrucksgewalt der Bewegung, welche in den Tänzen ihres Partners Ramnarayan liegt, lässt sich kaum in Worten des westlichen Landes umfassend erläutern. Wenn, aus den Füßen emporschließend, eine Woge jagt, den Körper krümmend zur Erde gebeugt. Wenn sanft wie Windhauch einer Flamme, dieser Körper sich leise und zart mit kaum merklichem Ruck des Hauptes hin und her wiegt, ist das unerhört schön.«

Die Faszination für die Indexikalität des Körpers war im Fall von Menakas Choreografien auch in besonderer Weise durch den pantomimischen Charakter des Kathak-Stils gesteigert, so dass die Indexikalität der Bewegungssprache des Tanzformats und die Indexikalität des »immer schon gesprochenen Körpers« für die BeobachterInnen ineinander fielen.

»Maßlos aber begeistert uns das Spiel der Hände. Sie überbieten im indischen Tanze alle anderen Eindrücke, Sie entrollen Briefe, täuschen vor Schmuck abzulegen oder zu befestigen, Sie fuhren mit Windeseile die Bewegung der entgleitenden Drachenschnur vor das Auge – Sie sind schlechthin die tänzerische Sprache. Der Rhythmus dieser Sprache ist ältestes kultiviertes Gut und jede ihre Gesten voll Bedeutung und mit besonderen Namen versehen. Die Tanzsprache dieser Hände hat einen solchen Formenreichtum in völliger Beherrschung zu eignen, das europäische Begriffe dafür nicht annähernd Vergleiche mit ähnlicher Gestensprache ihrer Tänze aufzuweisen haben.«<sup>294</sup>

Die Überlegungen der deutschen Kunstkritik zum Ausdruck des indischen Tanzes sind damit Teil eines Diskurses, der als Expressionismusdebatte auch 1937 noch die deutsche Kulturpolitik bestimmte.<sup>295</sup> Viele BeobachterInnen vollzogen so über die expressionisti-

<sup>291</sup> Werners Verweis auf Mary Wigmans Bezüge zum indischen Tanz ist nicht aus der Luft gegriffen. Tatsächlich hatte sich Mary Wigman eingehend mit indischen Tanztechniken auseinandergesetzt. Menaka selbst wiederum betrachtete Wigman als Vorbild und hatte ihr im Anschluss an den gemeinsamen Auftritt zu den internationalen Tanzwettspielen im Jahr zuvor eine besondere Widmung überreicht.

<sup>292</sup> „Das indische Menaka-Ballett tanzte im staatlichen Kurtheater.“, in: *Lahnzeitung* 29. August 1936, Stadtarchiv Bad Ems.

<sup>293</sup> A.O.: „Indische Musik und Tanzkunst, Ballett Menaka im Schauspielhaus“.

<sup>294</sup> F.K.F.: „Tanzabend ‚Menaka‘, Im Festsaal Garmisch-Partenkirchen.“, in: *Garmisch-Partenkirchener Tagblatt* 27. April 1936, Markt Garmisch-Partenkirchen, Marktarchiv.

<sup>295</sup> Zum Zusammenhang von Faschismus und Expressionismus siehe: EICHHORN, Kristin und Johannes S. LORENZEN (Hrsg.): *Expressionismus-Debatte(n)*: herausgegeben von Kristin Eichhorn, Johannes S. Lorenzen, Bd. 07, Berlin: Neofelis Verlag 2018 (Expressionismus 07). *Die Expressionismus-Debatte 1937 – 1939: aus dem redaktionellen Briefwechsel der Zeitschrift „Das Wort“*, Berlin: Helle Panke 2002 (Pankower Vorträge. - Berlin: Helle Panke, 1995- 42).

sche Theorie die Kunstrahmung des INDISCHEN BALLETTS nach und legitimierten die irritierende Anwesenheit des fremdartigen Ensembles an den deutschen Staatsbühnen.

#### **Tanz im Auge des Orkans: Die Menaka-Tournee als diskursives Ereignis**

Im Verlauf von zwei Jahren widmeten sich deutsche KunstkritikerInnen ausführlich dem Indischen Ballett. Ihre Rezensionen schildern differenzierte ästhetische Erfahrungen und verorten Menakas Choreografien im Feld des zeitgenössischen Tanzes.

Dennoch verraten die Berichte vergleichsweise wenig über das, was tatsächlich auf der Bühne zu sehen war - und zwar auch dort, wo die Augenzeugen sich bemüht hatten, unvoreingenommen ihre eigenen Erfahrungen und Beobachtungen zu schildern. Ideologie und Dokument liegen daher in allen der Texte auf einer Immanenzebene. Die Menaka-Rezensionen enthalten vor allem das, was die BeobachterInnen selbst konstruiert hatten aus dem, was 1936 zu Menakas Ballett sag- und denkbar war. Nur selten scheint durch die Bewertungen der Kunstkritik die sinnliche Wirklichkeit der Aufführungen selbst durch. Es bleiben Randnotizen, so wie die Registrierung der vereinzelten Lacher in Oberammergau, das spärliche Publikum in Koblenz, oder eine Szene Bad Wildbach, wo Menakas Kostüme im Schaufenster eines Modehauses präsentiert wurden und dort für einige Tage die Aufmerksamkeit der Passanten auf sich zogen.

Die Wirklichkeit der Menaka-Choreografien bleibt auf diese Weise einmal mehr eine Lücke im Archiv. Sie hat einen Nachhall jedoch in dem diskursiven Ereignis gefunden, in dem sich wiederum - wie Gumbrecht schreibt - »Alltagswelten in ihrer Umwelt mit anderen Alltagswelten verbinden« und die »aus den aufgestauten Wirkungen verschiedener kultureller Codes hervorgehen, während diese konvergieren oder divergieren.«<sup>296</sup>

Im deutschen Pressepiegel des MENAKA-BALLETTS aus dem Jahr 1936 liegt auf diese Weise das Laboratorium der Moderne offen vor uns. Einmal mehr erweist sich dabei der koloniale Rand als Ankerpunkt, über den die diskursiven Stränge der modernen Selbstvergewisserung verwoben werden. Die Weise, in der die deutschen KritikerInnen angesichts der indischen TänzerInnen den Sitz der Kultur erkundeten, zeigt außerdem, wie prekär das Wissen über den Zusammenhang von Körper, Erinnerung und Ausdruck geworden war. Im Format der zweispaltigen Feuilletonrezension verdichten sich daher ästhetische, politische und wissenschaftliche Diskurse. Die AutorInnen verhandeln darin ihre Wahrnehmungen des indischen Balletts als einem Umschlagplatz, auf dem wie Inge Baxmann schreibt »Strukturen der Erfahrung, der Emotionen und des Wissens konvergieren, aber auch Kämpfe um die Konstruktion von Tradition und die Neudeinition des Populären ausgefochten wurden.«<sup>297</sup> Menakas-Aufführungen fallen schließlich in genau jene Phase europäischer Wissenschaftsgeschichte, in der sich die Sozialforschung auf dem Weg zu einem kulturellen Verständnis von Gemeinschaften befanden.

296 GUMBRECHT: 1926, S. 487.

297 BAXMANN, Inge: „Der Körper als Gedächtnisort: Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskultur im frühen 20. Jahrhundert“, in: Deutungsräume (2005), S. 15–35.

Es zeigt sich daher, dass die Texte auch Dokumente einer - wie Hannelore Bublitz sagt - »Neuordnung anthropologischer Wissensbestände« darstellen, welche einherging mit der »Entdeckung« des Körpers als kulturellem Archiv, eines Körpers, der eben »immer schon symbolisch bedeutsamer, gesprochener Körper ist - und bei dem »Kulturelle und soziale Körpercodes verweisen auf den Körper als Projektionsfläche historisch wechselnder Ein- und Überschreibungen.«<sup>298</sup> Die Wiedererfindung des indischen Tanzes aus seinen antiken Wurzeln durch die Tanzreformerin Menaka wurde daher als Modell für die Wiedererfindung der deutschen Volkskultur gelesen. Klar zeigt sich die Überlieferung der Menaka-Aufführungen aus dem Deutschland des Jahres 1936 so als Teil einer Mediengeschichte des Nationalsozialismus. Das wird deutlich in der völkischen Rhetorik vieler Rezensionen, und in ihrer oftmals rassentheoretischen Fundierung.

1936, drei Jahre nachdem in Deutschland Fremdenfeindlichkeit Staatsdoktrin geworden war, schaltete das INDISCHE BALLETT auf diese Weise den Begriff des Fremden im deutschen Feuilleton für einen Augenblick kurz. Menakas TänzerInnen auf den Bühnen der deutschen Staatstheater provozierten die Kategorien des eigenen und anderen Fremden und brachten über den kulturellen Vergleich auch Alterität als konstitutives a-priori von Identität in den Blick. Die Menaka-Tournee verlief damit gewissermaßen durch das Auge eines Orkans, der schon im Begriff war, alle jene Experimente der Moderne auszulöschen, die mit der konstruktiven Berührung von Kulturen spekulierten. Im Menaka-Archiv liegen die Anordnungen jener nie abgeschlossenen Experimente weiterhin offen da.

298 BUBLITZ: *Das Archiv des Körpers*.

### **III. IM KONTAKT MIT DEM MENAKA-ARCHIV**

## Zurück in die Gegenwart des Archivs

Eine Szene meines Dokumentarfilms *THE ALBATROSS AROUND MY NECK - RETRACING ECHOES OF LOSS BETWEEN LUCKNOW AND BERLIN* (Indien/Deutschland 2018) führt uns zurück aus den Jahren 1936-38 in die Aktualität des Archivs als ambivalenten und kontroversen Ort, an dem Gegenwart produziert wird.

Die Szene zeigt, wie ich gemeinsam mit Irfan Khan 2016 das DEUTSCHE RUNDFUNK-ARCHIV (DRA) in Frankfurt am Main besuchte. Wir sichten dort die Schellackplatten mit den Tonaufnahmen der Menaka-Aufführung die am 17.5.1936 an der Volksoper in Hamburg produziert worden waren. In der Filmszene wird die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart, welche durch das Archiv ebenso gewährleistet wie vermittelt ist, besonders anschaulich. Die Filmsequenz führt uns nämlich vor Augen, wie das erneute Hervorholen der Tondokumente ein verwinkeltes Netz von Erinnerungen mit ans Licht bringt, und wie im Archiv ganz unterschiedliche Modi des Erinnerns zusammenlaufen. Die orale Tradition der indischen Musikerfamilie, die Institutionsgeschichte des deutschen Archivs und die Diskurse der Moderne, die 1936 das koloniale Indien mit dem nationalsozialistischen Deutschland in Verbindung gebracht hatten, kommen dabei gemeinsam zu Gehör.

Mit dem Besuch im DRA findet die Navigation des Menaka-Archivs so in Form einer weiteren Entbergungsgeschichte ihren Abschluss. Dabei laufen auch die beiden methodischen Enden meiner künstlerischen Forschungsarbeit zusammen. Denn im Modus des Films ist die Entbergungsgeschichte nicht nur festgehalten, sondern auch grundlegend strukturiert. Ausgehend von der Dokumentarfilmszene, die in der dichten Atmosphäre des Archivs Gestalt angenommen hat, werde ich als Fazit meiner Navigations im Archiv nachzeichnen, wie sich in der Revision eines Erinnerungsstücks das Menaka-Archiv selbst zur Aufführung bringt.

## Eine Hörprobe: die akustische Revision von Archivnummer 1931420

### Entbergungsrituale

Zwölf Stücke aus dem Repertoire von Menakas INDISCHEM ORCHESTER wurden am 17.5.1936 an der Volksoper in Hamburg im Auftrag der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft durch den Reichssender Hamburg auf Schellackplatten aufgezeichnet. Der Katalog der Reichsrundfunk-Gesellschaft listet folgende Einzelpositionen auf:<sup>299</sup>

- Prélude, instrumental
- Tanz junger Mädchen, instrumental
- Tanz in einem Dorf in Manipuri vokal, instrumental
- Drachentanz, instrumental
- Sarode Soloinstrument
- Tanz der Aurora instrumental
- Tabla Tarang, instrumental
- Moghul-Serenade, instrumental
- Tanz des Vayu, des Sturmgottes, instrumental
- Sanai, instrumental
- Harar-Mehri, instrumental
- Frühlingslied vokal, instrumental

Innerhalb der Familie Khan war bekannt gewesen, dass Sakhawat Khan bei seiner Deutschlandreise auch Tonaufnahmen gemacht hatte, Sakhawat hatte es bei seiner Rückkehr nach Indien ausdrücklich erwähnt. Es hatte sie aber in Indien nie jemand zu Gehör bekommen. Eine Anfrage beim Deutschen Rundfunkarchiv ergab, dass die Aufnahmen existierten und dass die originalen Tonträger in Frankfurt lagerten. 2016 bot sich dann die Möglichkeit, gemeinsam mit Irfan Khan die Schellack-Platten persönlich in Augenschein zu nehmen, ebenso wie jene Landschaften, Orte und Theaterbühnen in Deutschland, die sein Großvater mit dem Menaka-Ballett besucht hatte. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich bereits begonnen, Irfans Erzählung seiner Familiengeschichte filmisch zu dokumentieren und begleitete ihn daher auch ins Frankfurter Archiv mit der Kamera.

Die Begegnung im Rundfunkdepot fand also für alle Beteiligten im Bewusstsein der anwesenden Kamera statt und wurde in gewisser Weise auch mit Blick darauf als Fundgeschichte inszeniert. Angefangen bei der Besucher-Registrierung am Einlass, über die Passage in das Depotinnere, die Öffnung der Depotfächer und die sorgfältige Entnahme der fragilen Schellack-Tonträger - also in jenen Regularien, Prozeduren und Handgriffen,

<sup>299</sup> „RRG-Katalog: Ausländische Volksmusik. Gastspiel der Tanzgruppe Menaka mit indischem Orchester“ 1939, Deutsches Rundfunkarchiv. Der Abgleich mit den Programmheften des Menaka-Balletts zeigt, dass es sich dabei um die Programmpunkte aus dem ersten Teil des Menaka-Repertoires handelt. Das Tanzdrama Deva Vijaya Nritya wurde demnach nicht aufgezeichnet.

denen sich jeder Nutzer zu unterziehen hat, präsentierte sich das Archiv damit in seiner ganzen archontischen Macht.<sup>300</sup>

In dieser Atmosphäre fing die Kamera den Moment ein, in dem die anwesenden ArchivmitarbeiterInnen gemeinsam mit Irfan Khan beobachteten, wie sich die Nadel des Abspielgeräts in die Rille einer Schellackplatte senkte und wie plötzlich aus dem Grundrauschen der Tonspur die Klänge des indischen Orchesters hörbar wurden, dessen Schallwellen wiederum achtzig Jahre zuvor auf der Bühne des Hamburger Theaters von einer Phonographennadel in eine Wachsmatrise geritzt worden waren. Sakhawat Khans prägnantes Sarodspiel war aus den Arrangements des Ensembles deutlich herauszuhören und machte augenscheinlich, welche unglaubliche medientechnische Revolution Edisons „Klangschreiber“ einmal dargestellt hatte – oder wie es Burkhard Stangl ausdrückt: »Was heute undenkbar ist, nämlich ohne akustische und visuelle Speicher zu leben war einmal wirklich.“<sup>301</sup>

Analog zu diesem Erstkontakt mit dem Tondokument im Archiv, hatte am 26.04.1936 auch der Berichterstatter des *WERDENFELSER ANZEIGERS* einen Erstkontakt mit dem indischen Ensemble auf der Bühne der Garmisch-Partenkirchener Festhalle gemacht und schildert sein Hörerlebnis als denkwürdiges Ereignis:

»Fangen wir an mit der Musik! Musik? Fragt sich heute wohl jeder Besucher nachträglich. Dieses monotone, fast jämmerliche, scheinbar undisziplinierte Spiel mehr oder minder geräuschmachender Instrumente - Musik? Demgegenüber sind wir einige Aufklärungsschuldig, wofür uns der eine oder andere aufmerksame Zuhörer von vorgestern vielleicht Dank weiß. Also: Indische Musik, so heißt es, wird auf einer sehr alten Überlieferung fußend noch heute von einer erblichen Musikerzunft ausgeübt, die ihre bestimmten Weisen weiter pflegt. Im Allgemeinen ist sie durchaus diatonisch, auf dem Tonleitersystem aufgebaut, doch kennt sie zur Verzierung dieser bestimmten Weisen eine ganze Menge von Zwischentönen. Die Verzierung spielt bei dem Vortrag, der immer in Improvisation ist, eine hervorragende Rolle. (zuerst klingt der Ton im Lied, und der Begleiter sucht die Weise unmittelbar nachzuahmen, zum Beispiel auf der Flöte). Harmonische Begriffe in unserem Sinne sind der indischen Musik fremd. Die Melodie wird aber durch einen liegenbleibenden Ton (Gesumse und Getrommel) gestützt. Wie die Tonskalen (Ragas) bestimmte unterschiedliche Gesetzmäßigkeiten haben, die mit einem gewissen Ethos der Inder verbunden sind, so auch die verschiedenen Rhythmen (Talas). Namentlich die Kunst des Paukens zur Wiedergabe dieser Rhythmen steht auf einer Höhe, die man im Abendlande nicht kennt. (man erinnere sich des Solostückes auf den verschiedentönigen Trommelchen). Indische Musik ist in erster Linie

<sup>300</sup> Die Filmaufnahmen im Archiv verliefen ganz in der Weise, die Jean Rouch als dokumentarische Methode der Ethnofiktion etabliert hat. In diesem Doku-Schauspiel – also in der Art, in der die Beteiligten die Routine ihrer archivarischen Praktiken demonstrierten, zeigte sich, mit welchen ritualisierten Formen sich der Umgang mit historischen Artefakten vollzieht. Das für die Kamera inszenierte Entbergungsritual führte so allen Beteiligten vor Augen, was Roland Barthes meinte, als er schrieb, die Profanierung von Erinnerungsgegenständen wäre „gleichbedeutend mit der Zerstörung von Realität“.

<sup>301</sup> STANGL, Burkhard: *Ethnologie im Ohr: die Wirkungsgeschichte des Phonographen*, Wien: WUV, Univ.-Verl. 2000.

Gesangsmusik. Alle Dichtung ist zugleich Gesang und daher zu Begleitung von Tänzen ganz besonders geeignet.“<sup>302</sup>

Die nachträgliche Aufklärung des deutschen Publikums durch den Musikkritiker holt die verstörende Sinnlichkeit der Klangerfahrung – das »monotone, fast jämmerliche, scheinbar undisziplinierte Spiel mehr oder minder geräuschmachender Instrumente« wieder zurück in einen Bereich, in dem das Hören vorstrukturiert ist durch den „durchaus diatonischen, gesetzmäßigen“ Erfahrungsraum der Sprache. Das Beispiel verdeutlicht, wie sehr es der Text ist, der aus dem Geräusch Musik macht und wie stark das Hören vermittelt ist durch die Macht der Sprache. Die Hörerfahrung eines ehemaligen Publikums zeigt sich so gefiltert durch die Perspektive der deutschen Musikkritik und mahnt uns siebzig Jahre später zur Vorsicht bei der Revision der Tonträger im Archiv. Denn auch 2016 ist das Hören vermittelt durch einen geteilten, gemeinsamen Raum des Gehörs, und auch für heutige Zuhörer ist es ebenso schwer, die Grenze zwischen Rauschen und Information zu ziehen, wie für die Hörerschaft des Jahres 1936. Die Frage ist also, was die Zuhörer 1936 tatsächlich gehört hatten und was wir heute, achtzig Jahre später, in der Lage sind, dem Tondokument zu entnehmen.

#### Documentary Bias

Als die Reichsrundfunkgesellschaft 1936 ihre phonografische Ausrüstung in der Hamburger Volksoper installierte, um die Vorführung des indischen Balletts zu dokumentieren, hatte Sakhawat Khan keine besonderen Erwartungen an die akustische Konservierung seines Auftritts. In einem Brief, den er von Budapest aus an seine Söhne schrieb, äußerte er berechtigte Zweifel am Nutzen der Tonaufnahmen:

»Here I tried a lot for recording but here nobody understands Indian music, what will they do with records. Majumdar gave them records which is just wrong. All people here laugh at his song every day in the show. But they enjoy Sarod.«<sup>303</sup>

Khan hatte zwar registriert, dass sein Sarodspiel vom deutschen Publikum durchaus als virtuos gewürdigt wurde, (viele Kritiken heben diesen Punkt auch tatsächlich hervor), machte sich aber keine Illusionen darüber, inwiefern die deutschen Zuhörer in der Lage wären, die musikalischen Feinheiten seines Spiels auch zu verstehen. Er sah daher keine besondere Notwendigkeit, die Aufführungen in Deutschland zu dokumentieren. Offenbar

<sup>302</sup> AH.: „Beim indischen Ballett Menaka“, in: *Werdenfels Anzeiger* 26. April 1936, Markt Garmisch-Partenkirchen, Marktarchiv.

<sup>303</sup> KHAN, Sakhawat Hussein: „Sakhawat Hussein Khan aus Halle“ (1936). Die Lacher des Publikums, angesichts Majumdars Gesangsdarbietung, die Khan erwähnt, sind mehrfach dokumentiert. Mehrere Zeitungen berichten von dieser verstörenden Beobachtung. Es wäre aber zu kurz gedacht, diese Lacher lediglich als Ausdruck deutscher Überlegenheitsphantasie gegenüber einer »unentwickelten« Kunstform aus Indien aufzufassen. Sie sind auch Symptom einer Konfrontation mit der unmittelbaren Sinnlichkeit der Klangerfahrung, die noch nicht durch die kulturelle Gewohnheit strukturiert ist.

waren aber innerhalb des Ensembles die Meinungen darüber geteilt. Sakhawat Khans Orchesterkollege Ambique Majumdar hatte nämlich die Gelegenheit der Aufführungen genutzt, um Schallplatten mit indischer Musik an ausgewählte Zuhörer zu verteilen.<sup>304</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es eine besonders tragische archivarische Pointe, dass Sakhawats Sarodspiel zwar dokumentiert wurde, dass aber ausgerechnet das für sein Selbstverständnis wichtigste Dokument im Archiv heute fehlt – nämlich die Aufnahme seines Instrumentalsolos. Dieses mit »Sarode (Soloinstrument)« bezeichnete, 3:46minütige Stück ist zwar im DRA-Katalog aufgeführt, fehlt aber im Bestand. Die Platte wurde vermutlich Opfer einer ganz eigenen archivarischen Überlieferungsgeschichte. Denn der DRA-Bestand aus den Jahren 1929–1945 ist heute selbst nur eine fragmentierte Rekonstruktion des ehemaligen Schallarchivs der Reichsrundfunkgesellschaft (RRG). Die Tonträger mit den Menaka-Aufnahmen sind nur deshalb überhaupt erhalten, weil Teile des Schallarchivs der RRG zum Kriegsende ausgelagert und in einer Berliner Kleingartensiedlung vergraben wurden. Nach 1945 gehörten sie zum Bestand der RUNDFUNKARCHIVE OST in der DDR, welche 1994 an das DEUTSCHE RUNDFUNKARCHIV angegliedert wurden.<sup>305</sup> Die Schellackplatten hatten also ihrerseits schon eine Reihe von Umlagerungen, Neusichtungen- und Ordnungen erfahren, bevor sie 2016 im Rahmen unserer Filmarbeit erneut hervorgeholt wurden. Der Umstand, dass auf diese Weise ausgerechnet Sakhawats Sarod Solo-Aufnahme verloren gegangen ist, während Majumdars Stimme auch heute noch klar und deutlich auf Schellack zu hören ist, erinnert uns einmal mehr daran, dass Erinnerungen nicht von ihrer Materialgeschichte zu trennen sind.

#### **The Albatros around my Neck: Das orale Archiv übertragen**

Um Irfans musikalische Familienerinnerungen stand es 2016 bei unserem Besuch im DRA nicht gut. Aus dem Kreis der LUCKNOW-SHAHJAHANPUR GHARANA war es zu diesem Zeitpunkt nur noch Irfan, der auf professionellem Niveau konzertierte. Irfans älterer Bruder Shahid, der als Sarod-Spieler in Lucknow beim Indischen Rundfunk angestellt war, hatte sich schon seit mehreren Jahren zur Ruhe gesetzt und gab keine Konzerte mehr, sein Cousin Idris hatte schon früh die musikalische Karriere aufgegeben, aus dem weiteren Familienkreis sind lediglich noch Irfans Cousin zweiten Grades Gulfam Ahmad Khan und dessen Sohn Imran in Delhi als Musiker aktiv.

Auch das Buch<sup>306</sup> zur Geschichte der LUCKNOW-SHAHJAHANPUR GHARANA, an dem der Musikethnologe Max Katz in den USA arbeitete, war noch nicht erschienen. Irfans eigene Konzertpraxis war außerdem nach seiner mehrjährigen Lehrtätigkeit in Assam und Kabul weitestgehend zum Erliegen gekommen, eine neue Stammesfürschaft hatte sich noch nicht gebildet und die LUCKNOW-SHAHJAHANPUR GHARANA war in der klas-

304 Möglicherweise ist hier auch die Übersetzung missverständlich und Sakhawat Khan meint stattdessen, dass Majumdar weitere Tonaufnahmen seiner Lieder hatte anfertigen lassen.

305 „DRA.de: Hörfunk“, <https://www.dra.de/de/bestaende/weimarer-rundfunk/hoerfunk/> (abgerufen am 20.06.2020).

306 KATZ: *Lineage of Loss*.

sischen Musikszenen Kolkatas kaum jemandem ein Begriff. Für Irfan war daher schon die Arbeit an unserem gemeinsamen Dokumentarfilm Teil einer Konfrontation mit der unausweichlichen Tatsache, dass die lebendige musikalische Tradition seiner Gharana mehr und mehr zur Frage einer archivarischen Speicherung wurde. Während der Dreharbeiten brachte Irfan dieses Dilemma prägnant zum Ausdruck. Auf meine Frage, ob er die Bemühungen um den musicalischen Nachlass seiner Familie gelegentlich auch als Last empfinden würde, antwortete er:

»It's not a burden, it's a big responsibility. If you have fourteen generations of responsibility on you, and you know that is going to end with you, it makes you sad. And it's like an albatross around your neck. You can't do away with it, and you can't live with it. «

Der „Albatros im Nacken“<sup>307</sup> ist Irfans Bild dafür, wie Gegenwart und Vergangenheit auf eine problematische Weise miteinander in Verbindung stehen. Denn im Bild des Albatros ist auch ein Riss in der Überlieferungsgeschichte der Lucknow-Gharana eingefangen, der sich wie der Musikethnologe Daniel Neuman schreibt, als Erzählung »zweier verschiedener Sensibilitäten«<sup>308</sup> darstellt. Neuman unterscheidet dazu zwei große historische Strömungen der musikalischen Praxis und Vermittlung in Indien: auf der einen Seite die meist muslimischen Familienverbände, (*Khandani*) die einen Schwerpunkt in der virtuosen (Solo)-Konzert Performance hatten und auf der anderen Seite die Vertreter der hinduistischen Bildungselite (*Pandit*), die mehr mit der Vermittlung und Systematisierung von Musik und weniger mit der Performance selbst befasst waren:

This story is emblematically a tale of two sensibilities: one which I shall call *Khandani*, which means literally “of the lineage,” and refers to hereditary musicians, almost always Muslim, who inherit their musical specialization from their forefathers (and occasionally mothers). Such musicians have their own body of knowledge and reject other authorities and attempts at a unifying systematization. [...] The other sensibility I shall call “*Pandit*” because most of the significant figures in this line were scholar Brahmins, Pandit Bhatkhande being among the most important. But, *Pandit* here also refers to mostly non-hereditary musicians, musicologists, connoisseurs and others, typically Hindu, from generally a middle-class economic background, and by no means all Brahmins (although as far as I know, largely from “respectable” castes), who emerged with increasing significance in the world of Hindustani music

307 Irfan macht damit eine Anspielung auf Samuel Taylor Coleridges Ballade THE RIME OF THE ANCIENT MARINER (1798). Coleridges Gedicht erzählt vom Schicksal eines Seemanns, der von seinem Schiff aus einem Albatros erschließt. Als daraufhin das Schiff in eine Flotte gerät, wird der Seemann von seiner Besatzung verurteilt, den toten Albatros, der als gutes Omen gegolten hatte, als Buße um den Hals zu tragen. Der sprichwörtliche »Albatros um den Hals« gehört zu den Zitaten aus der Ballade, die in den Gebrauch der englischen Sprache eingegangen sind. SCHLAFFKE: *The Albatros around my Neck – Retracing Echoes of Loss between Lucknow and Berlin*.

308 One, *Khandani*, which comes to us through the largely oral and genealogical accounts of hereditary musicians. The focus here is on performance and practice – “practice” both of the “praxis” sort, as well as the “how do you get to Carnegie Hall” type. The other historical line comes to us through texts, discovered and created, an Indian musicology, which we will identify as the *Pandit* sensibility. In contrast to the *Khandani*’s performance and practice, the focus for the *Pandit* is on theory and education.

starting in about the last quarter of the nineteenth century and becoming an increasingly significant in the last half of the twentieth century. This difference in experience, sensibility, values and identity affects a whole series of dualities—not the least of which is a perception of history—in Indian music, which is the focus of this essay.<sup>309</sup>

Die Weise, wie sich die textbasierte Überlieferung der indischen Musikologie gegenüber den Erzählungen der (meist muslimischen) Familienverbände, deren Überlieferung weitestgehend auf oraler Tradition und genealogischer Kontinuität beruhte, durchgesetzt hat, wäre demzufolge einer der Gründe, warum sich der Aufstieg und Fall der Lucknow-Gharana im blinden Winkel der musikalischen Moderne in Indien abgespielt hat – und schließlich von der zunehmend hindudominierten Welt der indischen klassischen Musik vollkommen vergessen worden wäre:

»These sarod lineages constitute another separate musical historical reality, another important stream in Indian music history, expressed through genealogies, and in that sense Khandani, completely unknown to the Pandit reality of Indian music history.«<sup>310</sup>

Der Riss, der sich im 20. Jahrhundert in Indien auf dem Feld der Kunstmusik abzeichnet, verläuft also nicht entlang einer vordergründigen Front kolonialer Hegemonie vs. indigener Tradition, sondern vielmehr wesentlich subtiler entlang der Linie, in der sich die Logik der kolonialen Wissensproduktion in die Strukturen der Kunstgewerbe eingeschrieben hatte und dort als Logik der Reform neu entfaltete:

»The khandani focus on an oral tradition, the resistance to articulate and write theory, and the absence of virtually any textual basis for their musical knowledge was from Bhatkhande's perspective, completely indefensible. In his view, it was indefensible, because the absence of systematization, that is a unified theory of music practice, would soon lead to the disappearance of Hindustani music.<sup>39</sup> Music in other words needed to be ›disciplined.«<sup>311</sup>

In der Logik der Reform war es erforderlich, die unübersichtlichen oralen Überlieferungspraktiken zu disziplinieren – oder wie Rai Umanath Bali es ausgedrückt hatte – die nationale Kunst »aus den Händen der Analphabeten«<sup>312</sup> zu befreien. Aus der Sicht der praktizierenden Gharana-Musiker war jedoch eine Disziplinierung der musikalischen Überlieferung nie nötig gewesen, weil sich ja das System des Trainings in der oralen Tradition als effektiv erwiesen hatte und kontinuierlich versierte Solisten hervorbrachte. Die Vorstellung, das musikalische Wissen sei korrumptiert – das war das Narrativ von Reformern wie Bathkande in dem genau jene Reinigungsideologie am Wirken war, mit der auch Menaka ihre Renaissance des künstlerischen Tanzes begründet hatte. In Form der Schellackplatten mit Sakhawat Khans Tonaufnahmen ist so eine unabgegoltene Erinnerung der musikalischen Moderne in Indien im deutschen Rundfunkarchiv verankert.

<sup>309</sup> NEUMAN: „A Tale of Two Sensibilities: Hindustani Music and its Histories“, S. 281.

<sup>310</sup> Ebd., S. 293.

<sup>311</sup> Ebd., S. 288.

<sup>312</sup> KATZ: *Lineage of Loss*.

Im DRA treffen damit nicht nur unterschiedliche Modi der Überlieferung aufeinander, sondern das Archiv zeigt sich als eine umfassende Umlagerung der Verknüpfungen von Ort, Material, Körper und Klang.

Es überraschte mich daher nicht, dass Irfan im weiteren Verlauf des Archivbesuchs das Gespräch auf ein Thema brachte, welches den Rahmen der Fundgeschichte von Sakhawats Tonaufnahmen eskalierte. Er wandte sich an den Leiter des Nutzerservices mit folgender Frage: Gesetzt den Fall, er selbst würde sich dazu entschließen, dass oral überlieferte Repertoire seiner musikalischen Traditionslinie vollständig aufzuzeichnen, würde dann das DEUTSCHE RUNDFUNKARCHIV sich bereiterklären, auch diese Tonträger in seinen Bestand aufzunehmen?

(In der Videoaufzeichnung sieht man den Archivmitarbeiter auf diese überraschende Frage kurz zögern, bevor er die Frage aus der Sicht der Richtlinien des DEUTSCHEN RUNDFUNKARCHIVS erläutert. Archiwürdig im Sinne des DRA-Auftrags wäre demnach prinzipiell alles, was für den deutschen Rundfunk sendefähig wäre. Ein besonderes Interesse bestände an historischen O-Tönen, aber auch Aufnahmen einer entfernten Musikkultur seien hin und wieder gefragt, so dass es prinzipiell zumindest nicht ausgeschlossen wäre, auch Aufnahmen von Irfan Khans Sarodspiel in den DRA-Bestand aufzunehmen.)

Auf diese etwas ausweichende Auskunft hin, begründet Irfan noch einmal das Motiv seiner Überlegungen: »Wäre nicht der richtige Ort für seinen musikalischen Nachlass genau hier, neben den Aufzeichnungen seines Großvaters – und bestände nicht hier die größte Chance, dass zukünftige Generationen verlässlichen Zugriff auf das wertvolle Audiomaterial erhalten würden? Schließlich wäre es ihm ja gelungen, über siebzig Jahre nach deren Aufzeichnung, die Aufnahmen wiederzufinden und möglicherweise würden ja auch seine eigenen Einspielungen zukünftig so wieder aufgefunden werden können.«

Irfans Frage nach seiner eigenen Archivierung im deutschen Rundfunkarchiv war in mehrreli Hinsicht bemerkenswert. Zum einen rührte sie natürlich an den Modus der Überlieferung. Denn die Erwägung, das lebendige musikalische Erbe der Familie nun einer Archivinstitution anzuvertrauen, hatte Irfan in unseren vorherigen Gesprächen immer als ultima ratio bezeichnet. Schließlich hatte die Identität der Gharana ja gerade in der ungebrochenen oralen Überlieferungskette und nicht lediglich in der Summe ihres Repertoires bestanden.<sup>313</sup> Mit dem „Albatros der Überlieferung“ im Nacken, stellte sich die Arbeit am Nachlass der Gharana nun als Aufgabe einer eigentlichen archivarischen

<sup>313</sup> Die Suche nach einer angemessenen archivarischen Lösung stellte dieses Grundprinzip der Überlieferung in Frage. Einerseits stand mit der Niederlegung des Repertoires im Archiv die lebendige Fortsetzung der Praxis zu Debatte, vielmehr aber noch die letztgültige Fixierung einer Identität – einer Identität, die zwar rhetorisch als Distinktionsmerkmal behauptet, zugleich aber auch notwendigerweise immer offen gehalten war. Zum Impact der modernen Speichermedien auf die oralen Traditionen siehe außerdem auch McNeil, Adrian: „Making modernity audible: Sarodiya s and the early recording industry“, in: South Asia: Journal of South Asian Studies 27/3 (2004), S. 315–337. McNeil zeichnet nach, wie die schnell wachsende Schallplattenindustrie in Indien seit der Gründung einer Niederlassung der Phongraphischen Gesellschaft in Kalkutta 1908 die Räume, Zeiten Urheberschaft und Vermittlung von Musik nachhaltig verschoben hatte und wie die Musiker der traditionellen Sarod-Gharanas sich auf die Herausforderungen der neuen Technologie einließen.

Bestandsbildung dar. Alle Kompositionen, Tonaufnahmen, Fotografien, Erinnerungen und Anekdoten aus der Geschichte der Gharana würden nun in besonderer Weise mit Blick auf ihr archivisches Fortleben zu sichten sein. Die musikalische Identität der Schule, die während ihrer intakten lebendigen Überlieferungstätigkeit außer Frage gestanden hatte, würde somit nun zu einer Frage von konkreten Lokalisierungen, Anwesenheiten und Zuordnungen.

Zum zweiten rührte die Frage auch an die Ordnung des Archivs selbst. Irfan hatte gesagt – »meine Aufnahmen sollen dort liegen, wo die meines Großvaters liegen.«<sup>314</sup> Dieses Argument lief implizit auch auf einen urheberrechtlichen Konflikt hinaus – nämlich die Frage, ob die Schellackplatten mit Sakhawat Khans Aufnahmen im DRA in Frankfurt nicht eigentlich nach Indien in die Familiensammlung nach Kolkata gehörten. Andererseits hatten die Aufnahmen aber gerade in Frankfurt – ganz im Gegensatz zum nationalen Gedächtnis in Indien überdauert.<sup>315</sup> Auch das neuerliche Hervorholen der Aufnahmen konnte die Frage nach dem Hierhin oder Dorthin nicht abschließend beantworten.

#### Dokumente nackter Existenz

Als der für seine archivästhetisch stilprägenden Arbeiten<sup>316</sup> bekannte Künstler Christian Boltanski gefragt wurde, ob er nicht eher ein „Opfer“ des 20. Jahrhunderts zum Mittelpunkt seiner Arbeit machen wolle, antwortete dieser, das sei ihm »zu einfach«. Ihn interessiere nicht, was ein Mensch geleistet, verursacht, bewirkt oder erlitten habe, ihn interessiere der Mensch an sich.<sup>317</sup>

Die Menschen, die uns in den verstreuten Dokumenten, Fundstücken, materiellen Spuren, kommunikativen Erinnerungen und oralen Überlieferungen des Menaka-Archivs begegnen, sind in gewisser Weise solche „Opfer“ des 20. Jahrhunderts. Leila Roy, Damayanti Joshi, Vimala, Malati, Gauri Shankar, Ramnarayan, Sakhawat Hussein Khan,

<sup>314</sup> SCHLAFFKE: *The Albatros around my Neck – Retracing Echoes of Loss between Lucknow and Berlin*.

<sup>315</sup> Tatsächlich war ja die Wiederfindungsgeschichte der Tonaufnahmen einer jener „Zufälle im doppelten Wortsinn“, die Wolfgang Ernst als „Informationsästhetik im Archiv“ bezeichnet. ERNST: „Kunst des Archivs“.

Der „Zufall“ dieses Fundes besteht darin, dass die Tonaufnahmen in gewisser Weise in der Ordnung des DRA schon quer gelegen hatten. Sie waren ja schon Teil meiner Wiederentdeckungsgeschichte der Menaka-Tournee, welche ich in das geläufige Bild vom Deutschland des Jahres 1936 nicht einpassen konnte. Zum Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit und Erinnerung waren sie also erst dadurch geworden, dass sie für das deutsche Geschichtsbild eine ebensolche Irritation darstellten, wie für die Geschichte der nationalen Selbsterfindung Indiens. Der Umstand, dass es Irfan 80 Jahre nach der Aufzeichnung des Menaka-Auftritts gelungen war, diese Tonträger ausfindig zu machen und anzuhören, sprach dafür, dass diese Querlage im Archiv auch eine besondere Überlieferungsgarantie darstellte. So gesehen war der Vorschlag Irfans, seine Sammlung aus Indien nach Frankfurt zu verlegen, eine folgerichtige Idee.

<sup>316</sup> Boltanski hat beginnend in den 1970er Jahren das Format der sogenannten Inventare entwickelt. Dazu arrangiert er persönliche Gegenstände aus dem Besitz unbekannter, verstorbener Personen. Parallel zu den Ausstellungen mit persönlichen Gegenständen oder Erinnerungsstücken publiziert Boltanski pseudodokumentarische Rekonstruktionen seines Lebens. Auch Boltanskis jüngere Arbeiten wie beispielsweise *Les archives du coeur* drehen sich um die Endlichkeit des Seins und die menschlichen Bemühungen gegen das Vergessen-Werden.

<sup>317</sup> ADKIN, Helen (Hrsg.): *Christian Boltanski: das Archiv von Maxim Vallentin*, Köln: König 2005 (Künstler.Archiv).

Janardan Abhyankar, Sheikh Mahboob Ali, Ambique Majumdar, Kamel Ganguli, Vishnu Shirodekar waren mit ihrem Projekt des Indischen Balletts in einer Zeit unterwegs, in welcher in ganz neuer Weise der Zusammenhang von Kunst, Körper und Erinnerung als Maßstab für ein gelingendes Weltverhältnis herangezogen wurde. Die Körper der indischen KünstlerInnen wurden in Indien ebenso wie in Europa bedeutsam gemacht und rückten so in den Fokus ideologischer Zurichtungen. Sie sind in der Weise Opfer, in der sie für nationale Erzählungen und nationalistische Ideologien in Indien wie in Deutschland in Anspruch genommen wurden. Die Namen der KünstlerInnen in Menakas Ensembles stehen aber auch stellvertretend für die tatsächlichen Opfer des 20. Jahrhunderts: wie den Amsterdamer Journalisten Nathan Wolf, dessen Name in jeder Hinsicht eine Lücke im Archiv geblieben ist, die Nautch-Tänzerinnen, die nie Mitglieder eines indischen Balletts wurden oder die Stimmen der muslimischen Musiker, die im Kanon der nationalen Erzählung verstummt sind.

Ein Anliegen meiner Navigationen im Archiv besteht durchaus darin, solchen vergessenen Erzählungen einen angemessenen Raum zu verschaffen. Mit der Provokation Boltanskis kommt aber noch ein Aspekt des Menaka-Archivs jenseits aller historisch-ethischen Bedeutsamkeit seiner Artefakte in den Blick. Es ist das, was Boltanski mit seinem Interesse an der „nackten Existenz des Menschen“ bezeichnet hat. In der Beschreibung meiner Dokumentarfilmszene im DEUTSCHEN RUNDFUNKARCHIV zeigte sich dieser Aspekt jenseits aller Bemühungen, den Schellackplatten mit den Aufnahmen Sakhawat Khans ihren „richtigen“ Platz zuzuweisen. Denn die Tonaufnahmen waren nicht nur Teil eines verlorenen und unmöglichen Archivs in Indien. Für Irfan Khan stellten sie nicht nur einen Beleg der dreijährigen bemerkenswerten Anwesenheit indischer Künstler im Deutschland des Jahres 1936 dar, sondern vielmehr auch eine Vergewisserung der Existenz seines Großvaters als solche. Wenn Sakhawats Khans Sarod-Aufnahmen einen Platz in der musikalischen Moderne Indiens oder im Katalog des deutschen Rundfunkarchivs haben, dann haben sie für Irfan vor allem einen Platz im Herzen. Jenseits aller archivarischen Registrierungsmaßnahmen, kommt daher etwas in den Blick, das in keiner der weltgeschichtlichen Erzählungen, die das Menaka Ballett auf seiner Tournee gestreift hatte, aufgehoben war, sondern das schlicht Eines darstellte – die Reise des Großvaters.

Der Besuch im Rundfunkarchiv endete daher auch mit einer Geste, mit welcher Irfan diesen Umstand auf die einzige mögliche Weise kommentierte. Er öffnete seinen Instrumentenkoffer, griff seine Sarod und spielte, auf dem Boden des Archivdepots sitzend, vor der kleinen Zuhörergruppe der ArchivmitarbeiterInnen aus der Erinnerung eine der Kompositionen Sakhawat Khans, die dieser 1936 in seinem Solo-Repertoire gehabt hatte und deren Aufnahme verlorengegangen war. In diesem Moment entfaltete sich die historische Welt Lucknows – eine Welt voller vergangener musikalischer Aufführungen – und Irfans eigene Subjektivität ineinander in einem poetischen Akt performativer Erinnerung und ermöglichte ihm eine Erzählung, die simultan im Dialog mit der Vergangenheit ebenso wie mit der Gegenwart steht.

#### **IV. ÜBER- UND UNTERSCHÜSSE IM MATERIAL**

## Die Tournee des Menaka-Balletts in Dokumenten



Abb. 1: Medaille der Internationalen Tanzwettspiele 1936 mit dem eingravierten Namen  
MENAKA BALLET, PROF. SAKHAWAT HUSSAIN KHAN SARODIST  
(Khan Familienarchiv Kalkutta)



Abb. 2: Menakas Kompanie in Europa. Fotografie aus dem Besitz Sakhawat Husseins. Im Vordergrund von links nach rechts:  
Sakhawat Hussein Khan, Damayanti Joshi, Ramnarayan Misra, Leila Roy-Sokhey, Vimala, Malati, Gauri Shankar  
(Unbekannter Fotograf, Khan Familienarchiv Kalkutta)



Abb. 3: Leila Roy Sokhey, »Menaka«, Porträt-Bildkarte mit Autogramm  
(Foto IRIS, Paris; Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z)

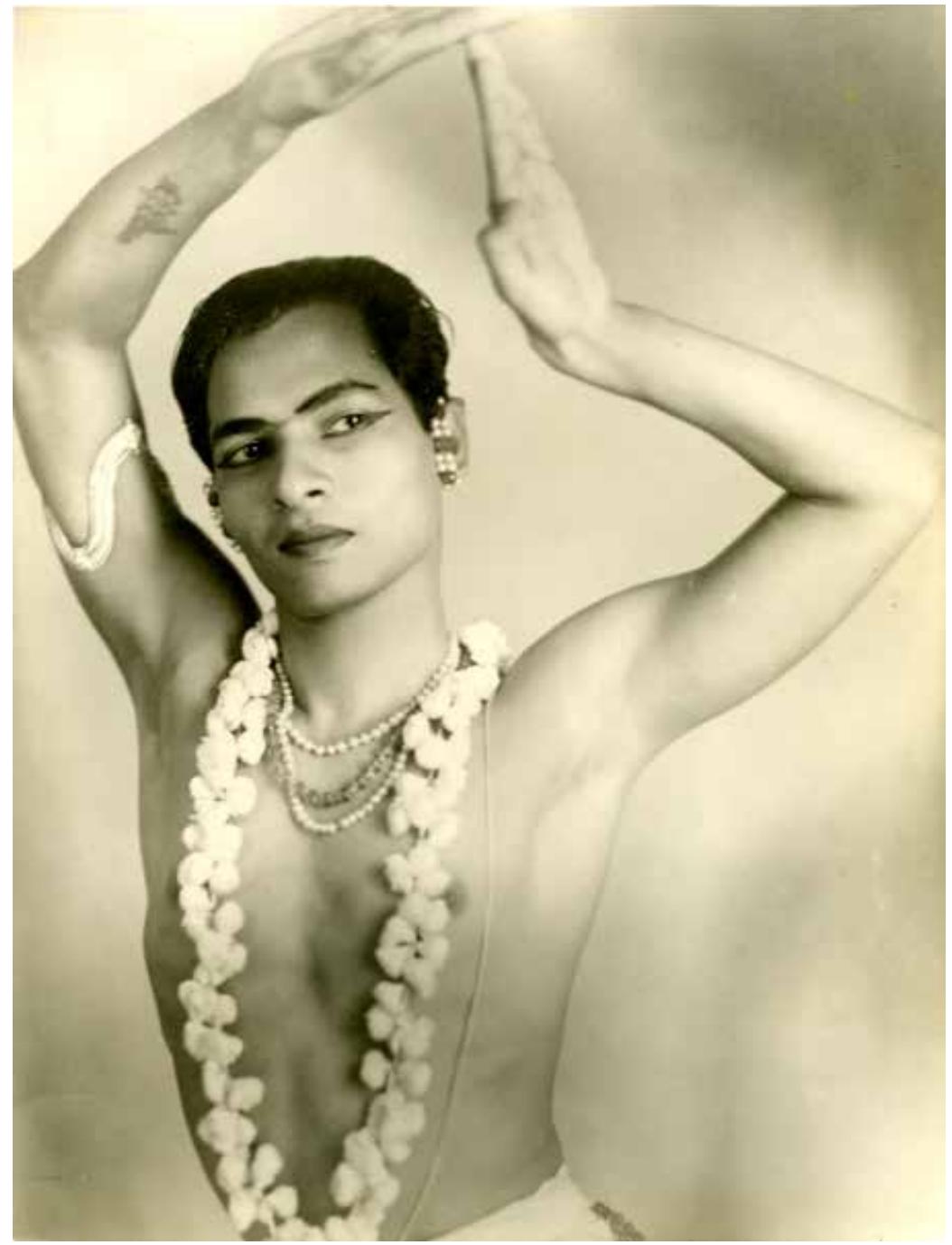


Abb. 4: Ramnarayan Misra, (unbekannter Fotograf, undatiert;  
Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z.)

Anm.: Ramnarayan Misra (auch Ram Narayan Mishra), ein professioneller Tänzer der Lucknow-Gharana. Die Informationen zu Ramnarayans Biografie sind widersprüchlich. Damayanti Joshi nennt die Namen von Ramnarayans Vater und Cousin: »Ramnarayan Mishra, son of Pandit Ramdutt Mishra and cousin of Shambhu Maharaj. Ramnarayan came to be Leila's dance partner, the chief male dancer in the troupe.<sup>41</sup> Sarah Morelli schreibt in ihrer Biografie des Kathak-Tänzers Chitresh Dal, einem späteren Schüler Ramnarayans:

»Despite his untimely death, Pandit Ram Narayan Mishra was a crucial figure in kathak's transmission, and his role as a guru to students from disparate social backgrounds reflected the shifting status of Indian dances before and during his lifetime. Pandit Mishra was born on August 10, 1911 in the Rajasthani village of Dungarpur. He studied kathak with his father, Pandit Gobardhan Prasad, until his father passed away when Mishra was 10 years old. By 1934 he had moved to Calcutta, where he studied with Gurus Acchan Maharaj and Shambdu Maharaj of the Lucknow gharana.«

Morelli gibt an, dass Ramnarayan 1973 starb.



Abb. 5: Ramnarayan Misra, Porträt-Bildkarte mit der Aufschrift RAMNARAYAN (Menaka-Ballett), Weltvertretung Ernst Krauss, Amsterdam,  
(Photo IRIS Paris; Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z.)



Abb. 6: INDISCHES BALLETT, Bildkarte mit der Aufschrift Menaka, Ramnarayan, Mohanlal (Menaka-Ballett), Weltvertretung Ernst Krauss, Amsterdam; von links nach rechts: Damayanti Joshi, Malati, Vimala, Leila Roy, Ramnarayan, Mohanlal, (unbekannter Fotograf, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen A-Z.)

Anm.: Mohanlal Pande gehörte zu den Tänzern, die Leila Roy für ihre erste Produktion in Indien engagiert hatte. An der Europatournee nahm er nicht teil. Diese Fotografie wurde demnach ca. 1934 in Bombay aufgenommen und von Ernst Krauss weiterverwendet.



Abb. 7: Bildkarte mit der Aufschrift MENAKA-BALLETT, Indisches Orchester, Weltvertretung Ernst Krauss, Amsterdam, (Photo „Noord“, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124, 104-143 Stukken betreffende groepen A-Z.)

Von links nach rechts: Janardan Abhyankar (Tabla Tarang-Spieler), Sakhawat Hussein Khan (Sarod-Spieler, Leiter des Ensembles), Sheikh Mahboob Ali (Sanai-Spieler), Ambique Majumdar (Sarodspieler, Sänger, Musikdirektor), Kamel Ganguli (Ghanta Tarang, Dilruba-Spieler), Vishnu Shirodekar (Tabla, Pakhawaj-Spieler)



Abb. 8: Leila Roy gemeinsam mit ihrem früheren Tanzpartner Nilkanta und einem namentlich nicht bekannten Tabla-Spieler während ihrer ersten Europareise 1932 auf dem Gelände der Indischen Kolonialausstellung in The Hague, (unbekannter Fotograf, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z.)

Die Eider kannen nach den Mythen abgesetzter Prozessien von weilen Lang noch eigentl. klimatischer Zeitweinreifezeit, am 17.11.1976  
Lisboa, Gouda, Alkmaar die technische Fertigkeit der indischen Meister  
zeigt schon das Publikum an ihrer Begeisterung hin. Mit bestarker  
Grußsprache in prächtigen Kostümen bringt Nenaka ihre Tänze nur  
zu einer Stunde für die Freude und wunderbare Freude der Zerhafet 240  
teilige. Bezeichnend sieht die Prinzessin, die in kleineren Tänzen gesetzten Tänze. Das Publikum lobt diesen seltsamen Meistertanz in die  
Hunderwelt des Kultur Indiens durch langanhaltenden Beifall.  
*Weltkulturerbe-Verleihung an die z. Zeit 1986*  
Weltkulturerbe-Verleihung an die z. Zeit 1986. Ein großer Opernhaus unter galt auf den  
Internationalen Theatertagen die indische Gruppe Frau Nenaka und ihr  
Orchester den Namen freudig schreien wie, eine bewunderte erneut die  
Weltkulturerbe-Verleihung an die z. Zeit 1986. Sie schenkt die Technik Durchsetzt und  
stellt die Kultur Indiens in die Weltkulturerbe-Verleihung an die z. Zeit 1986. Die  
Emanzipation arbeitet. Scherhaft begeistert kommt in "The Queen of Shambhala"  
von Couri Bhupan. Geschäftigkeit leuchtet aus Frau Nenakas  
"Frau der Kugelgräte".

Das Endoskop-Patienten-Konzept besteht aus zwei Dokumentenblättern, die zusammen mit dem Patienten-Card-Blatt vorliegen. Das Dokument "Patient-Card" ist eine Dokumentation des Patienten, die von der Klinik erstellt wird. Das Dokument "Endoskop-Patient-Konzept" ist eine Dokumentation des Patienten, die vom Arzt erstellt wird.

Abb. 9: Dokumentation des ersten Abschnitts von Menakas Europa-Tournee von 1636 bis Anfang 1937.  
 (Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z.)

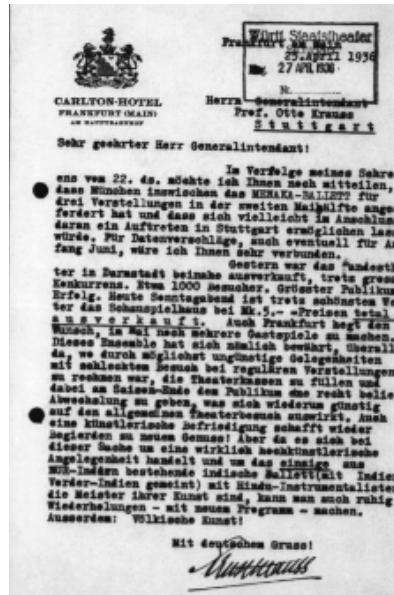


Abb. 10: Anfrage Ernst Krauss' an den Intendanten der Württembergischen Staatstheater Otto Krauss vom 25.April 1936 wegen eines Gastspiels des Menaka-Balletts in Stuttgart  
(Staatsarchiv Ludwigsburg E 18 VI Bü 1372)

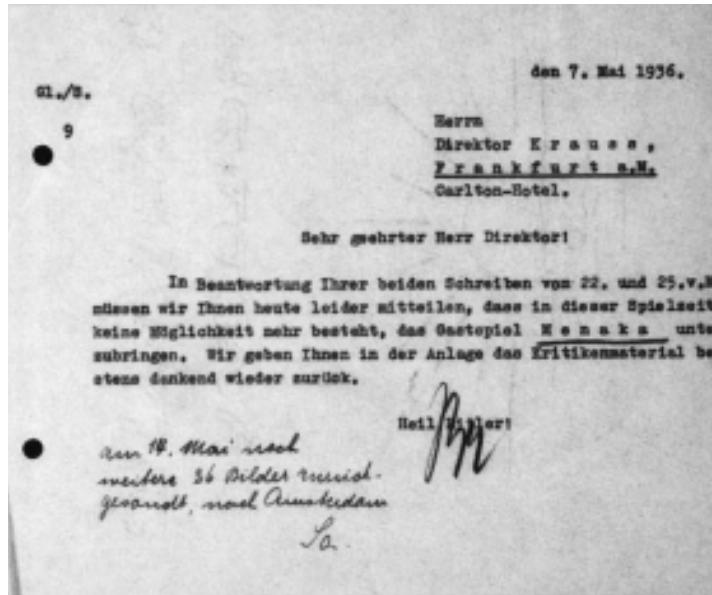


Abb. 11: Absage des Stuttgarter Intendanten an Ernst Krauss vom 7. Mai 1936  
(Staatsarchiv Ludwigsburg E 18 VI Bü 1372)

Frankfurt am Main, 25.April 1936  
Herrn Generalintendant Prof. Otto Krauss

Sehr geehrter Herr Generalintendant!

Im Verfolge meines Schreibens vom 22. ds. möchte ich Ihnen noch mitteilen, dass München inzwischen das MENAKA-BALLETT für drei Vorstellungen in der zweiten Maihälfte angefordert hat und dass sich vielleicht im Anschluss daran ein Auftritt in Stuttgart ermöglichen lassen würde. Für Datenvorschläge, auch eventuell für Anfang Juni, wäre ich Ihnen sehr verbunden.

Gestern war das Landestheater in Darmstadt ausverkauft, trotz grosser Konkurrenz. Etwa 1000 Besucher. Grösster Publikums Erfolg. Heute Sonntagabend ist trotz schönem Wetter das Schauspielhaus bei Mk.5- Preisen total ausverkauft. Auch Frankfurt hegt den Wunsch, im Mai noch mehrere Gastspiele zu machen. Dieses Ensemble hat sich nämlich bewährt, überall auf möglichst ungünstige Gelegenheiten mit schlechtem Besuch bei regulären Vorstellungen zu rechnen war, die Theaterkassen zu füllen und dabei am Saison-Ende dem Publikum eine recht beliebte Abwechslung zu geben, was sich wiederum günstig auf den allgemeinen Theaterbesuch auswirkt. Auch eine künstlerische Befriedigung schafft wieder Begierden zu neuem Genuss! Aber da es sich bei dieser Sache um eine wirklich hochkünstlerische Angelegenheit handelt und um das einzige aus NUR-Indien bestehende indische Ballett (mit Indien Vorder-Indien gemeint) mit Hindu-Instrumentalisten die Meister ihrer Kunst sind, kann man auch ruhig Wiederholungen – mit neuem Programm – machen.

Ausserdem: Völkische Kunst!

Mit deutschen Gruss!

Ernst Krauss

18 de NIDERMILLER  
4 rue du Capitaine-Obchenski XVI<sup>e</sup>  
Tel. Autuft 61490

Paris, den 17. Dezember 1936

Paravion

Fraulein Alice BONER

Aasi Sangam

Sehr geehrtes liebes gnädiges Fräulein,

Schon zwei Monate sind verflossen, seitdem Sie, liebes Fräulein, fort sind und kommen Sie mir vor, dass es schon eine Ewigkeit ist. Besonders in der letzten Zeit waren wir so oft zusammen, so viel Freuden und Dinge getrennt uns beiden nahe, und jetzt, wo Sie so weit sind, vermisse ich Sie so oft.

Hoffentlich fühlen Sie sich schon besser und erfüllt Ihnen das Große Meer und die heiße Sonne des Westenlandes die Erholung und Ruhe, welche Sie in den letzten Zeiten nach allem dem, was Sie im Laufe der jüngsten Monate auf sich genommen haben und geleidet haben, so dringend benötigen, wie wir alle

jetzt für Sie tun können. Ich muss Ihnen, mein lieches Fräulein, wieder in die Mitte von Ihren Verfahrenungen Ihres Unternehmens bringen und zu den Freuden und Entschuldigungen zurückrufen.

Nachdem ich Ihr liebes Schreiben aus Bombay \_\_\_\_\_ v. 18. November erhalten habe, war es mir klar, dass Sie mein Schreiben in Bombay nicht erlangt hat. Da ich sowohl nicht gewusst bin, dass mein Brief Ihnen nach Benares weiter geschickt ist, will ich möglichst genau den Inhalt dieses übernahm Ihnen Schreibens wiederholen.

Menaka - 619 - nach Ihnen Adresse habe ich mich mit einem eingeschriebenen Schreiben v. 21. Oktober an die Menaka nach Berlin und an Ernst Krauss nach Amsterdam gewandt. Menaka antwortete nichts, dagegen schickte ich recht bald von E. Krauss aus Amsterdam eine Antwort v. 3. November, mit einem Brief an Sie, liebes Fräulein. Ich lasse Ihnen hier beide Abschriften frei.

In dieser Antwort habe ich folgende Aussage von E. Krauss: "Ich hatte natürlich den Artikel dr. Z. v. Herrn Hofmeister (Bonn) zu bestätigen und erhielt später eine Verwendung erhalten, als gleichzeitig eine Tournée mit der ich für eine andere indische Gruppe machte". Als ich mich mit einer Gegenantwort nicht begnügen wollte, schickte ich E. Krauss das selben Schreiben mit Propaganda-Materialien für die Menaka, welche Sie schon kennen, wo zwei Blätter alteingeschrieben nur zusammengeklebt waren.

29  
Sodann schickte ich mir auf dieser Art zugeschickt war. Ich habe in Berlin den Auftrag erteilt, der Vorstellung beiwohnen und mir das Programm und das in Frage kommende Heft, so wie dieses bei der Vorstellung verteilt wurde, zukommen zu lassen. Es war genau so, wie es mir Krauss geschickt hat.

Nachdem ich Shanker über die Resultate unserer Einwendung berichtet hatte, meinte er es solle nicht geschehen, dass man der Menaka noch irgendwie weiter Schwierigkeiten schafft. Herr Shanker meinte er könnte in Indien irgendwie für sich Unannehmlichkeiten hervorrufen, falls seine Komatriotin von ihm, wiewohl indirekt verfolgt wäre. Viel mehr wollte Shanker durch diesen Fall einen bestimten Druck auf Hofmeister ausüben der, gerade der Ausgangspunkt in dieser Sache war. Dazu hätten wir noch was uns Krauss geschrieben hat, wahrscheinlich genügend Stoff, doch bin ich nicht gewiss, dass die oben erwähnte Fällung von Krauss, was es Hofmeister anbetrifft, auch genau den Tatzeichen entspricht und wird es immer möglich sein dass wir uns doch an Krauss in unserer svtl. Klage halten werden müssen. Diese Möglichkeit ist desto wahrscheinlicher, da Krauss auf mein Verlangen, die Abschrift des Schreibens von Hofmeister doch nicht geschickt hat.

Nun haben Sie, lieches Fräulein, zu entscheiden, ob wir dennoch weiter vorgehen sollen. Vielleicht wäre es am Besten, wenn wir Krauss einen Vergleich auf offiziellster Weise vorstellen würden er eine bestimte Entschädigung Ihnen zahlen soll. Vorläufig sei er für Sie: liebes Fräulein, zwei Bücher-Ideen, deren er Verfasser ist "Das Tor" und "Der Weg", für Sie geschickt. Soll ich sie Ihnen nachsenden? Das ist eine Sammlung von sechs Schwachen Gedichten in der deutschen Sprache. Also erwarte ich Ihre Anordnung in dieser Angelegenheit.

Dieses war der Hauptinhalt meines Schreibens an Sie nach Bombay.

COMPTABILITÄT - Beide Ihre w. Schreiben v. 4. November v. a/a "Conte Menso" und v. 17. November aus Bombay, bisher richtig erhalten und vor einigen Tagen habe ich auch die Bücher von Perik erhalten.

Bevor noch die Bücher angekommen waren, habe ich mit Gla's Rücksprache gepöppen und sind wir restl. gehau auf die Dinge eingegangen. Gla's wollte doch erst auf die Bücher warten. Nun sind sie angekommen und haben wir für den 21. Dezember bestimmt, darüber eingebend zu sprechen. Damit Shirali einen richtigen Einblick in die Sache bekommt, werde ich ihn durchaus mitnehmen. Mit der Comptabilität ist es wahrlich schon den letzten Augenblick, da ich kurz vor dem Eingang der Buchen von der entsprechenden Enregistrierung Behörde schon eine Strafmaßung erhielt, da wir ab 1934 keine Déclaration bis jetzt vorgelegt haben und nur nachdem wir einen schriftlichen Antrag stellten, ich persönlich bei der Enregistrierung vor sprach und die nötigen Erklärungen erteilte wurde mir eine weitere Karte für die Déclaration bis zu März 1937 erteilt. Damit haben wir genug Zeit, um die Déclaration für die Jahre 1934, 1935 und 1936 einzurichten.

FORMEL - In der nächsten Zeit soll die Arbeit bei dem Experten zu Ende sein. Da gab es viel zu tun, um die Angelegenheit zu schließen eine grosse Arbeit uns zu Lasten fiel. Der Expert ist ein recht angenehmer Mann und ich hoffe er ist bald nun mit seiner Arbeit zu Ende. Sodann wird alles wieder an den Juge d'Instruction geschickt der nun dann die Sache mit seinen Conclusions weiter befördert. Das Werts werde ich Ihnen, liebes Fräulein, mitteilen.

Abb. 12: Schreiben N. de Nidermillers an Alice Boner in Benares, in welchem er Boner davon in Kenntnis setzt, dass Ernst Krauss widerrechtlich ihren Artikel über den indischen Tanz für das Menaka-Programmheft verwendet hatte und dass Krauss auf die Beschwerde hin die Seiten des Programmhefts mit dem Boner-Text hatte zukleben lassen.  
(Stadtarchiv Zürich, VII.389.1)

N. de NIDERMILLER  
4 rue du Capitaine-Obchanski, XVI  
Tel. Auteuil 51-90  
Paris, den 17. Dezember 1936

Par Avion

Fraulein [sic.] Alice BONER  
Assi Sangam  
Benares

Sehr geehrtes gnädiges Fräulein,  
Schon zwei Monate sind verlaufen, seitdem Sie, liebes Fräulein, fort sind und kommt es mir vor, das ist schon eine Ewigkeit ist. Besonders in der letzten Zeit waren wir so oft zusammen, soviel Fragen und Dinge waren uns beiden nahe, und jetzt, wo Sie soweit sind, vermisste ich Sie so oft.

Hoffentlich fühlen Sie sich schon besser und erteilt Ihnen das Grosse Meer und die heiße Sonne des weiteren Landes die Erholung und Ruhe, welche Sie in der letzten Zeit nach allem dem, was Sie im Laufe der sechs Monate auf sich genommen haben geleistet haben, so dringend benötigen.

Jetzt muss ich Sie, mein liebes Fräulein, wieder in die Mitte von allen Verfahren Ihres Unternehmens bringen und zu den Freuden und Enttäuschungen zurückrufen.

Nachdem ich Ihr liebes Schreiben aus Bombay v. 18. November erhalten habe, war es mir klar, dass Sie mein Schreiben in Bombay nicht erlangt hat. Da ich auch nicht gewiss bin, dass mein Brief Ihnen nach Benares weiter nachgeschickt ist - will ich möglichst genau den Inhalt dieses oben erwähnten Schreibens wiederholen. [sic.]

MENAKA. Gleich nach ihrer Abreise habe ich mit einem eingeschriebenen Schreiben v. 31. Oktober an die Menaka nach Berlin und Ernst Krauss nach Amsterdam gewendet. Menaka antwortete nichts, dagegen erhielt ich recht bald von E. Krauss aus Amsterdam eine Antwort v. 3. November mit einem Brief an sie, liebes Fräulein. Ich lege Ihnen hier beide Abschriften bei.

In dieser Antwort die folgende Angabe von E. Krauss: „Ich hatte nämlich den Artikel sr. Zt. Von Herrn Hofmeister (Mannheim) zu beliebiger Verwendung erhalten, allerdings anlässlich einer Tournée die ich für eine andere indische Truppe machte. Als ich mich mit dieser Antwort nicht begnügen wollte - schickte mir E. Krauss dasselbe Heft Des

Propaganda-Materials für die Menaka, welche Sie schon kennen, wo zwei Blätter [sic.] miteinander nun zusammengeklebt waren, so dass Ihr Artikel auf dieser Art ausgeschaltet war. Ich habe in Berlin den Auftrag erteilt, der Vorstellung beizuwohnen und mir das Programm und das infrage kommenden Heft, so wie dieses bei der Vorstellung verteilt wurde, zukommen lassen. Es war genau so, wie es mir Krauss geschickt hat.

Nachdem ich Shankar über [sic.] die Resultate unserer Einwendung benachrichtigt hatte, meinte er es solle nichts geschehen, dass man der Menaka noch irgendwie weiter Schwierigkeiten schafft. Herr Shankar meinte er könnte in Indien irgendwie für sich Unannehmlichkeiten hervorrufen, falls seine Kompratiotin von ihm, wenn auch indirekt verfolgt wäre. Viel mehr wollte Shankar durch diesen Fall einen bestimmten Druck auf Hofmeister ausüben der, gerade der Ausgangspunkt in dieser Sache war. Dazu hatten wir nach dem was uns Krauss geschrieben hat, genügend Stoff, doch bin ich nicht gewiss, dass die oben erwähnten Meldung von Krauss, was es Hofmeister anbetrifft, auch genau den Tatsachen entspricht und wird es immer möglich sein dass wir uns doch an Krauss in unserer evtl. Klage halten werden müssen. Diese Möglichkeit ist desto wahrscheinlicher, da Krauss auf mein Verlangen, die Abschrift des Schreibens von Hofmeister doch nicht geschickt hat.

Nun haben Sie, liebes Fräulein, zu entscheiden, ob wir dennoch weiter vorgehen sollen. Vielleicht wäre es am Besten, wenn wir Krauss einen Vergleich auf friedlichem Wege vorschlagen indem er eine bestimmte Entschädigung [sic.] Ihnen zahlen soll. Vorläufig hat er für Sie, liebes Fräulein, Zwei Bucherlein [sic.], deren er Verfasser ist „Das Tor“ und „Der Weg“ geschickt. Soll ich sie Ihnen nachsenden? Das ist eine Sammlung von recht schwachen Gedichten in der deutschen Sprache. Also erwarte ich Ihre Anordnung in dieser Angelegenheit.

Dieses war der Hauptinhalt meines Schreibens an Sie nach Bombay.

ERNST KRAUSS

Amsterdam 3 November 36

Marnixstraat, 425 Tel. 36425

Fraulein Alice BONER  
p.Adr. Herrn N.de Nidermiller  
Paris XII  
Sous le Capitaine Olchanski.

Sehr geehrtes Fraulein Boner,

Herr N.de Nidermiller hat mich von Ihrem Schreiben an ihn in Kenntnis gesetzt und bedauert ich unendlich, dass Sie durch den Abdruck des Artikels "DER INDIISCHE TANZ" verärgert sind. Wenn ich nicht im guten Glauben gewesen wäre, dass Sie Ihr volles Einverständnis zum Abdruck dieses Artikels gegeben haben, würde ich bestimmt nicht den Artikel aus Ihrer Hand verwendet haben. Ich hatte nämlich den Artikel sr.Zt. von Herrn HOFFMEISTER (Mannheim) zu halblicher Verantwortung erhalten, allerdings anlässlich einer Tournée, die ich für eine andere indische Truppe machte. Damals nahm ich den Artikel in meine eigene Konzert-u.Theaterzeitung auf (Concert & Theater) und habe, als ich eine Tournée für die Menakatruppe arrangierte, aus einer Reihe von Artikeln über indischen Tanz, auch den von mir erst. veröffentlichten Artikel aus Ihrer Feder gewählt. an Herrn Hoffmeister, von dem ich sr.Zt. den Artikel erhielt, habe ich eine Belegnummer geschickt. Ich hätte dies auch gerne an Sie gesetzt, wobei ich Ihre Adresse gewusst hätte. In "Kürschner's Deutschem Literatur-Kalender", in dem man fast alle deutschschriftenden Schriftsteller kennt, fand ich Ihren Namen nicht.  
Weiter verwendete, denn wie gesagt, ich hielt mich dann für berechtigt. Auch habe ich die Quellenangabe gemacht, mit Ihrem Namen. Mir war es nicht bekannt, ob und wo der Artikel je schon erschienen war: mir wurde er zu kostlosem Abdruck überreichen und ich habe ihn veröffentlicht und mich bei Weiterveröffentlichung an die Quellenangabe gehalten.

Außerdem habe ich angenommen, dass Sie aus irgendeinen Gründen besondere Wert auf die Veröffentlichung legen, sei es, um idealistische Bestrebungen, indische Kultur betreffend, oder aus sonstigen Gründen. Jedenfalls erhielt ich s.Zt. die unzweideutige Zusicherung von Herrn Hoffmeister, den Artikel mehrfach zu dürfen nach Belieben.

Es ist mir recht peinlich und ich hoffe, dass Sie meine guten Absichten nicht bezweifeln.

Natürlich werde ich Ihnen wünschen sofort willfahrend und dem Artikel nicht weiter in den Menakabroschüren zum Abdruck bringen. Ich bin gerade daran, eine neue Auflage vorzubereiten. Wenn Sie ein Zeilenhonorar beanspruchen bei weiterer Verwendung, bitte ich mir solches bekannt zu geben. Ich werde dann gerne auch für etwaige andere Artikel aus Ihrer Feder bei mir beauftragten Redaktionen bemühen. Ich bin ja ausser Impressari auch Schriftsteller und könnte Ihnen vielleicht durch meine Verziehung sonstwas nützlich sein. Dies sind keine leeren Worte!

ABSCHEID

11246

A. A. 243

- 2 -

Falls Sie also mir gestatten würden, den Artikel weiterhin zu verwenden, wäre dies eventuell auch möglich, wenn ich im Laufe der Saigon einige Gastspiele für die Uday Shankar-Truppe in Holland mache? Ich war schon im Frühjahr dieserhalb in Verbindung; aber damals habe ich die Verbindung mit der Truppe verloren; ich habe keine Nachricht mehr erhalten und vermute, dass mein damaliger Brief verloren ging. Nun hörte ich, dass diese Truppe wieder in Europa aufzutreten beabsichtigt und werde mich an das Sekretariat wenden, zumal durch das Auftreten der Menakatruppe im Frühjahr das Interesse für indischen Tanz hier bedeutend gewachsen ist. Da Sie sich für Verbreitung der indischen Kultur sehr interessieren scheinen, wird Ihnen diese Tatsache wohl Freude machen.

Wollen Sie aber bei Ihrem Entschluss bleiben, in Zukunft Ihren Artikel nicht weiter verwenden zu lassen, werde ich Ihren Wunsch respektieren und in dem demnächst stattfindenden Heftdruck den Artikel durch einen anderen ersetzen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

ergebenst

ges. Ernst Krauss

Abb. 13: Entschuldigungsschreiben Ernst Krauss' an Alice Boner vom 3. November 1936 wegen der widerrechtlichen Verwendung ihres Artikels für das Menaka-Programmheft. (Stadtarchiv Zürich, VII.389.1)

ABSCHRIFT  
ERNST KRAUSS  
Amsterdam 3 November 36  
Marnixstraat, 425 Tel 35425  
Fräulein Alice Boner  
P.Adr. Herrn N. de Nidermiller

Sehr geehrtes Fräulein Boner,  
Herr N. De Nidermiller hat mich von Ihrem Schreiben an ihn in Kenntnis gesetzt und bedauere ich unendlich, dass Sie durch den Abdruck des Artikels „DER INDISCHE TANZ“ verstimmt sind. Wenn ich nicht im guten Glauben gewesen wäre, dass Sie ihr volles Einverständnis zum Abdruck dieses Artikels gegeben haben, würde ich bestimmt nicht den Artikel aus Ihrer Hand verwendet haben. Ich hatte nämlich den Artikel sr. Zt. Von Herrn Hoffmeister (Mannheim) zu beliebiger Verwendung erhalten, allerdings anlässlich einer Tournée, die ich für eine andere indische Truppe machte. Damals nahm ich den Artikel in meine eigene Konzert- u. Theaterzeitschrift auf (Concert&Theater) und habe, als ich eine Tournée für die Menakatruppe arrangierte, aus einer Reihe von Artikeln über indischen Tanz, auch den von mir sr. Zt. veröffentlichten Artikel aus Ihrer Feder gewählt. An Herrn Hoffmeister von dem ich sr. Zt. den Artikel erhielt, [sic.] habe ich eine Belegnummer geschickt; ich hätte dies auch gerne an Sie getan, wenn ich Ihre Adresse gewusst hätte. In „Kürschner's Deutschem Literatur-Kalender“, indem man fast alle deutschschreibenden Schriftsteller antrifft, fand ich Ihren Namen nicht.

Ich bitte Sie, Es mir nicht übel zu nehmen, dass ich Ihren Artikel weiter verwendete, denn wie gesagt, ich hielt mich dazu für berechtigt. Auch habe ich die Quellenangabe gemacht, mit Ihrem Namen. Mir war es nicht bekannt, ob und wo der Artikel je schon erschienen war: mir wurde er zu kostenlosem Abdruck übergeben und ich habe ihn veröffentlicht und mich bei Weiterveröffentlichung an die Quellenangabe gehalten.

Außerdem habe ich angenommen, dass Sie aus irgendwelchen Gründen besonders [sic.] Wert auf die Veröffentlichung legen, sei es, um idealistische Bestrebungen, indische Kultur betreffend, oder aus sonstigen Gründen. Jedenfalls erhielt ich s.Zt. die unzweideutige Zusicherung von Herrn Hoffmeister, den Artikel gebrauchen zu dürfen nach Belieben.

Es ist mir recht peinlich und ich hoffe, dass Sie meine guten Absichten nicht bezweifeln. Natürlich werde ich Ihren Wünschen sofort willfahrend und den Artikel nicht weiter in den Menakabroschüren zum Abdruck bringen. Ich bin gerad daran, eine neue Auflage vorzubereiten. Wenn Sie ein Zeilenhonorar beanspruchen bei weiterer Verwendung, bitte ich mir solches bekanntzugeben. Ich werde dann gerne auch für etwaige andere Artikel mich bei mir befreundeten Redaktionen bemühen. Ich bin ja außer Impresario auch

Schriftsteller und könnte Ihnen vielleicht durch meine Beziehungen sonstwie nützlich sein. Dies sind keine leeren Worte!  
Falls Sie also mir gestatten würden, den Artikel weiterhin zu verwenden, wäre dies eventuell auch möglich, wenn ich im Laufe der Saison einige Gastspiele für die Uday Shankar-Truppe in Holland mache? Ich war schon im Frühjahr dieserhalb in Verbindung; aber damals habe ich die Verbindung mit der Truppe verloren: ich habe keine Nachricht mehr erhalten und vermute, dass mein damaliger Brief verloren ging. Nun hörte ich, dass diese Truppe wieder in Europa aufzutreten beabsichtigt und werde mich an das Sekretariat wenden, zumal durch das Auftreten der Menakatruppe im Frühjahr das Interesse für indischen Tanz hier bedeutend gewachsen ist. Da Sie sich der Verbreitung der indischen Kultur sehr zu interessieren scheinen, wird Ihnen diese Tatsache wohl Freude machen. Wollen sie aber bei Ihrem Entschluss bleiben, in Zukunft Ihren Artikel nicht weiter verwendet zu sehen, werde ich Ihren Wunsch respektieren und in dem demnächst stattfindenden Neudruck den Artikel durch einen anderen ersetzen.

Mit vorzüglicher Hochachtung  
ergebenst  
gez. Ernst Krauss



## **Indische Musik und Tanzkunst**

Ballett Menaka im Schauspielhaus

Das Leipziger Schauspielhaus hatte eine seltsame Künstlerschar zu Gast: die Bühne war angefüllt mit fremdländischen Blas- Schlag und Saiteninstrumenten, dahinter hockten in sich versunkene Gestalten in morgenländischen Kleidern am Boden, und nach den seltsamen, für unser Ohr ungewohnten Klängen und in ihrer Monotonie aufreizenden oder einschläfernden Rhythmen dieses Orchesters bewegten sich dunkelhäutige Menschen mit einer körperlichen Gewandtheit und Anmut, die ans Unwahrscheinliche grenzten. Trotzdem wir den Sinn dieser Tänze in seinem letzten symbolischen Gehalt nur erahnen können, sind wir gebannt durch die Unmittelbarkeit und doch zuchtvolle Verhaltenheit, mit der hier feinste seelische Regungen zum Ausdruck kommen. Man begreift plötzlich: nur eine Jahrtausende alte, in sich geschlossene Kultur ist im Stande, Kunstwerke von solcher Zartheit, von solcher menschlichen Größe zu schaffen, das selbst wir Europäer, die wir von völlig anderer Art sind, von ehrfürchtigen Staunen ergriffen werden.

Es ist für uns fast unmöglich, an die indische Tanzgruppe Menaka einen wertenden Maßstab anzulegen. Wissen wir denn, dass es nicht vielleicht noch bedeutendere Künstler in jenem östlichen Wunderlande gibt? Sie zeigten größtenteils volkstümliche Tänze, offenbar aber in bühnenmäßiger Fassung. Ein Tanz hatte zum Beispiel die Versöhnung eines erzürnten Ehemannes mit seinen zwei Frauen zum Inhalt (und gefiel so, dass er wiederholt werden musste). Ein großes Ballett „Deva Vijana Nritna“ nach einem Libretto aus der Mythologie der Hindus stellte die Geburt des Tanzes durch Gott Shiva dar, Menaka tanzte darin zwei weibliche Hauptrollen mit unbeschreiblicher Zartheit, während Ramnarayan, ihr männlicher Partner und Gegenspieler, seinen Gebärdenspiel eine edle Verhaltenheit und Beseelung verlieh, die das Hauptmerkmal der klassischen Tanzkunst Indiens zu sein scheint. Wie verfeinert die Bühnenkunst dieses Landes ist und welche technischen Mühen zu ihrer vollendeten Meisterung notwendig sind, erhellt schon daraus, das allein für das Gebädenspiel der Hände weit über 1000 verschiedene Stellungen vorgeschrieben sind.

Die indische Musik, die wir auch durch einige meisterhafte Solovorträge berühmter Virtuosen des Gamelanorchesters hören durften, beruht auf der alten Fünftonskala, auf der auch Hans Hasting, der musikalische Mitarbeiter Mary Wigmans, seine tänzerische rhythmische Harmonielehre aufbaut. Die Farbigkeit unserer Klangsysteme fehlt bei der indischen Musik fast ganz, und auch im Rhythmus herrscht bei ihr die gebundene Form der Monotonie vor. Trotzdem geht von dieser Musik ein Reiz aus, der nicht nur vom exotischen her bedingt erscheint, wir spüren aus diesen Klängen und Rhythmen das Allgemein Menschliche, sie sind aber noch nicht Konzertform in unserem Sinne geworden, sondern erscheinen, vom europäischen Standpunkt aus betrachtet – weit mehr als bei unseren mehr oder minder stark reflektierenden Meistern – als unmittelbarster der Ausdruck ursprünglicher Gefühlsspannungen. Musik, Tanz und pantomimisches Theaterpiel bilden bei den Indern eine untrennbare Einheit – nicht als dramaturgisches Problem

oder als eine Art künstlerisches Prinzip im europäischen Sinne (Wie etwa bei Wagner), sondern als spontane Äußerung des menschlichen Urtriebes, seelische Erregungen von allem Persönlichen zu befreien und zu einer höheren Harmonie zu führen. So sind auch die uns barock anmutenden Formen der klassischen indischen Darstellungskunst nur der sublimierteste Ausdruck innerer Spannungen, und trotz des uns wesensfremden Bühnenstiles der Inder fühlen wir deutlich, dass sich hier, vielleicht seit Jahrtausenden schon, aller Menschlichstes in einer Reinheit und Größe offenbart, von dessen Macht auch wir Angehörige einer anderen Rasse und eines anderen Kulturreises gefangen genommen werden. Der Beifall des ausverkauften Hauses war jedenfalls überaus lebhaft.

A.O.

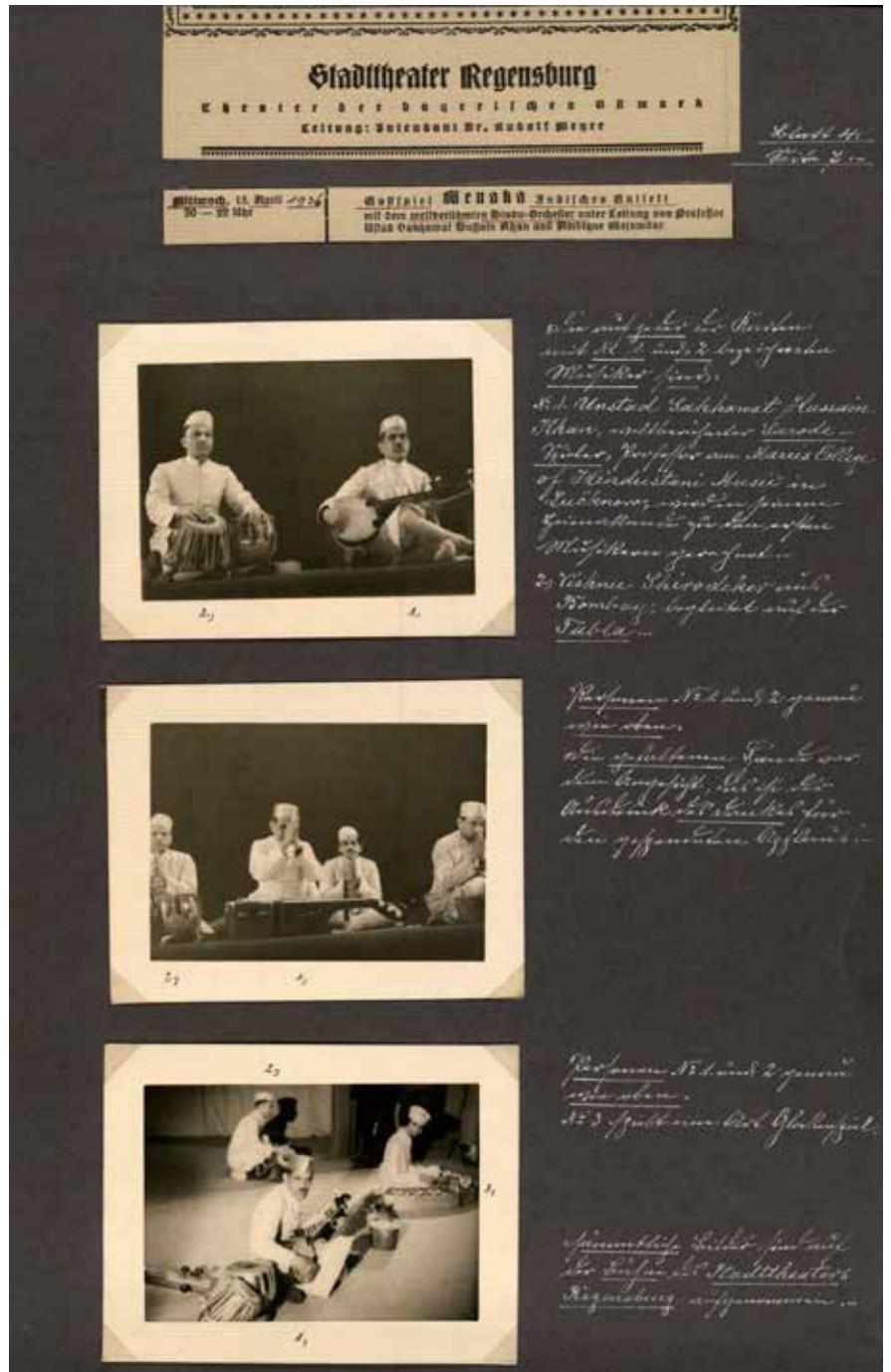


Abb. 16: Dokumentation des Menaka-Auftritts am Stadttheater Regensburg am 15.04.1936  
(Stadtarchiv Regensburg, Theatersammlung Blank Nr. 54)

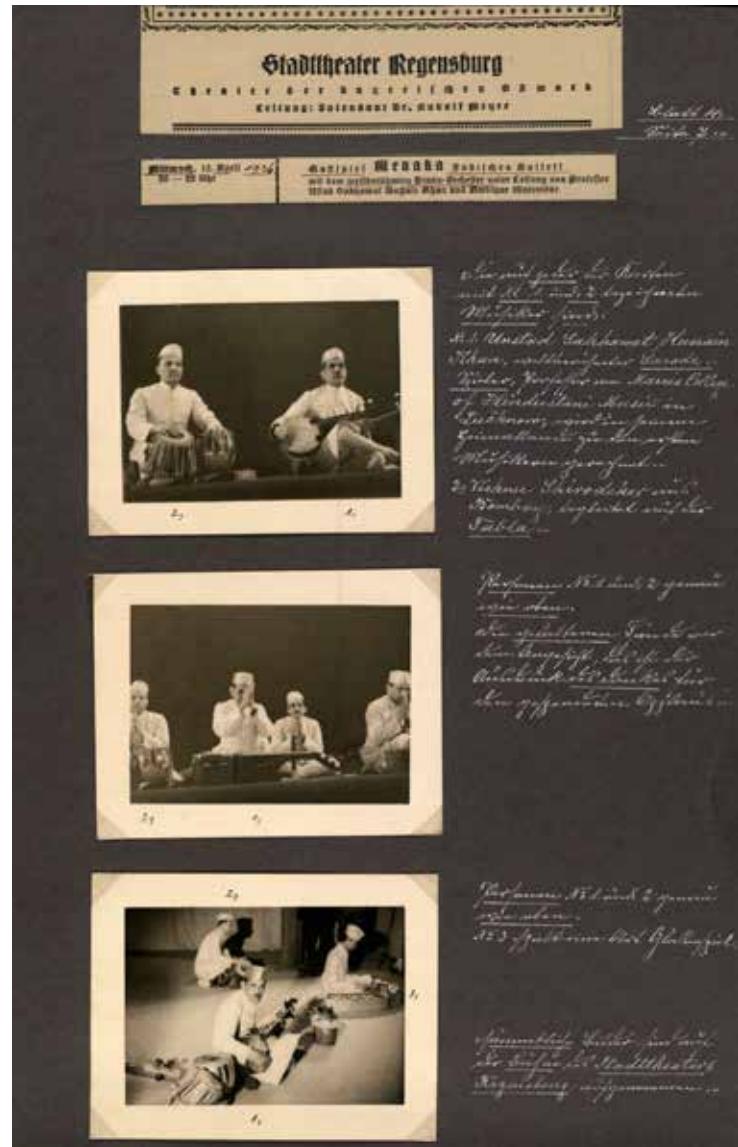


Abb. 17: Dokumentation des Menaka-Auftritts am Stadttheater Regensburg am 15.04.1936  
(Stadtarchiv Regensburg, Theatersammlung Blank Nr. 54)

Anm.: Am Regensburger Stadttheater ist ein eindrückliches Dokument der Menaka-Tournee entstanden, das einen Eindruck vom Stellenwert der indischen Ballett-Aufführungen im Jahresprogramm des Stadttheaters gibt. Alle Unterlagen zu der Veranstaltung vom 15.04.1936 wurden für das Theaterarchiv gesammelt, sorgfältig auf Archivkarton aufgezogen und von Hand beschriftet. Dabei befinden sich seltene Fotografien der Aufführung selbst, die möglicherweise während einer Stellprobe auf der Bühne des Regensburger Stadttheaters entstanden. Die Dokumente gehören heute zum Bestand der *Theatersammlung Blank* im Stadtarchiv Regensburg.

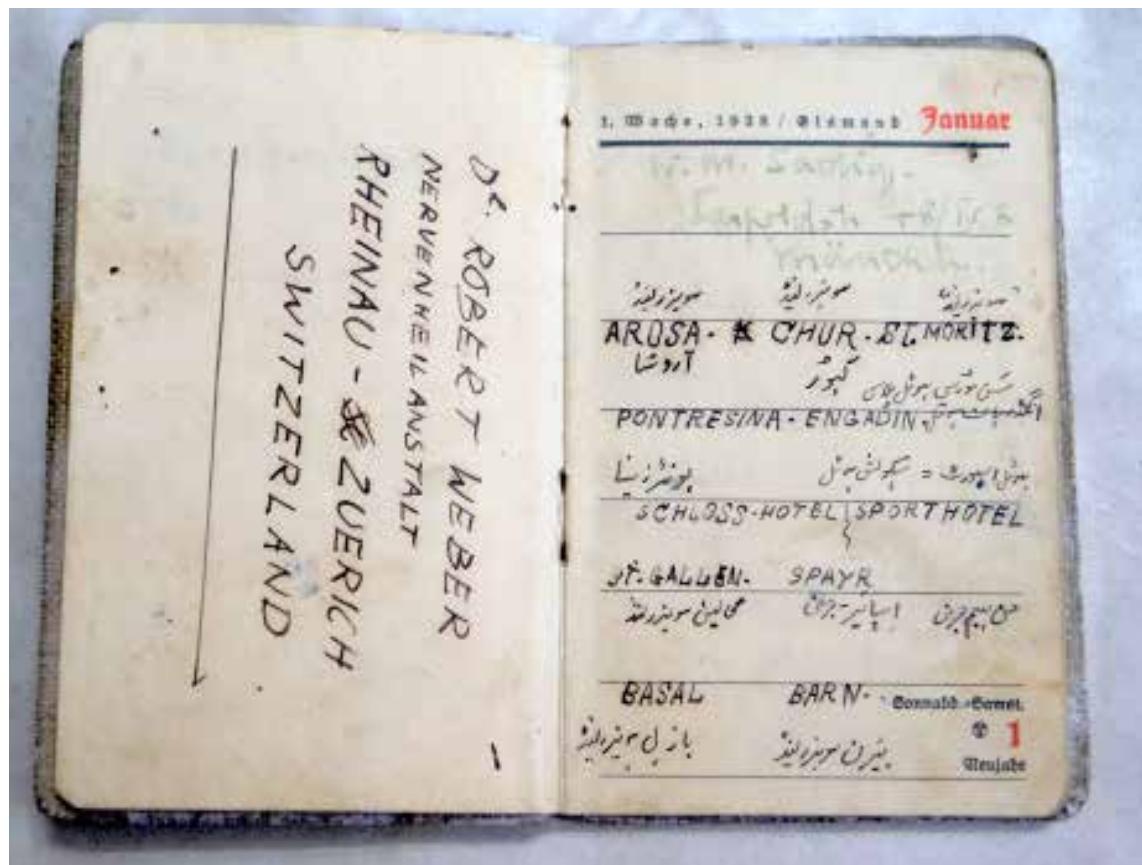


Abb. 18: Deutscher Taschenkalender des Jahres 1938 aus dem Besitz Sakhawat Hussein Khans mit Eintragungen von Terminen des letzten Abschnitts der Menaka-Tournee in Italien.  
(Khan Familienarchiv Kolkata)

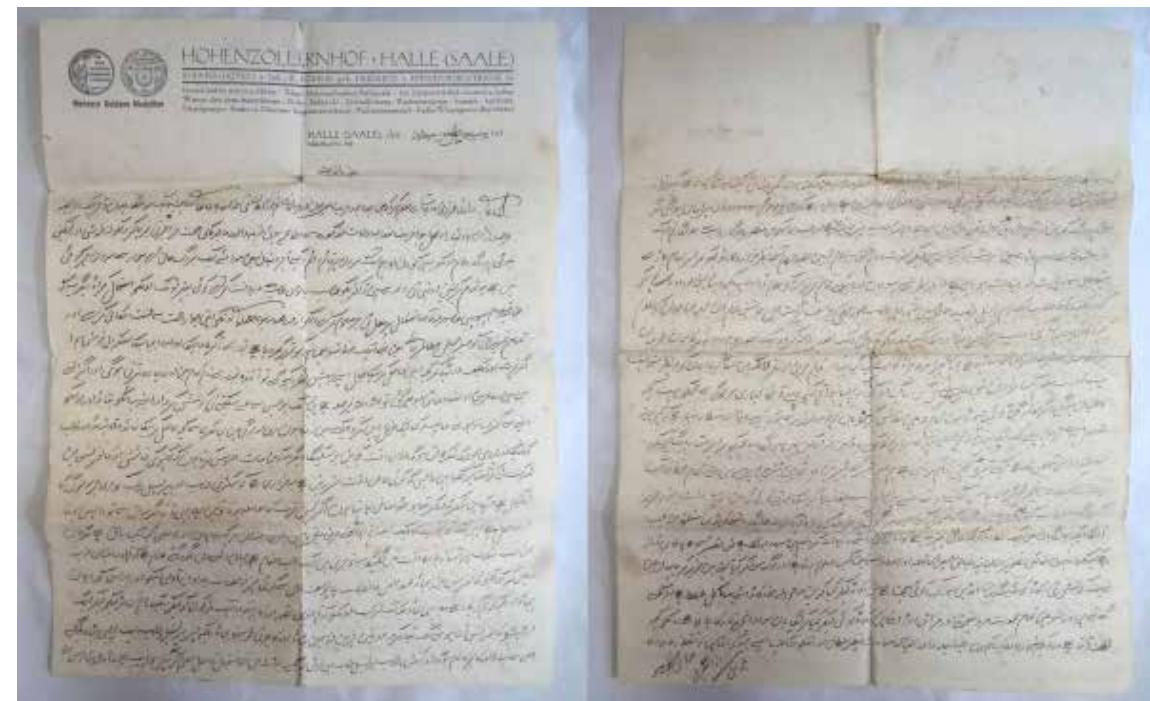


Abb. 19: Brief Sakhawat Husseins an seine Familie in Kalkutta auf dem Briefpapier des Hotels Hohenzollernhof in Halle (Saale)  
(Khan Familienarchiv Kalkutta)

Prof. Sakhawat Hussain Khan Surood player

Dear sons After prayers for your higher grades/ levels, be informed that am well and pray for your wellbeing always from Allah. Today I received a letter from you after a long time and was able to know that you are well. I am glad to know that mother is doing well. May Allah keep her alive as she is the only elder who is there for us [Anm. d. Übers.: proverbial: may her shadow remain for us]. All these blessings are due to her. Ask the doctor or Boss? Sahib and get her some better tonics. Besides, I was sad to hear the news of death of father in law of Aunty [Anm. d. Übers.: paternal]. May his soul rest in peace and give courage/patience to the grieved ones. I have sent a letter to Shahjahanpur [Anm. d. Übers.: condolence probably]. I am glad that you went to Agra and v. If you work for achieving something it will help you in future to be achieve fame and work. Though if you already start to consider yourself a master, then just forget everything. Learn from the people you meet, don't consider anyone inferior. Do not worry about earning money while am alive just benefit from the possibility of learning without thinking about finances. Otherwise, once you have to start caring for family nothing will be possible. Further, it is sad that I will not be able to take part in the conference and exhibition in Lucknow, as the time for returning is not decided so far. It's important that Secretary sahib and Principal sahib took notice/ take care of my absence, for which I am thankful and apologise. Had it been a nearer place I would have come quickly but coming back from here is difficult. Till now only one part of Europe is covered. So, Germany, Paris, London, America, Japan and others are still remaining. But in these other places not so much time will be spent.

It was only in Germany where we stayed for many days. It is important that you and Ilyas practice a lot and perform at the conference in Lucknow. Learn something nice from Abdul Ghani Khan sahib or Yusuf Ali and play it there. And what you already know also, do play it there. Another thing that you could do is to take two students from college and learn till the conference together and prepare an Orchestra. Then you can play on the behalf of college and Principal sahib will support too, besides it will help in spreading the fame of the college and secretary sahib and principal sahib will be happy too. I am sorry to hear that Pandit ji passed away. Poor him, was a nice person.

He contributed a lot to the field of music and danse, people will remember him for. I see Razia and Samia in dreams every night, but they are worried [Anm. d. Übers.: In the dream.] Do take care of them, beware, they are the keepsake/memory of my dear relative [Anm. d. Übers.: female, relation not specified in text, looks like a sister who died.]

I know that they must be unhappy that I am not there. But it is the wish of Allah that I have to be away for such a long time from them. When Allah wants, I will meet you all again. Please take some sweets and syrup/ sweet drinks to the Imam Bara [Anm. d. Übers.: The place of worship in Shi'ite sect.] and present it for the sake of Imam Hassan and Hussain [Anm. d. Übers.: grandsons of the Prophet Muhammad]. I am constantly dreaming about and getting good news from the Imam Bara. Say Salams to Agha sahib, Sakha Ram, Principal sahib, Hamid Hussain, Munawwar Ali, Anwar Ali, Yusuf, Barkat

Ali, Ashiq Ali, people from the area/street, Doctor sahib. Do send a picture of all the people at home.

I am also sending a picture from here which is taken with the big officers of broadcasting here, where my Surood was broadcasted, and heard in Germany and other countries.

Give my salams and adab to mother. Also give salam to brother Shujat Hussain and tell him that it's nice that you came to Lucknow. This makes me feel relaxed and if possible, he can find some work as well there. You wrote that I should give you the address, if it changes. Keep writing to the same address, I will get it wherever I am, because it is the address of the person through whom I work at the company. So whichever city we go to, we get our mail there already. If we had to change the address, I will let you know. Take care of your mother, and respect your elders, Allah will bless you with respect. Regarding Shafeeq we will see once am back, but I will also send him a letter. It's better that you ask for mother's advice. The Surood that [Anm. d. Übers.: has been there] is it with picture or only voice, because they had it with picture. How do Fayaz Hussain's Tabla and Surood sound and what do people say about it? Here I tried a lot for recording but here nobody understands Indian music what will they do with records. Majumdar gave them records which is just wrong. All people here laugh at his song every day in the show. But they enjoy Surood. What else should I write. Blessings to Razia, Samia, Wahid Ilyas, Saadat, Qaiser, Sultan and your child.

Sign Sakhawat Hussain Khan Germany

(Übersetzung Faiza Hussain)



Abb. 20: Postkarten, Sakhawat Hussein Khan zwischen Passanten, Fotografie undatiert, unbekannter Ort  
(Khan Familienarchiv Kolkata)



Abb. 21: Der durchgekreuzte Name „Hitler“ im Reisekalender von Sakhawat Hussein Khan  
(Khan Familienarchiv, Kolkata)



## Ernst Krauss

### Literaturarchiv zwischen den Weltkriegen



Abb. 22: Karl Ernst Krauss, undatierte Fotografie, vermutlich Ende der 1930er Jahre.  
(unbekannter Fotograf, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 13 Stukken betreffende Ernst Krauss)

Anm.: Die Materiallage zu Krauss' Biografie im Nachlass ist dünn. Bis auf eine von Krauss selbst in Auftrag gegebene kurze Werkbiografie sind wenige unmittelbar belastbare Dokumente zu Krauss' Lebensweg erhalten.<sup>1</sup> Viele Informationen im Krauss-Nachlass sind als Teil eines von Krauss genau kalkulierten literarischen Selbstbildes zu betrachten. Das Familienregister der Familie Krauss gehört hingegen zu den wenigen amtlichen Dokumenten, die schlaglichtartig eine Biografie der Moderne erhellen, welche in der schwäbischen Provinz begann und in die niederländische Hauptstadt führte. Ernst Krauss stammte aus der Familie eines schwäbischen Dorflehrers. Aus den amtlichen Verzeichnungen im Familienregister geht hervor, dass Ernst Krauss' Mutter Marie Magdalena ein Jahr jünger als der Vater Christian Friedrich war, dass beide im Alter von 23 bzw. 24 Jahren geheiratet haben, dass Marie Magdalena von der Hochzeit an für die kommenden 15 Jahre fast durchgehend schwanger war, dass von den 9 Kindern, die sie zur Welt brachte, 4 unmittelbar nach der Geburt oder innerhalb der ersten beiden Lebensjahre starben; 1 älterer Bruder vermutlich im ersten Weltkrieg fiel – mit Ernst Krauss also nur 3 weitere Geschwister ein höheres Alter erreichten; dass die Mutter 11 Jahre nach dem Tod ihres letzten im Kindbett verstorbenen Sohnes selbst verstarb – am 23. August 1906 im Alter von 50 Jahren. Außer Ernst hat offenbar niemand aus der Familie den engeren Umkreis der schwäbischen Heimat verlassen. Der Vater starb 1938 schwer dement in einem Altersheim in Schwäbisch Hall (dokumentiert durch eine Korrespondenz in der Personalakte Otto Krauss), der Bruder Otto 1968 in Gerabronn, 30 km entfernt von seinem Geburtsort in Rieden, die Sterbedaten der Schwester sind im Familienregister nicht mehr verzeichnet.

<sup>319</sup> Ernst Krauss wird hin und wieder verwechselt mit seinem Namensvetter Ernst Emanuel Krauss (1872-1948), der sich ebenfalls als Schriftsteller betätigte und unter dem Pseudonym Georg Stammler in der völkischen Bewegung bekannt wurde. Beide Biografien weisen noch dazu eine erstaunliche Koinzidenz auf: Auch Ernst Emanuel Krauss stammte aus einer Lehrerfamilie, absolvierte zunächst eine Handelslehre in Heilbronn, ganz in der Nähe von Ernst Krauss' Heimatregion, bevor seine Laufbahn als Schriftsteller begann. In der vierten Auflage des Großen Sängerlexikons von K.J.Kutsch und Leo Riemens von 2003 beispielsweise sind im Eintrag zu Cornelie Krauß-Adema für ihren Mann sowohl die Lebensdaten als auch das Pseudonym Georg Stammler falsch angegeben. KUTSCH, Karl J.: Grosses Sängerlexikon, 4. Aufl., München: Saur 2003, S. 2503.

Verzeichnis der Gedichte	
gäbler, Friedrich	
Am Morgen . . . . .	Seite 103
Dämmerstunde . . . . .	103
gtenhöfer, Adolf	
Du liegst, ein selig blauer Spiegel . . . . .	103
Der Abend reicht mir seine blassen Hände . . . . .	104
garisch, Paul	
Mittag . . . . .	104
reid . . . . .	105
bartels, Adolf	
Wenn sich Liebes von dir lösen will . . . . .	106
Abendstimmung . . . . .	106
barthel, Max	
Die Schmerzensstraße . . . . .	107
O Friede, tomm . . . . .	107
Kaiser Herbst . . . . .	107
gäte, Ludwig	
Nachbild . . . . .	108
baum, Peter	
Aus: Liebespsalmen . . . . .	109
Ran Schwieg . . . . .	110
Der Kreis . . . . .	110
benzmann, Hans	
Heidestimmung . . . . .	111
Reiter im Herbst . . . . .	111
Stille Fahrt . . . . .	112
Traum Christi . . . . .	112
Aus: Eine Evangelienharmonie . . . . .	113
Das Gespräch mit Nicodemus . . . . .	114
Die Hochzeit zu Kana . . . . .	114
Totenwacht . . . . .	115
Loblied des heiligen Hieronymus auf die Erbteil wider die Kelampholie . . . . .	115
erner, Karl	
Allein . . . . .	117
ernst, Alexander Freiherr von	
Mondbügel . . . . .	117
Herbst . . . . .	118
Aus „Maria im Rosenbus“ . . . . .	118
Der dunkle Raub . . . . .	119
sethge, Hans	
Helmwehled . . . . .	119
Frühlingsabend . . . . .	120
Die Hoffende . . . . .	120
Nach Sonnenuntergang . . . . .	121
Am Strand . . . . .	121
Mondaufgang . . . . .	
wandlung	

Abb. 23: Inhaltsverzeichnis des von Ernst Krauss 1917 veröffentlichten Lyrik-Sammelbandes DEUTSCHLANDS DICHTER, NEUZEITLICHE DEUTSCHE LYRIK

Anm.: Eine Bestandsaufnahme der von Krauss als relevant betrachteten deutschen Lyrik. Der Band vereint ein kontroverses Spektrum weltanschaulicher und literarischer Haltungen, wie beispielsweise Texte von Adolf Bartels, einem bekennenden Antisemiten und führenden Vertreter der Völkischen Bewegung, ebenso wie Texte von jüdischen Autoren wie Stefan Zweig oder Oskar Wiener. Zweig ging 1934 ins Exil, Wiener wurde im KZ Theresienstadt ermordet. Krauss' Zusammenstellung der Autorinnen ist ein anschaulicher Beleg dafür, wie eng 1917 die ideologischen Linien der literarischen Moderne noch ineinanderlaufen, bevor sie im weiteren Verlauf des Jahrhunderts als Brüche in den Biografien zutage treten.

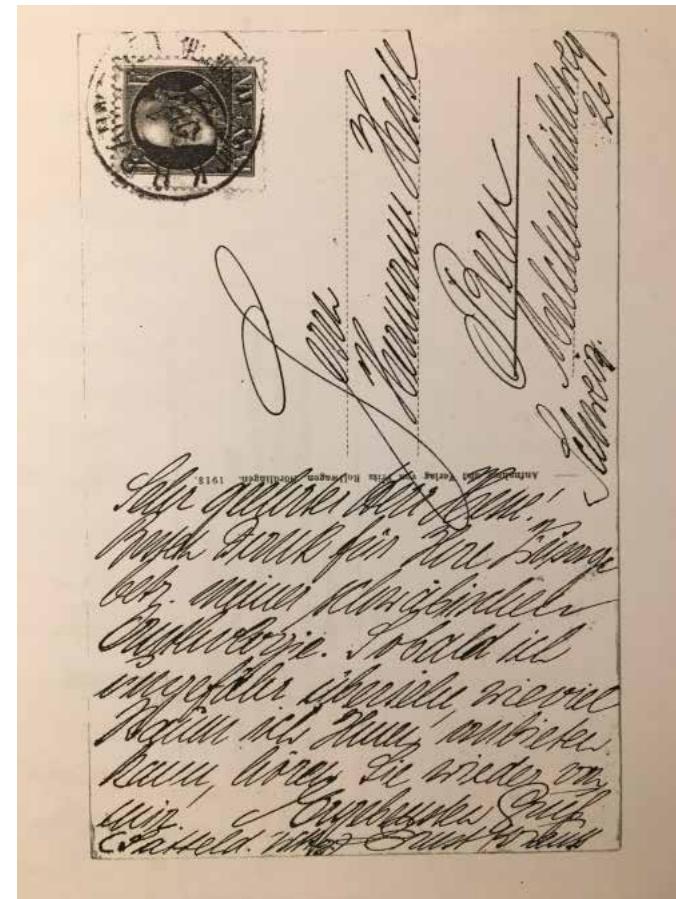


Abb. 24: Postkarte Ernst Krauss' an Hermann Hesse in Vorbereitung der Herausgabe von Deutschlands Dichter. (Literaturarchiv Marbach)

Sehr geehrter Herr Hesse!  
Besten Dank für Ihre Zusage  
betr. meiner schwäbischen  
Anthologie. Sobald ich  
ungefähr übersehe, wieviel  
Raum ich Ihnen anbieten  
kann, hören Sie wieder von  
mir! Ergebensten Gruß  
Ernst Krauss

Anm.: Die Rolle des Herausgebers ermöglichte es dem noch relativ unbekannten Krauss an bedeutsame Persönlichkeiten des intellektuellen Lebens und an einflussreiche Autoren wie bspw. Hermann Hesse heranzutreten und so sein Netzwerk als Kunstvermittler und seine Reputation als autonomer Literat gleichermaßen aufzubauen.



Abb. 25: Dichterfreundschaft. Ernst Krauss im Gespräch mit Waldemar Bonsels  
(unbekannter Fotograf, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 13 Stukken betreffende Ernst Krauss)

Anm.: Waldemar Bonsels ist bekannt als Verfasser des mehrfach adaptierten Romans *Die Biene Maja*. Mit Waldemar Bonsels konnte sich Krauss auch über das Thema Indien verständigen, denn Bonsels hatte 1916 ein literarisches Tagebuch seiner eigenen Indienreise verfasst.<sup>1</sup>

320 BONSELS, Waldemar: Indienfahrt: Waldemar Bonsels, Frankfurt a.M.: Rütten & Loening 1916.

### Für Deutschlands Ehre.

Siechten! Siechten!  
Wir lassen uns nicht knechten!  
Umringt uns auch die ganze Welt:  
wir zagen nicht  
wir Flagen nicht,  
mit frohem Mut ziehn wir ins Feld!  
Frisch puls das Blut und treibe und schafft  
und gibt uns namenlose Kraft  
zum Streit, zum Kampf, zur Wehr  
für Deutschlands Ehre.

Siechten! Siechten!  
Wir lassen uns nicht knechten  
von Grämenhaft, Roskengier!  
Das feige Spiel:  
,Durch List zum Ziel“  
der falschen Freiten kennen wir!  
Doch Deutschland hat sich aufgerafft  
und heilige Begeisterung schafft  
den stärksten Wall zur Wehr  
für Deutschlands Ehre.

Siechten! Siechten!  
Wir lassen uns nicht knechten!  
Und staar die ganze Welt in Erz:  
wir zittern nicht,  
zersplittern nicht!  
Stahlhart wird jedes deutsche Herz,  
So stark wir auch vom Feind bedroht,  
wir kennen keine Furcht vorm Tod!  
Den legend Mann zur Wehr  
für Deutschlands Ehre!

**Anm.:** Ernst Krauss wurde 1914 zur Grundausbildung im deutschen Heer eingezogen, entging aber dem Fronteinsatz wegen einer nicht näher bekannten Erkrankung und verbrachte die gesamte Kriegszeit in Egmond an Zee, einem Kurort an der niederländischen Nordseeküste. Eine Kranken- oder Personalakte des deutschen Heeres zu Ernst Krauss existiert nicht mehr, so dass sich die genauen Umstände von Krauss' Kriegseinsatz nicht mehr rekonstruieren lassen.

1915 gab Krauss vermutlich in Zusammenarbeit mit dem Deutschnationalen Handlungsgehilfen-Verband DHV (einer Angestelltengewerkschaft, der Krauss angehört hatte), eine Sammlung von Texten mit dem Titel „Der Deutschnationalen Kriegslieder zugunsten der Deutschnationalen im Felde“ heraus und schrieb dazu auch einige Gedichte selbst. Im Kriegsverlauf revidierte Krauss jedoch seine nationalistisch inspirierte Kriegsbegeisterung. In seinen späteren Werklisten, die er regelmäßig den Portfolios der von ihm vertretenen KünstlerInnen als Anzeigenblatt beifügte, listet er die Kriegslieder der Deutschnationalen nie wieder auf. Als er mit Kriegsende den Sammelband Deutschlands Dichter herausgibt, steuert er dazu selbst das Gedicht „Genesung“ bei.

Abb. 26: Ernst Krauss: Für Deutschlands Ehre in „Der Deutschnationalen Kriegslieder zugunsten der Deutschnationalen im Felde“, 1915

### Für Deutschlands Ehre<sup>1</sup>

Fechten! Fechten!  
Wir lassen uns nicht knechten!  
Umringt uns auch die ganze Welt:  
Wir zagen nicht,  
wir klagen nicht,  
mit frohem Mut zieh'n wir ins Feld!  
Frisch pulst das Blut und treibt und schafft  
und gibt uns namenlose Kraft  
zum Streit, zum Kampf, zur Wehre  
für Deutschlands Ehre.

Fechten! Fechten!  
Wir lassen uns nicht knechten  
von Franzensaß, Kosakengier!  
Das feige Spiel:  
„Durch List zum Ziel“  
der falschen Briten kennen wir!  
Doch Deutschland hat sich aufgerafft  
und heilige Begeisterung schafft  
den stärksten Wall zur Wehre  
für Deutschlands Ehre.

Fechten! Fechten!  
Wir lassen uns nicht knechten!  
Und starrt die ganze Welt in Erz:  
wir zittern nicht,  
zersplittern nicht!  
Stahlhart wird jedes deutsche Herz.  
So stark wir auch vom Feind bedroht,  
wir kennen keine Furcht vorm Tod!  
Den letzten Mann zur Wehre  
für Deutschlands Ehre!

### Genesung.<sup>1</sup>

Nun seh ich wieder wie die Wunder gehen  
und ahne froh des Schöpfers Größe,  
da ich allein auf sonnenheller Flur,  
im Zauber farbenwechselnder Natur,  
umstreicht von dem herbstlich frischen Wehen  
lichttrunkener Lüfte.

Nun seh ich wieder wie die Wunder gehen,  
die mir der Schlachten Donner und Getöse  
entfremdet fast und unsichtbar gemacht.  
Die Seele ist aus schwerem Traum erwacht,  
vergißt für Stunden: Wunden, Blut und Flehen  
und Totengräfte — —  
und atmet nur...

Nun sehe ich wieder wie die Wunder gehen:  
sie steigen leuchtend aus der dunklen Erde  
und schweben leise überm Wiesengrund.  
Der Wälder Farbenglühen strahlt im Rund;  
in wundersamen Schleiern fern die Höhen  
tief in den Himmel ragen.

Nun seh ich wieder wie die Wunder gehen!  
Des Kriegsgeist's wilde grimmige Gebärde,  
erfaßte wohl auch meinen Menschen bis ins Mark.  
Doch blieb die Seele stark,  
und ihre feinsten Fühler konnten widerstehen  
und haben aus dem Kampf den Sieg davogetragen.

Nun seh ich wieder wie die Wunder gehen  
auf sonnenheller Flur  
und meine Seele läßt das Klagen,  
vergißt die Stunden: Wunden, Blut und Flehen  
und Totengräfte —

und atmet nur...

321 KRAUSS, Ernst: Der Deutschnationalen Kriegslieder: zu Gunsten der Deutschnationalen im Felde, Hamburg 1915 (Kriegsblätter des Deutschnationalen Handlungsgesellen-Verbandes 10).

322 KRAUß, Ernst: Deutschlands Dichter: neuzeitliche deutsche Lyrik; mit biographischen Notizen, 1.-25. Tsd., Leipzig: Meulenhoff 1917 (Meulenhoff-Ausgaben).



## ERNEUERUNG 325<sup>2</sup>

von Ernst Krauss

Wenn auch die Welt in Wehen liegt  
und sich in wilden Schmerzen windet,  
mit jedem Atemzuge bindet  
die Hoffnung Licht.  
Und nie versiegt  
der Quell, der alles Leben speist,  
der Neues weckt, wenn Altes schwindet.  
Und nichts ist, das nicht Lösung findet,  
wenn Wunsch und Wille Richtung weist!

**Anm.:** Am 5. November 1941 druckte die DEUTSCHE ZEITUNG IN DEN NIEDERLANDEN (DZN) das Gedicht „Herbstland“ von Ernst Krauss. Der Text ist veröffentlicht in der Rubrik Volk und Kultur und zwar neben einem Beitrag über Nordische Tierornamentik und das Wesen germanischen Kunstschaffens von Dieter Körber. Der Autor beschreibt darin die Ornamentik einer Ostgotischen Adlerspange als für das »bluthafte Erbe des nordischen Kästleriums« wesenshaft. Gemessen an der Distanz, die Krauss bis dahin zu nationalsozialistischen Institutionen gehalten hatte, ist die Platzierung seines Gedichts in der DZN mindestens rätselhaft, denn die Deutsche Zeitung in den Niederlanden war eines der perfidesten Propagandainstrumente der deutschen Besatzungsmacht in den Niederlanden. Christoph Sauer hat eine ausführliche Analyse der DEUTSCHEN ZEITUNG IN DEN NIEDERLANDEN aus einer linguistisch-handlungstheoretischen Perspektive geleistet. Er sieht die Arbeit dieser Zeitung als Versuch »der kommunikativen Herstellung von Einwilligung auf Seiten der Bevölkerung durch Eingriffe in die sprachlich-kommunikativen Verhältnisse der besetzten Länder« und kommt zum Schluss, dass die DZN maßgeblich zum Erfolg dieses Vorhabens beigetragen habe, weil sie »den Bruch mit der Vergangenheit, den Niederländern auf neue Weise plausibel gemacht habe« und zwar nicht zuletzt dadurch, dass sie an die durch die Rassenideologie zu einem germanischen Brudervolk emporgehobenen Niederländer appellierte:

»Alles dreht sich um den Bruch mit der Vergangenheit, der den Niederländern auf neue Weise plausibel gemacht werden soll. Daß es so wie in der Phase der Neutralitätspolitik nicht habe weitergehen können, lautet die vielfältig verschachtelte Botschaft. Sie wird nun so dargeboten, daß das Offensichtliche - das, was zutage tritt, die Niederlage und die nachfolgende Besatzung - in ein Netz von halben und ganzen Wahrheiten geknüpft wird, von denen die DZN annimmt, daß sie für Niederländer zustimmungsfähig seien.«<sup>1</sup>

Eine der Lücken im Krauss-Archiv ist ein fehlender Beleg dafür, inwiefern Krauss mit der Veröffentlichung seines Gedichtes einverstanden war und inwieweit er die ideologische Ausrichtung der DEUTSCHEN ZEITUNG IN DEN NIEDERLANDEN reflektierte. Die Verwendung von Krauss' Gedichten in der DZN war jedenfalls kein Einzelfall, denn schon am 27. Juni 1940 hatte die Zeitung Krauss' Gedicht Erneuerung abgedruckt.

Eine rätselhafte Entscheidung, denn aus der Perspektive einer politischen Äußerung lässt sich der Text mindestens auf doppelte Weise lesen: affirmativ als Fortsetzung der DZN-Ideologie und ihrer Plausibilisierung der Besatzung, möglicherweise aber auch als subtiler Kommentar mit dem Krauss seine Ablehnung der Besatzungspolitik andeutet. In der Art und Weise, wie Krauss' Text in der DZN platziert ist, fällt Krauss' übliche literarische Praxis mit der DZN-Strategie des sprachlich-kommunikativen Eingriffs in das besetzte Land jedoch ineinander.

Es ist schwer vorstellbar, dass Krauss der Wandel seiner Position im literarischen Feld entgangen war. Wie sich der geschäftliche Alltag für Krauss schon im Vorfeld der deutschen Besatzung verändert hatte, veranschaulicht ein Bericht der Reichsdeutschen Gemeinschaft in den Niederlanden über den »Galatanzabend Harald Kreutzbergs in Amsterdam« vom 14. Dezember 1939.<sup>3</sup> Dieser Bericht schildert den Kreutzberg-Tanzabend als - aus Sicht der Reichsdeutschen Gemeinschaft - erfolgreiche Propagandaaktion, bei der es vor allem durch die Platzierung eines Blumengebindes mit auffälliger Hakenkreuzschleife gelungen sei, den »deutschen Charakter des Abends« den Besuchern vor Augen zu führen. Der Bericht erwähnt abschließend, dass den Mitgliedern der deutschen Kolonie durch einen Herrn Krause [sic!] eine Ermäßigung des Eintrittspreises gewährt wurde. Krauss war also schon 1939 nicht nur deutlich mit den kulturpolitischen Einflussnahmen aus Deutschland konfrontiert, sondern auch mit deren institutionellen Strukturen in den Niederlanden.

325 KRAUSS, Ernst: „Erneuerung“, in: *Deutsche Zeitung in den Niederlanden* 27. Juni 1940, <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:011119471:mpeg21:pdf> (abgerufen am 23.09.2020).

326 KARINA/KANT: *Tanz unterm Hakenkreuz*. Es ist unklar, ob es sich bei der Namensangabe „Krause“ um einen Schreibfehler von Karina und Kant, oder schon einen Tippfehler des Verfassers Schmoll handelt, aber es ist doch mit ziemlicher Sicherheit davon auszugehen, dass Ernst Krauss gemeint war, denn Kreutzbergs Auftritt vom Dezember 1939 ist im Krauss-Nachlass dokumentiert in Form einer handsignierten Autogrammkarte in Krauss' Gästebuch mit der Widmung »Herrn Ernst Krauss mit herzlichem Dank für die erste Holland-Tournee; Harald Kreutzberg, Dez. 1939«

324 SAUER, Christoph: *Der aufdringliche Text: Sprachpolitik und NS-Ideologie in der „Deutschen Zeitung in den Niederlanden“*, Wiesbaden: DUV, Dt. Univ.-Verl. 1998 (DUV: Sprachwissenschaft).



Abb. 28: Der niederländische Journalist Nathan Wolff (1872-1942), Ernst Krauss' jüdischer Geschäftsteilhaber, der am 22. September 1942 zunächst ins KZ Westerbork und von dort aus nach Auschwitz deportiert wurde, wo er am 28. September 1942 umgebracht wurde.

(NIOD Institute for War, Holocaust and Genocide Studies, dossier "Joodsche Journalisten", inv. nr. 105-146/4)

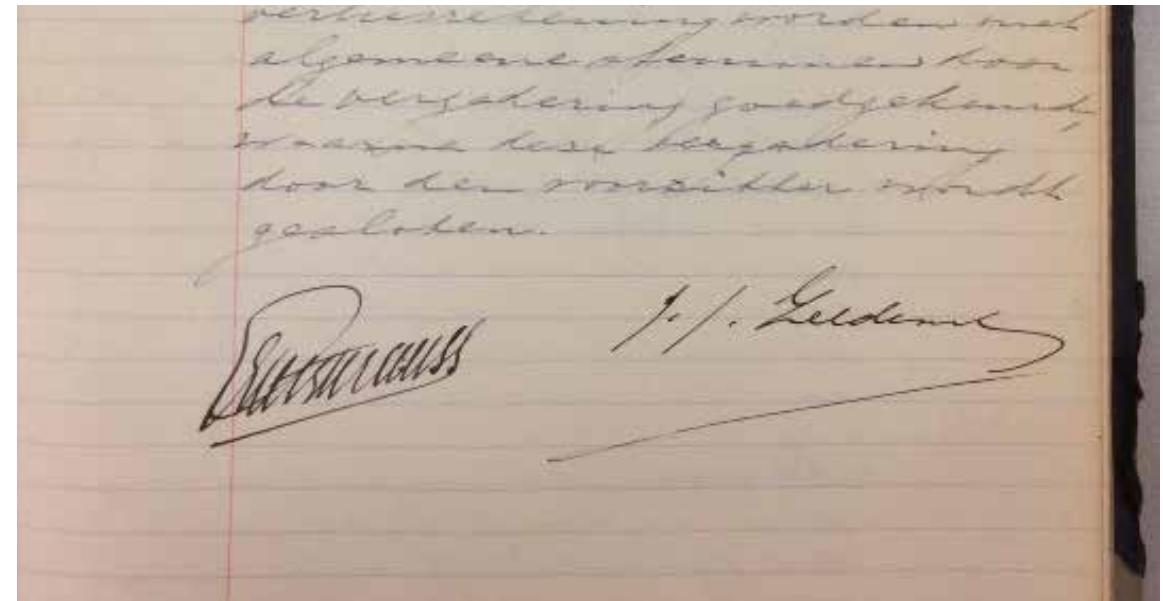


Abb. 29: Eine Archivlücke. Im Protokoll der Gesellschafterversammlung der Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss vom 24. Januar 1942, fehlt erstmals die Unterschrift Nathan Wolffs. Außer einer Notiz von 1945, in den Bürgschaften zu Ernst Krauss' Haltung während der deutschen Besatzung, (demnach hat Krauss gegen die Deportation Wolffs interveniert) existieren im Nachlass der Konzertdirektion keine weiteren Hinweise zum Schicksal Nathan Wolffs.  
(Archief impressariaat Ernst Krauss, 1, Notulen van de Algemene vergaderingen van Aandeelhouders. 1928-1950)

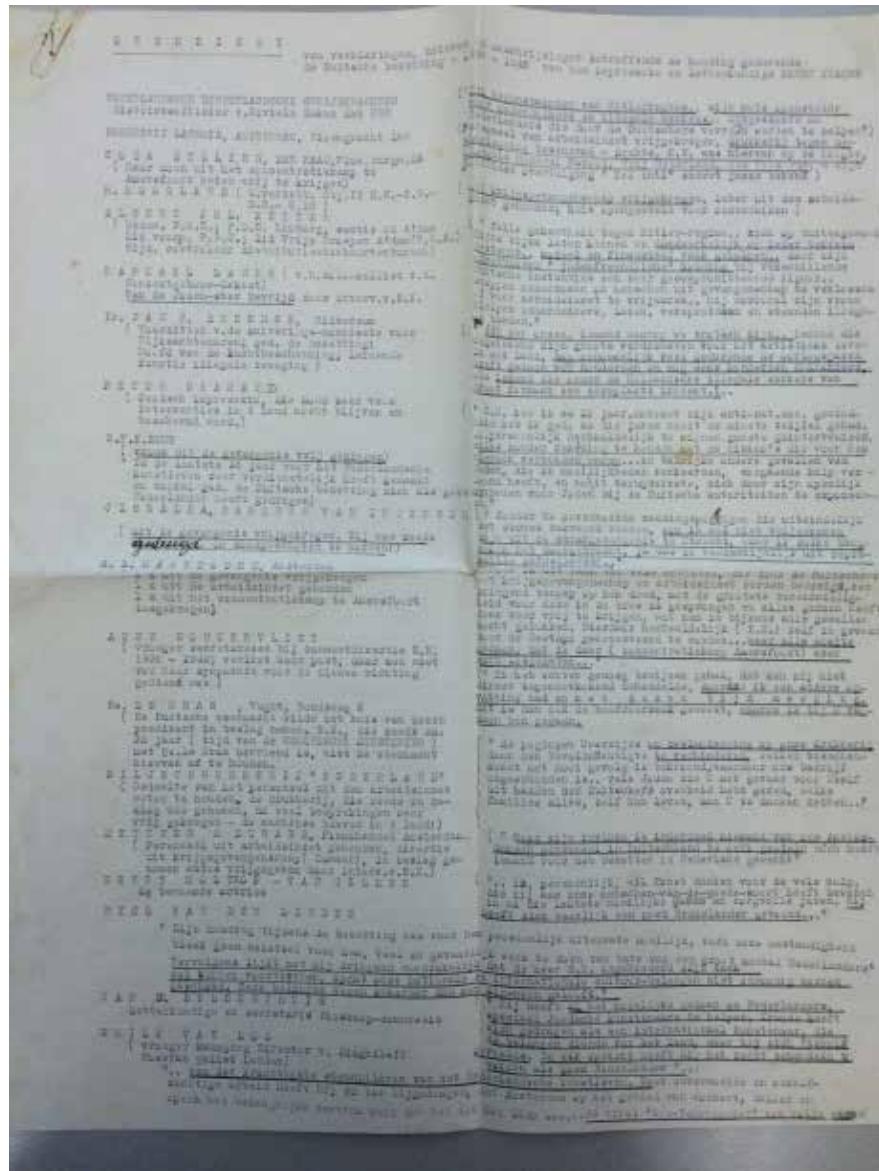


Abb. 30: 1945 von Ernst Krauss angefertigte Liste mit Zeugenaussagen zu seiner politischen Haltung während der deutschen Besetzung der Niederlande. Obwohl Krauss seit 1914 seinen Lebensmittelpunkt in den Niederlanden hatte, war er immer deutscher Staatsangehöriger geblieben. Daher drohte ihm 1945 die Ausweisung und er musste zur Verlängerung seiner Aufenthaltsgenehmigung seine politische Haltung nachweisen. Die Zeugen, die Krauss anführt, geben glaubhaft an, dass Krauss während der Besetzung Risiken eingegangen war, um verfolgten Niederländern im Rahmen seiner Möglichkeiten Hilfe zu leisten. 1955 erhielt Ernst Krauss die niederländische Staatsbürgerschaft.

(Archief impressariaat Ernst Krauss, 13, Stukken betreffende Ernst Krauss)

## ÜBERSICHT von Zeugnissen, Briefen und Beschreibungen betreffend der Haltung von Impresario und Schriftsteller ERNST KRAUSS während der deutschen Besetzung 1940-1945

NEDERLANDSCHE BINNENLANDSCHE STRIJDKRACHTEN [= Niederländische Inlands-Streitkräfte, Vereinigung der niederl. Widerstandsgruppen, Anm. d. Übers.] Distriktoffizier für zivile Angelegenheiten der NBS  
Scharfer Gegner des Hitlerregimes. Stellte sein Haus zur Verfügung für Untergetauchte und illegale Arbeitskräfte. Bemühte sich, Niederländern zu helfen, die durch die Deutschen verfolgt wurden.

DRUCKEREI LACROIX, AMSTERDAM, Bloemgracht 166

Personal vom Arbeitseinsatz freibekommen, Druckerei vor Beschlagnahmung beschützt - [Lacroix] druckte, E.K. wusste darüber Bescheid - illegale Zeitungen: Parool, Vrij Nederland, Ons Volk u.s.w. - seine politische Überzeugung "scharf Anti" seit Jahren bekannt.

COBA KELLING, DEN HAAG, Fluw[elen] Burgw[al] 3a

Ihren Sohn aus dem Konzentrationslager Amersfoort freibekommen.

H. HOOGLAND b. Widerstandsb. Obj. II, D.C. - S.G. - B.S. - G.10

Aus Kriegsgefangenschaft freibekommen, später vor dem Arbeitseinsatz bewahrt, Haus zur Verfügung gestellt für Untergetauchte.

ALBERT JUL. KEIZER

Mitarbeiter F.O.D., P.O.D. Limburg, sectie O2 Amsterdam, Mitglied d. ehem. P.B.C. [= Persoonsbewijzencentrale, Fälschungen von Ausweisdokumenten], Mitglied Vrije Groepen Amsterdam (V.G.A.) [alle genannten Abkürzungen stehen für Widerstandsgruppen], zeitw. Kontrolleur Lebensmittelkartenbüro

Starke Gegnerschaft gegen Hitler-Regime. Sich auf außergewöhnlich feine Art bewiesen und auf allen Gebieten Unterstützung geboten. Moralisch und finanziell oft geholfen. Durch seine unverblümmt "judenfreundliche" Haltung bei verschiedenen deutschen Instanzen eine sehr kompromittierte Figur. Schritte unternommen, Menschen aus der Gefangenschaft zu befreien oder vor dem Arbeitsdienst zu bewahren. Er und vor allem seine Frau halfen Untergetauchten, lasen, verbreiteten und unterstützten illegale Blätter.

RAPHAEL LANES

ehem. Solo-Cellist Concertgebouw-Orkest

Vom Judenstern befreit durch Intervention von E.K.

em. JAN R. BREEMER, Hilversum

Vorsitzender der Säuberungskommission für Reichsbeamte; während der Besetzung: Leiter des Luftschutzes; leitende Funktion illegale Bewegung

Einer der Unsigen, jemand auf den wir stolz sind. Jemand, der, ungeachtet seiner großen Verdienste für das künstlerische Leben, in unserem Land während der Kriegsjahre so unsagbar viel getan hat für hunderte und abermals hunderte Holländer, jemand, der unter den holländischen illegalen Arbeitern von Format einen Ehrenplatz einnimmt.

PETER DIAMAND

Jüdischer Impresario, der durch sehr viele Interventionen im Land bleiben durfte und beschützt wurde.

E.K. kenne ich ca. 10 Jahre. An seiner anti-nat.soz. Gesinnung habe ich während all dieser Jahre nicht die geringsten Zweifel gehabt. Persönlich wiederholte zu meinen Gunsten interveniert, ohne dabei Rücksicht zu nehmen auf die Risiken, die für ihn hiermit verbunden waren.

In zahlreichen anderen Fällen von Juden, die in Schwierigkeiten waren, hat [er] weitreichende Hilfe geleistet und sich niemals gescheut, sich für sein öffentliches Eintreten für die Juden bei den deutschen Autoritäten zu exponieren.

G.F.E.ZUUR (Frau aus dem Gefängnis freibekommen.)

In den letzten 25 Jahren um das niederländische Kunstleben sehr verdienstlich gemacht, und sich besonders während der deutschen Besetzung als guter Niederländer betragen.

#### JISWALDA, BARONES VAN ITTERSUM

(Aus dem Gefängnis freibekommen. Sie wurde bereits bedroht, um erschossen zu werden!)

Ohne Ihre unermüdlichen Rettungsversuche, die letztlich mit Erfolg gekrönt wurden, wäre ich wohl nicht aus dem Strafgefängnis in Utrecht freigekommen, wo ich solch beängstigende Wochen verbracht habe, ja, wäre ich wahrscheinlich aus Repressalie erschossen worden!

A.L. HAGEDOORN, Amsterdam

(1x aus dem Gefängnis freibekommen

1x vor Arbeitsdienst bewahrt

1x aus dem Konzentrationslager in Amersfoort freibekommen)

Als ich namens vieler Künstler, die durch die Deutschen mit Kriegsgefangenschaft und Arbeitsdienst bedroht wurden, eine dringende Bitte an ihn richtete, ist [er] mit der größten Bereitwilligkeit für diese in die Bresche gesprungen und hat alles getan, um sie wieder frei zu bekommen, was ihm in fast allen Fällen gelingen konnte. Hierdurch wiederholte (E.K.) selbst in Gefahr, durch die Gestapo festgenommen zu werden. Wieder alles Bemühungen unternommen, dass ich dort (Konzentrationslager Amersfoort) wieder freigelassen wurde.

ANNY DONKERVLIET

(früher Sekretärin bei Konzertdirektion E.K. 1938-1942; verließ ihren Stelle, da man ihre Sympathie für die neue Bewegung unpassend fand)

Ich habe jedenfalls genug Beweise gehabt, dass man mich nicht direkt zuvorkommend behandelte, da ich eine andere Auffassung hatte und mit der Zeit mitging. Das ist dann auch die Hauptursache gewesen, warum ich bei Ihnen weggegangen bin.

Pfarrer LE GRAS, Vught, Rondeweg 8

(Die Deutsche Wehrmacht wollte das Haus dieses Pfarrers beschlagnahmen. E.K., der bereits ca. 30 Jahre (Zeit des EGMOND'SCHEN KUNSTKREISES) mit Pf. le Gras befreundet ist, gelang es, die Wehrmacht hier von abzuhalten.)

BILJETDRUKKERIJ "NEDERLAND"

(Teile des Personals vom Arbeitsdienst freibekommen, die Druckerei, die bereits beschlagnahmt war, nach vielen Besprechungen wieder frei bekommen - die Maschinen blieben im Land!)

Die Ihrerseitigen Bemühungen, um die Beschlagnahmung unserer Druckerei durch den Bevollmächtigten zu verhindern, welche Vermittlung mit schönem Erfolg gekrönt wurde, wodurch unser Betrieb unversehrt geblieben ist. Viele Juden, die Sie unter Gefahr für Sie selbst aus den Händen der deutschen Behörden gerettet haben, deren Familien Ihnen alles, selbst ihr Leben zu danken haben.

KETTNER & DUWAER, Klavierhandel Amsterdam.

(Personal vor dem Arbeitsdienst bewahrt, Direktion aus der Kriegsgefangenschaft (Duwaer), beschlagnahmte Autos freibekommen durch Interv. v. E.K.)

Durch seinen Einfluss ist tatsächlich weder jemand von unserem Amsterdamer Personal nach Deutschland zum Arbeiten abgestellt worden, noch hat jemand für den Besatzer in den Niederlanden gearbeitet.

BETTY HOLTROP-VAN GELDER

die berühmte Schauspielerin

Ich persönlich will Ernst danken für die viele Hilfe, die er für uns Menschen-von-der-guten-Art in all diesen letzten schwierigen und sorgenvollen Jahren geleistet hat. Er hat sich wahrlich wie ein guter Niederländer verhalten.

NICO VAN DER LINDEN

Seine Haltung während der Besatzung war für ihn persönlich äußerst schwierig, doch dieser Umstand schien kein Hindernis für ihn zu sein, viel und gefährliche Arbeit zugunsten einer großen Zahl Niederländer zu tun. Von daher erscheint es mir dringend geboten, dass Herr E.K. ungehindert seine Aufgabe weiter fortsetzen kann, damit unsere nationalen und internationalen Kulturbelange nicht unnötig geschädigt werden. Diese Belange wiegen schwerer als man allgemein glaubt.

#### JAN J. ZELDENTHUIZ

Schriftsteller und Sekretär Kinokommission

Er hat alles Mögliche getan, um Niederländern, speziell jüdischen Künstlern, zu helfen. Krauss hat sich wie ein internationaler Künstler verhalten, der den Interessen des Landes diente, wo er sich "heimisch" fühlte. In jedweder Hinsicht hat er das Recht, als guter Niederländer behandelt zu werden.

EMILE VAN LOO

(früher Managing Director v. Diaghileff, Russisches Ballett London)

Einer der kräftigsten Pfeiler des niederländischen Kunstlebens. Durch unermüdliche und selbstlose Arbeit hat er dazu beigetragen, dass Amsterdam auf dem Gebiet von Konzert, Ballett und Oper zu dem wichtigen Zentrum wurde, das es bis Mai 1940 war. Den Titel "Ehren-Niederländer" uneingeschränkt wert.

D.A.L. SCHRODER, Amsterdam

(war Büroangestellter bei "Kraft durch Freude")

In den Jahren 1943 und 1944 hat Herr Krauss dutzenden Niederländern geholfen, sich dem Arbeitsdienst zu entziehen, indem er mehrere Male vermittelte, um Niederländer, welche durch die deutschen Instanzen mit großen Schwierigkeiten bedroht wurden, hier von zu befreien.

Die Bemühungen des Herrn Krauss zogen 1944 in den Kreisen der reichsdeutschen Parteimitglieder in Amsterdam eine solche Aufmerksamkeit auf sich, dass mehrere Male darüber geklagt wurde, dass "Krauss sich mit allerlei Dingen beschäftigte, welche ihn nichts angegingen, er Juden half, er kein Parteimitglied war und er es unterließ [= auch zu übersetzen als nicht im Traum daran dachte], Heil Hitler zu sagen." Im Juli 1944 wurde sogar durch die KdF-Dienststelle zu Amsterdam probiert, in Absprache mit dem SD, derartige Informationen zu sammeln, die dazu führen müssten, den Herrn Krauss zu verhaften.

THEODORUS GODEFRIEDUS NIJSTEN

Sollte am 30. Juni 1942 als Kriegsgefangener nach Deutschland verschleppt werden. Er bekam von E.K. Schein-Vertrag für Konzertdirektion und wurde freigestellt.

P. de Vries, Den Haag, Regentesse[aan] 121

Durch Vermittlung von E.K. aus der Kriegsgefangenschaft freigekommen.

C.J.H. BRINKMAN, Kritiker Haagsche C[ourant]

Bekam durch E.K. Schein-Anstellung als "Tournee-Leiter" und konnte hierdurch vom Arbeitsdienst freikommen.

C. van Gelder, Amsterdam, Gorontalstr. 17/III

Musiker; aus Kriegsgefangenschaft frei bekommen

Herzlichen Dank für alles, was Sie für mich tun und getan haben, ich werde das nicht leichthin vergessen.

NEDERLANDSCHE BOKSBOND [Niederl. Boxbund]

Sekretär des Wettkampfleiters freibekommen vom Arbeitsdienst

Dank Ihnen habe ich mich der drohenden Verschleppung nach Deutschland entziehen können, sodass ich im Stande war, mich im eigenen Land für das eigene Volk nützlich zu machen.

GERARDUS ALEXANDER MARIA WIECHMANN

Durch Schein-Vertrag (als Angestellter bei der Konzertdir. Krauss pro forma aufgenommen) vom Arbeitsdienst freigehalten. Später auf Anraten von E.K. untergetaucht.

STEINMETZ & FLINK

Reklamebüro, Den Haag

Das Geschäft wurde durch die dt. Instanzen geschlossen, Herr Flink (jahrelang heimlicher [Anm. d. Übers.: illegaler] Unternehmer auf dem Konzertgebiet und Konkurrent von E.K.!]) sollte zum Arbeits-einsatz kommen, aber Arrest und Verschleppung wurden aufgehoben durch Schritte von E.K.

TH. S. ALBERS, Abcoude

der in großer Gefahr war, verschleppt zu werden (die SS hatte in seinem Haus sogar auf ihn geschossen, da er sein verstecktes Auto nicht abliefern wollte), durch Dazwischenreten von E.K. von der Deportation zurückgehalten.

ALBERT M.J. CORTEN-CAJOT, Eijnsden (L.[imburg])

Durch pro-forma-Vertrag freigekommen von der Verschleppung nach Deutschland. (junger Sänger mit schöner Stimmlage)

Darf ich Ihnen auch im Namen meiner Frau herzlich danken für die Bemühungen, die Sie für meinen Sohn Guy unternommen haben.

MOOY, Direktor Theater 't Gulden Vlies in Alkmaar

Durch Vermittlung von E.K. aus der Kriegsgefangenschaft freigekommen.

NEKKERS, stellvertretender Direktor Theater Odeon in Zwolle

Durch Mitarbeit v. E.K. aus Kriegsgefangenschaft frei.

DUWAER, Direktor Kettner's Pianohandel

Durch wiederholte Bemühungen aus der Kriegsgefangenschaft befreit; war schwierig, da das Geschäft geschlossen wurde!

ADOLF SCHRÖDER, Zirkus-Artist (fliegender Mensch)

Vom Arbeitsdienst frei bekommen; später, als [Schröder] durch Bombardement Apparate verloren hatte, hat E.K., als er weder von seinem Circus-Impresario noch von der Familie ausreichend Geld für neue Apparate kriegen konnte, ihm mit 300 Gulden geholfen.

Dr. BOKHORST (Dir.[ektor] H.B.S. [Hogere Burgerschool]) Amsterdam

empfing von E.K. dessen Radiogerät - Dr. B. hatte ein großes und besonders schönes Gerät, wo alle ausländischen Sender gut zu empfangen waren und von vielen Bekannten gehört wurden - um dieses abliefern zu können.

E.K. hat für zahlreiche Bekannte Radiogeräte bei ihm zu Hause versteckt.

ROOS, Lijnbaanstraat 252

Durch Zeugnis aus dem Gefängnis freigekommen: Er hatte ein Radiogerät versteckt und heimlich gehört; Hausrat sollte konfisziert werden. - Er konnte aber durch Vermittlung v. E.K. freikommen und seinen Hausrat behalten, musste aber zum Arbeitseinsatz.

HODDENBACH, St. Willibrordusstraat 109

aus dem Gefängnis freigekommen durch Intervention von E.K., wäre sonst wahrscheinlich bei den 21 Gefangenen gewesen, die (Vorfall Beethovenstr.) erschossen wurden: Kam zwei Tage vorher frei!

EMMY VAN ZUIDEN-VANDAM

ehemalige Sekretärin. Mit allen Mitteln versucht, Emigrationserlaubnis zu bekommen. Das glückte nicht, aber Ausnahmebehandlung zugesagt bekommen.

In Todesangst vor dem Schicksal, das über unserem Haupt hängt, wende ich mich in meiner großen Not mit einer dringenden Bitte um Hilfe an Sie... Ich wende mich in vollem Vertrauen an Sie, weil ich Sie durch den täglichen Kontakt während all der Jahre, die ich bei Ihnen arbeitete, gut kennen und schätzen lernen konnte... Mehr als 10 Jahre habe ich Ihre Belange wahrgenommen...

GEMEINDEVERWALTUNG AMSTERDAM

Leiter des Gemeindebüros zur Wahrnehmung der Interessen der Familien von in Deutschland zur Arbeit Abgestellten  
Er hat, soweit es in seiner Kraft stand, mitgeholfen, um die, die in Deutschland zur Arbeit abgestellt wurden, von den deutschen Instanzen fern zu halten. Niemals habe ich ihn vergebens um seine tätige oder finanzielle Unterstützung gebeten.

G.M. BLADERGROEN, Pianist und Geiger, Amsterdam

Bereits auf dem Transport nach D.[eutschland], ihn im letzten Augenblick vor der Fabrik bewahren können: Konnte als Orchestergeiger Anstellung bei der Oper kriegen; später, zurück in den Niederl., komplett vor dem Arbeitseinsatz bewahrt.

So hat Herr Krauss dafür sorgen können, dass ich eine Freistellung vom Arbeitseinsatz in D. bekommen konnte. Auch für andere hat Hr. K. sehr viel tun können.

ARD P. KRIJGER, Konzertsänger, Haarlem

Durch eine Scheintournée (die nicht stattfand) vor der Kriegsgefangenschaft bewahrt; später auch vor dem Arbeitsdienst bewahrt. Finanziell unterstützt.

Weil ich Kriegsgefangener war, habe ich mich im Krieg an Herrn Krauss gewendet, der auf der Stelle bereit war, mir auf jegliche Weise zu helfen.

BOURKE, Direktor Hotel Hamdorff, Laren N.[oord]H.[olland]

Wurde festgenommen und inhaftiert, konnte flüchten, E.K. hat ein Versteck für ihn gesucht und sein Haus für ihn zur Verfügung gestellt.

TRAM-SCHAFFNER Linie 16

Dieser wurde durch einen SS-Offizier ungerecht behandelt und musste in die Euterpestraat [Anm. d. Übers.: Hauptquartier SD]. E.K. ist öffentlich für den Schaffner eingetreten und hat einen heftigen Wortwechsel mit dem SS-Mann gehabt, und ist nur knapp einer Festnahme entgangen. Für den Schaffner hat er sich über einflussreiche Persönlichkeiten beim SD eingesetzt, sodass dieser frei gelassen wurde und der Offizier eine Rüge erhielt.

L. C. JACOBI, Piano- und Orgelhandel Den Haag

...dass Sie sich wirklich viel Mühe gegeben haben, meinen Neffen von der Zurückführung in die Kriegsgefangenschaft nach Deutschland frei zu bekommen. Ich habe in der Besetzungszeit eigentlich überhaupt nicht daran gedacht, dass Sie Deutscher sind, denn ich achte Sie so ganz und gar als Verfechter der guten niederländischen Sache, dass ich mich Ihnen gegenüber niemals zurückgehalten habe, meiner Entrüstung über die Besatzung und alles, was damit verbunden war, Luft zu machen, was ich bestimmt nicht getan hätte, wenn ich Sie nicht ganz auf unserer Seite wählte... Sie dürfen meiner Meinung nach getrost Niederländer werden.

WILLY MEUWISSE

Komponist und Pianist

Ohne Ihre Hilfe und Wachsamkeit hätte ich gewiss nicht alle Probleme von Arbeitseinsatz und Konzertpraxis überstehen können. Dass auch meine Freunde jederzeit Ihre Hilfe in Anspruch nehmen konnten, habe ich außerordentlich geschätzt.

J.P. PETRI Amsterdam, Bart. Diasstraat 19

...dass Sie mich vor dem Schrecken der Verschleppung nach Deutschland verschont haben und mich meiner Familie erhalten haben.

HERMAN LEIJDENSDORFF

Geiger

Probiert, Genehmigung für Amerika zu bekommen: Viel Aufwand dafür gehabt; war keine Transportmöglichkeit mehr. L. wurde als Ausnahme nach Barneveld [Anm. d. Übers.: Schloss, zeitweiliges, relativ privilegiertes Lager für Juden], später Theresienstadt gebracht und ist gesund zurückgekommen.

N.H. WOLFF (Redakteur v. "DE KUNST")

Wurde zum Transport nach Polen bestellt: E.K. hat ihn durch sofortige Intervention in [KZ] Westerbork zurückhalten können und bekam Überbringung nach Theresienstadt zugesagt. (E.K. hat Schritte beim R.[oten] K.[reuz] und beim Judenkommissar unternommen.)

Dr. B.H. VOS

Alt-Chefarzt des Volkssanatoriums für Brustleiden in Hellendoorn O.[verijssel]

E.K. hat für Herr und Frau Vos für die höchste Ausnahme interveniert: Geschützter Aufenthalt in den Niederlanden, was nur für Einzelne bewilligt wurde. Dr. Vos und Ehefrau bekamen diesen Schutz.

GERARD SPIER

ELIZABETH SPIER-SALOMON

SAMUEL SPIER

ECO SPIER

LOUIS SPIER

Anstelle von Deportation nach Polen durch E.K. ca. 1 Jahr in Westerbork zurückgehalten und Überbringung nach Theresienstadt zugesagt bekommen.

Zuallererst will ich dir und Ernst für alles danken, was du für uns getan hast. Gott wird euch dafür segnen. Wir sind sehr dankbar für jedes Päckchen, das wir kriegen, die Butter, Gurken, Zitrone, Zuckerrübel und die Dose Biskuit waren herrlich.... Inbrünstig gerührt empfange ich regelmäßig alles von dir. Du verstehst sicher, dass jedes Päckchen eine Überraschung für uns ist.

WILLEM ANDRIESSEN [Anm. d. Übers.: bekannter niederl. Pianist und Komponist]

(E.K. hat daran mitgearbeitet, daß A. als Geisel freigelassen wurde.)

Unterzeichnender, Direktor d. Amsterdamer Konservatoriums erkennt mit großer Dankbarkeit die viele Arbeit an, die Herr Ernst Krauss auf sich genommen hat, nicht zuletzt hat er während des Krieges viele männliche Studenten unserer Einrichtung vor der Verschickung nach Deutschland bewahrt. Er hat damit manch jungen Künstler wirklich geholfen. W.A. Dir.

CARL FLESCH [Anm. d. Übers.: bekannter Geiger, v.a. als Pädagoge internat. bedeutend]

(Für Ausreiseerlaubnis nach Amerika oder Schweiz eingesetzt. Auch durch E.K. konnte Prof. Flesch in die Schweiz ausreisen.)

GEORGE BLOK (Jüdischer Impresario)

ALIDA BLOK-COOPMAN

CLARA BLOK-DE LEEUW

(Ausnahmestempel bekommen)

Westerbork, 28.5.43 an Frau Krauss:

Wir sind hier. Du willst sicher noch etwas probieren? Mittwochnachmittag gingen wir; du warst sicher abends noch in der Gegend und hast uns nicht angetroffen?

Dr. KURT SINGER

(ehem. Intendant des Deutschen Opernhauses in Berlin)

Durch Ihre gütige Fürsprache erhielt ich die vorläufige Ausreisegenehmigung (Amerika).

MOLLY ALICE DUKKER-KEIZER-PRINS

Haus Untergetauchten zugänglich gemacht. War zu unvorsichtig, zeigte sich zu viel in der Öffentlichkeit. Wurde festgenommen. Bemüht um: aus Straflager in normales Lager, nicht nach Polen.

Westerbork, 21.2.44

Einen Brief darf ich schreiben, und den schicke ich an euch. Ich hoffe, dass ihr beide gesund und wohllauf seid. Ich hoffe inniglich, dass ihr alles tun könnt, damit ich hierbleiben kann.

F. SIMONS (Sekr. Kunst aan Allen, Den Haag)

Von Fr. Wieringa habe ich natürlich das ein oder andere gehört, worüber es jetzt besser ist, nichts zu schreiben. Ich möchte Ihnen jedoch großen Dank sagen für die Mühen, die Sie in dieser Angelegenheit gehabt haben.

Mr. [Rechtsanwalt] HERBERT A. POLAK, Advokat und Prokureur, Den Haag

Für die mir zugesendete Bescheinigung sage ich Ihnen hiermit herzlichen Dank.

MAURITS FRANZ Cellist

E.K. setzte sich dafür ein, ihn vom "Stern" zu befreien. Nach wiederholten Unterredungen "geschützter Aufenthalt in den Niederlanden" bekommen.

CONCERTGEOBUW-ORKEST

Beschlagnahmtes Schiff mit Lebensmitteln freibekommen; vom Ortskommandanten Ausweise für Lebensmitteltransport für 10 Mitglieder des Concertgebouws besorgt; vom Beauftragten eine größere Menge Kartoffeln aus Friesland für Orchestermitglieder zugesagt bekommen. Alle Concertgebouw-Mitglieder vor Razzias beschützt, obwohl diese sich geweigert hatten, sich für die Entbindung vom Arbeitseinsatz zu melden.

KOMMUNALES THEATERUNTERNEHMEN

Auf Anfrage viel Mühe darauf verwendet, für die Orchestermitglieder und für die Solisten und das technische Personal Ausweise für Lebensmittelversorgung zu bekommen.

MAX VAN GELDER Kleinkunstimpresario

Sommer 1941 aus dem Gefängnis in Scheveningen frei bekommen.

J. BEEK, Niederl. Konzertdir. J. Beek, Den Haag

1941 der Spionage verdächtigt im Gefängnis in Scheveningen inhaftiert. Durch viel Einsatz freigekommen.

E.K. ist bereits 1940 für Beek in die Bresche gesprungen. Dieser hatte sehr viel Mühe darauf verwendet, sich - kurz nach der Besetzung! - bei den deutschen Instanzen "beliebt" zu machen, um mit diesen zusammenarbeiten zu können. Aber er war nicht wohl gelitten - und es wurde ihm keine Möglichkeit gegeben, deutsche Künstler in den Niederlanden auftreten zu lassen. Er hat wiederholt um Vermittlung bei E.K. ersucht. Dieser wollte ihm helfen, aber geriet dadurch selbst in Streitigkeiten mit den deutschen Instanzen.

1 Jahr darauf wurde Beek durch die Gestapo verhaftet. E.K. hat alle Mittel eingesetzt, ihn frei zu bekommen - da dieser ins Konzentrationslager gebracht werden sollte, war Eile geboten: aber es glückte E.K., Beek frei zu kriegen.

Herrn Beek, dem 1940 mehrmals - und nicht ohne Gefahr für ihn selbst - durch E.K. geholfen wurde, und den E.K. mit größter Mühe aus dem Gefängnis gerettet und vor Verschleppung in ein Konzentrationslager bewahrt hat (wodurch er sich selbst gefährlich exponiert hat), ist aus Dankbarkeit nichts Besseres eingefallen, E.K. wider besseren Wissens bei Presse und bei Autoritäten als "Collaborateur" zu belasten - aus Neid, da E.K. durch "Herrijzend Nederland" [Radiosender] die Organisation der MENUHIN-Konzerte übertragen wurde: Durch E.K. erst abgelehnt, und dann hinter den Schirmen und ganz CON AMORE [Anm. d. Übers.: unentgeltlich?] getan.

KAREL MOLIER, Den Haag

Erst vom Arbeitseinsatz befreit, danach, als dieser durch Unvorsichtigkeit verhaftet wurde, unter größter Mühe aus dem Gefängnis freibekommen. Später nochmals vom Arbeitseinsatz befreit. - Seinem Vater J.C. MOLIER mehrmals geholfen, beschlagnahmte Lastautos frei zu kriegen.

KLEIN-VIGGO:

Jüdischem Impresario "Ausweise" (auch militärische) verschafft, finanziell unterstützt. 1941-44

(Prof. Mr. J. Oranje, 8. Juni 1945)

Hiermit erkläre ich, dass Herr Ernst Krauss (Internationale Konzertdirektion AG) sich während der Kriegszeit sehr eingesetzt hat, um Niederländern zu helfen, und dass er sich allem enthalten hat, was Niederländer kränken könnte. Falls in der Zukunft ausnahmsweise einige Deutsche in den Niederlanden bleiben dürfen, würde meinem Gefühl nach Herr Krauss einer der ersten sein, der hierfür in Betracht kommt.

Erklärung

Unterzeichnete erachten Herrn ERNST KRAUSS, Impresario und Schriftsteller aus Amsterdam, J.W. Breuersplein 4, für den fortgesetzten Aufenthalt in den Niederlanden in Betracht zu kommen, da dieser sich vor und während des Krieges als aufrechter Freund des niederländischen Volkes betragen hat, sich während der Besatzung auf derartige Weise dafür eingesetzt hat, um Niederländern zu helfen - und dies unter ständiger Lebensgefahr für ihn selbst - dass ihm viele ihr Leben zu verdanken haben.

Der fortgesetzte Aufenthalt von Herrn Ernst Krauss in den Niederlanden wird auch in allgemein niederländischem Interesse als notwendig erachtet. Das kulturelle Leben in den Niederlanden hat der Arbeit von Herrn Krauss während der letzten 30 Jahre viel zu verdanken, und auch für die Zukunft ist es wünschenswert, dass er sein Unternehmen weiterführen kann, wegen der sehr wichtigen Beziehungen, die er in fast alle Länder der Welt hat, verbunden mit seiner großen Erfahrung und seiner international bekannten Fachkompetenz als Organisationsleiter auf dem Gebiet der Kunst. Er schafft es, ausländische Künstler von großer Reputation in die Niederlande zu bringen, und es gelingt ihm auch, niederländische Künstler im Ausland auftreten zu lassen.

Prof. Mr. J. Oranje, Mitglied der Großen Beratungskommission der Illegalität, ehem. Vertrauensmann der Regierung für die Provinz Nord-Holland

Mr. G.C.J.D. Kropman, Mitglied der Ersten Kammer, Alt-Beigeordneter der Stadt Amsterdam

Dr. H.P. Heineken, Vorstandsvorsitzender des CONCERTGEBOUW

Willem Andriessen, Direktor Amsterdamer Konservatorium

Jan J. Zeldenthuis, Mitglied Reichsfilmzensur, Schriftsteller

(Übersetzung David Schlaffke)

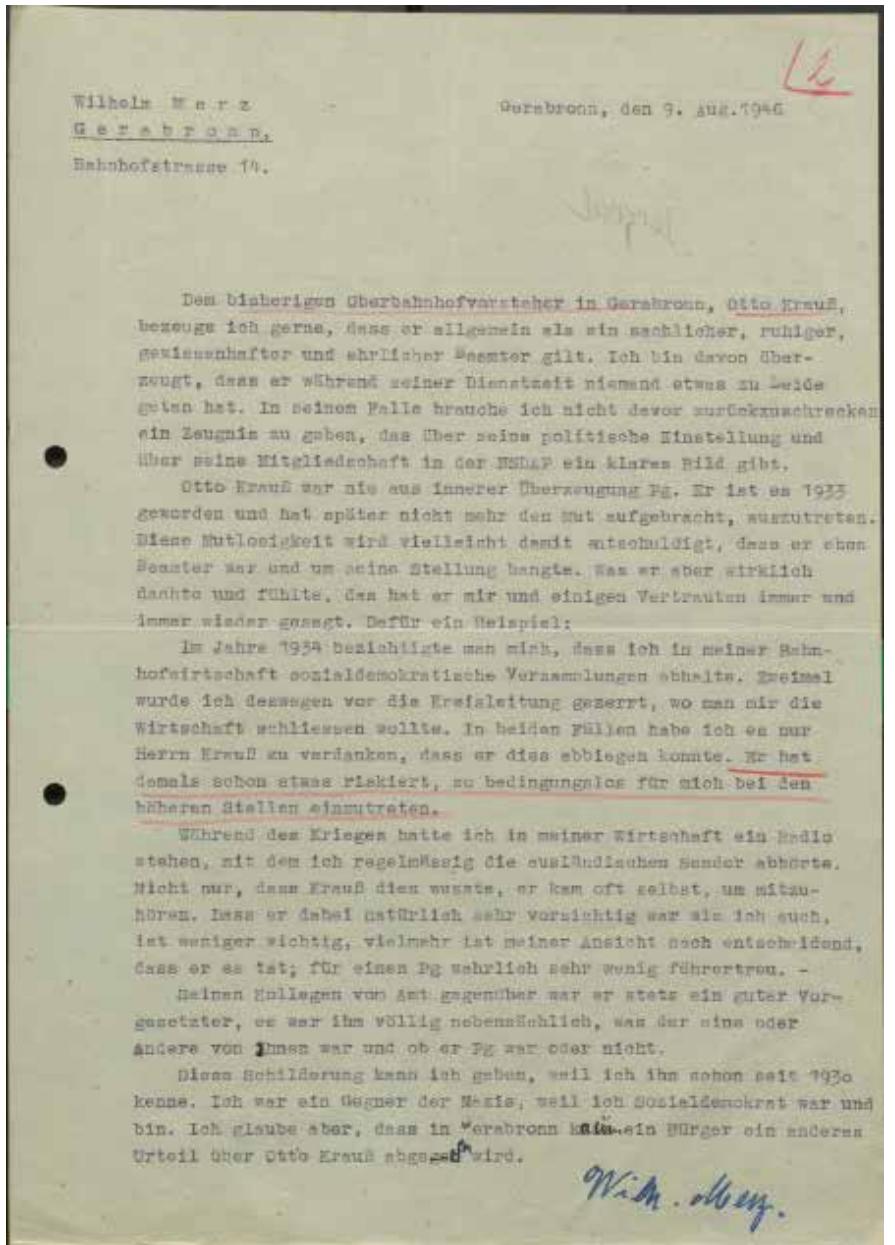


Abb. 31: Zeugenerklärung im Entnazifizierungsverfahren von Ernst Krauss' Bruder Otto Krauss durch Wilhelm Merz vom 9. August 1946.  
(Landesarchiv Baden-Württemberg, StAL EL 902--5\_BÅ 3040 Krauss, Otto)

Wilhelm Merz  
Gerabronn  
Bahnhofsstrasse 14.

Gerabronn, den 9. Aug. 1946

Dem bisherigen Oberbahnhofvorsteher in Gerabronn, Otto Krauß, bezeuge ich gerne, dass er allgemein als ein sachlicher, ruhiger, gewissenhafter und ehrlicher Beamter gilt. Ich bin davon überzeugt, dass er während seiner Dienstzeit Niemand etwas zuleide getan hat. In seinem Falle brauche ich nicht davor zurückzuschrecken ein Zeugnis zu geben, das über seine politische Einstellung und seine Mitgliedschaft in der NSDAP ein klares Bild gibt.

Otto Krauß war nie aus innerer Überzeugung Pg. Er ist es 1933 geworden und hat später nicht mehr den Mut aufgebracht, auszutreten. Dies Mutlosigkeit wird vielleicht damit entschuldigt, das er eben Beamter war und um seine Stellung bangte. Was er aber wirklich dachte und fühlte, das hat er mir und einigen Vertrauten immer und immer wieder gesagt. Dafür ein Beispiel:

Im Jahre 1934 bezichtigte man mich, dass ich in meiner Bahnhofswirtschaft sozialdemokratische Versammlungen abhalte. Zweimal wurde ich deswegen vor die Kreisleitung gezerrt, wo man mir die Wirtschaft schließen wollte. In beiden Fällen habe ich es nur Herrn Krauß zu verdanken, das er dies abbiegen konnte. Er hat damals schon etwas riskiert, so bedingungslos für mich bei den höheren Stellen einzutreten.

Während des Krieges hatte ich in meiner Wirtschaft ein Radio stehen, mit dem ich regelmäßig die ausländischen Sender abhörte. Nicht nur, das Krauß dies wusste, Er kam oft selbst, um mitzuhören. Dass er dabei natürlich sehr vorsichtig war wie ich auch, ist weniger wichtig, Viel mehr ist meiner Ansicht nach entscheidend, dass er es tat; für einen Pg wahrlich sehr wenig führertreu. - Seinen Kollegen vom Amt gegenüber war er stets ein guter Vorgesetzter, es war ihm völlig nebensächlich, was der eine oder andere von ihnen war und ob er Pg war oder nicht.

Diese Schilderung kann ich geben, Weil ich ihn schon seit 1930 kenne. Ich war ein Gegner der Nazis, Weil ich Sozialdemokrat war und bin. Ich glaube aber, das in Gerabronn kaum ein Bürger ein anderes Urteil über Otto Krauß abgeben wird.

Wilh. Merz.

Anm.: Ernst Krauss' vier Jahre jüngerer Bruder Otto war Bahnhofsvorsteher in Gerabronn und war 1933 in die NSDAP eingetreten. 1946 bürgte der Betreiber der Gerabronner Bahnhofswirtschaft Wilhelm Merz für Krauss und beschreibt ihn als unverdächtigen Mitläufer. Im Nachlass in Amsterdam gibt es keine Belege für einen Austausch von Ernst Krauss mit seinen Familienangehörigen. Es scheint, als habe Ernst Krauss jeglichen Kontakt abgebrochen. Die Zeugenerklärungen in den Entnazifizierungsverfahren von Ernst und Otto Krauss sind ein eindrücklicher Beleg für die verschiedenen Lebenswelten der beiden Brüder. Otto Krauss wohnte zeitlebens in Gerabronn, nur wenige Kilometer entfernt von seinem Geburtsort Rieden.

## Indien im Transit: Kontinuitäten, Ähnlichkeiten, Brüche



Abb. 32: Dokumente von Künstler-Indienreisen in den 1920er Jahren:

Frontispiz einer Ausgabe von Waldemar Bonsels „Indienfahrt“ von 1922. Aus einer Fotografie im Krauss-Nachlass ist zu schließen, dass Krauss mit Waldemar Bonsels befreundet war.

Notenblatt mit einer Vertonung des Eichendorff-Gedichts „Frische Fahrt“ aus einer Sammlung von Liedern, die Hovyd Krauss-Adema - Krauss' Ehefrau auf ihrer Konzertreise nach Indonesien (Niederländisch-Indien) im Repertoire hatte.

(Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 13 Stukken betreffende Ernst Krauss)

# Deutscher Tanz und Olympischer Geist

Von MARY WIGMAN



Dann waren verstorbene Pioniere gleichzeitig Ausbildungsschule der neuen Generationen. Einheitsgruppe H-III. Bilden zwei vier Kilometer Pionierstrecken. Organisations-

Mary Wigmore, one of the celebrated writers of "The New German Drama," will be one of the associate Chaplainesses of student printing. The present paper contains names of eight who have

Mary Wigman, wie die spätere Schauspielerin sie in "Nachtstücke Bessie Abbotts" als professionelle Tanzpädagogin darstellt, kann gerade hier ein so dantesches Ausmaß, das sie sogar nach zweijähriger Ausbildung ihre Abschlußprüfung nicht bestanden hat.

**A**ls der Übersetzung des Terminus eines konservativen Politikers von Allgemeinen Christlichen Erhaltung und der geprägten und eingeführten Wörtern im lateinischen Latein bedingt die so einsichtliche und literarische, und Deutschland sehr viele in moderner Link. Die Bezeichnung „*Die drei Germanen*“ ist ein internationaler Begriff und direkt nicht nur eine Vorstellungswelt, welche erhebt zugleich die Anerkennung der Wissen-

27



#### **Quality management in pharmaceutical firms**



#### ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

## **Deutscher Tanz und Olympischer Geist<sup>1</sup>**

Von MARY WIGMAN,

Dem neuen deutschen Tanz galt unsere Veröffentlichung anlässlich der ersten deutschen Tanzfestspiele 1934. Neben den vier führenden Persönlichkeiten Deutschlands zeigen wir diesmal einen Blick in die Welt.

An der Erneuerung des Tanzes als einem künstlerischen Phänomen von allgemein menschlicher Bedeutung sind die germanischen und angelsächsischen Völker in höherem Maße beteiligt, als die romanischen oder slawischen, und Deutschland steht dabei in vorderster Linie. Die Bezeichnung „The new German dance“ ist ein internationaler Begriff und drückt nicht nur eine gewisse Vorrangigkeit aus, sondern erhält zugleich die Anerkennung des Wesenhaften, des Deutschen in dieser Bewegung. Die leidenschaftliche Bereitschaft, Neuland zu erobern, in nicht bekannte Gebiete kühn vorzustoßen, ist heute genauso wie früher eines der charakteristischen Merkmale des schöpferischen deutschen Menschen.

Um die Jahrhundertwende wurde die Idee der Olympischen Wettspiele von den europäischen Völkern erneut gleichzeitig mit den Gefühlen für Körperertüchtigung und Körperschönheit. Der Sinn für natürliche Bewegung des Menschen war wieder erwacht und half der poetischen, ja hymnischen Form eines neuen Tanzes den Weg bereiten.

Deutschland hat Griechenland und den Geist seiner Schönheit niemals vergessen. Die Sehnsucht, diesen Geist immer wieder zu neuem Leben zu erwecken, ist heute lebendiger denn je. Stilechte Aufführungen griechischer Tragödien in Hochschulen und Colleges, die den Tanz als ein chorisches Geschehen sinnvoll einbeziehen, legen Zeugnis ab. Für die Pflege griechischen Geistes in England und Amerika. Unsere größte Hochachtung gilt diesem künstlerischen Streben. Aber wir wollen anderes, wollen mehr. Wir wollen aus verwandtem Geist neu schaffen, nicht Resultate wiederholen. Wir wünschen uns das zeitgemäße Drama, in dessen Chor sich unser Wesen und Erleben spiegelt. Wie erschienen ein Bühnenwerk, das wie die griechische Tragödie in hoher Vollendung, aber auch in allen verständlicher Form sich an die Gesamtheit der Nation wendet, das nicht aktivisch ist, sondern deutsch, und trotzdem das Schicksal der Welt einschließt. Wir stehen am Anfang, immer wieder. Als ich „die sieben Tänzer des Lebens“ (1921) mit einer kleinen Gruppe meiner damaligen Schülerinnen gestaltete, war ich mir selbst des Weges noch kaum bewusst, obwohl ich fühlte, wie sehr der neue Tanz aus der Gemeinschaft und für die Gemeinschaft geschaffen werden musste, wie sehr der Einzeltanz ein Teil des Ganzen sei, Voraussetzung und Blüte. Als zwei Jahre später die „Szenen aus einem Tanzdrama“ entstanden, erfuhr ich an mir und an dem Echo das sie erweckten, daß hier die Anfänge eines neuen Dramas liegen. Dieses Gefühl verstärkte sich in den kommenden Jahren Bei meiner Arbeit in Deutschland und Amerika. Was fehlte, waren die großen von

328 WIGMAN: „Deutscher Tanz und Olympischer Geist“.

der Nation gestellten Aufgaben und gerade in einer entsprechenden Bühne. Beides ist heute da. Wir haben durch die völkische Erneuerung alle Voraussetzungen erhalten Für ein gesundes neues Drama: die alle verbindende Idee; die Öffentlichkeit, die alle Volkschichten einschließt. Wir haben auch die Bilder, die Landschaft und Volk verbindet. Das geschlossene Theater ist damit nicht erledigt. Es wird seine menschlichen, und sterblichen Aufgaben weiter zu erfüllen haben. Das Theater unter freiem Himmel Wie die Dietrich Eckart Bühne ist aber zu anderem berufen. Wesen und Maßstab Verlangen eine andere Erfüllung. Angesichts dieses Bühnenrahmens verstummen die Diskussionen über klassischen und modernen Tanz. Hier kann nur ein chorischer Tanz lebendig sein und wirken, der aus menschlicher Größe und Ganzheit geboren ist. Alles Trennende hat hier keinen Platz mehr, der allzu Differenzierte hebt sich selber auf; bestehen bleibt, was sich direkt und ohne Kommentar überträgt. Auf den chorischen Tanz angewendet heißt dies, dass nicht jeder Tänzer ein selbstständiger Künstler zu sein braucht, wohl aber müssen es die Protagonisten sein. Plan des Ganzen, Regie und vor Tänzern werden dafür sorgen, dass der handwerklich gut geschulte Gruppentänzer seiner Aufgabe genügt. Falsch freilich wäre es zu glauben, dass die Idee oder der gute Wille allein ausreichen. Auch die Mitglieder des griechischen Chores waren in langer Tradition geschulte Menschen, verbunden außerdem durch religiöse und nationale Überzeugung. Unsere Bindungen sind erst im Wachsen umso mehr bedarf die chorische Bühne der künstlerischen und geistigen Schulung und Durchbildung, damit Leistungen entstehen können die nicht hinter der Konzeption, im Werk und dem Regisseur zurückbleiben.

Man hat von einem Tanztheater der Zukunft gesprochen. Besser wäre es vielleicht, von einem chorischen Theater zu sprechen, im Gegensatz zu der reinen Sprechgesangs- und Tanzbühne. Was uns bewegt, was über das individuelle Erleben hinausgeht, das über persönliche Schicksal, bedarf neuer Mittel der Mitteilung und wird sie finden in einer kühnen Konzeption, dem in großen Maßstäben denkenden Regisseur und Choreografen und dem Instrument des tänzerisch geschulten Bewegungschores. Die Einzelleistung wird ihren Sinn dabei behalten, aber nicht in der Vereinzelung, sondern in der Einfügung. Es gibt auch in der Kunst Führer und Geführte, aber das Ganze lebt vom Einklang beider. Die Zukunft des nationalen Theaters wird in hohem Maße von diesen Erkenntnissen abhängen. Der deutsche Tanz aber darf für sich in Anspruch nehmen, am frühesten diese Möglichkeiten geahnt zu haben. Sie bis zur Vollendung vorwärtszutreiben und in die heutige künstlerische Situation einzubauen, ist ein erstrebenswertes Ziel. Das nationale Theater würde sich mit olympischem Geist füllen, das heißt genau so national sein, wie es das griechische war, aber auch eben so europäisch weltumspannend.

# Dance in India

By Menaka

The renaissance of Indian Dance has now become a practical problem with the increasing interest in it as an art. Srimathi Leila Sokhey, known to the world of art as Menaka, the writer of this article, is in Wordsworthian language "A dedicated Spirit" to the cause of Indian Dance. Unlike the many modern exponents of the art, she strikes the just balance between the traditional technique of our Bharata Natya and its artistic advancement and improvement. She emphasises the necessity to master all the technique extant in ancient texts, paintings, sculptures and folk dances, in any scheme for the revival of the art of Indian Dance.

In this connection we wish to point out that the Kathakali of Malabar is not the southern counterpart of the North Indian Kathak. The Kathakali of Malabar, the Yaksha Gana of South Canara, the Terukkuttu of Tamil Nadu, are all different local variants with many indigenous overgrowths of the dance-drama type and not pure hundred percent dance as the South Indian Sudir-Nautch, which is a genuine Lasya mode of Bharata Natya.

Menaka writes with of course very meagre information of the forms of Bharata Natya in South India, where good exponents of genuine Lasya and Tandava are not rare. The Kathaka of the North or the Kathakali of the South are not the only refuge for the new seeker. More acquaintance with the vast Sanskrit literature on the subject will give a proper view of things.—Jid.

Since my pioneer work six or seven years ago there is a great indication in our country, of a growing interest in dance as an art. Enthusiasm has grown apace and there is obviously a keen desire for dance revival. It is therefore essential that at this juncture we should have clear concepts of what we are about.

Dance perhaps more than any other art is a 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. Dance is a medium for the expression of the life and emotions of a nation and though in general these feelings and emotions may be the same the world over, yet different people give them a peculiarly local colouring and develop different dance techniques to give expression to them. Dance revival in any country must per force have the national technique, technique developed through centuries, as the starting point. This technique must be mastered and then only can it be advanced and improved.

It is true that dance even more than other arts in our country is in a state of decay and neglect but there is no doubt that it had reached a very high state of artistic development and refinement. You have only to look

up the ancient texts to see that the essential elements laid down centuries ago have not been surpassed anywhere even today for their high standards. Though the art of dance is decadent and the public appreciation is quite uncritical, all is not lost. There are still to be found very capable exponents of the traditional technique and if we must have a dance revival, we must learn the traditional technique from these masters and must not be misled by self styled authorities on Indian dance. This point cannot be overstressed in an era of intense inferiority complex from which we are suffering. Well-meaning Westerners who undertake to teach us Indian Dancing do not realise that their physical build is totally unsuited to do justice to our type of dancing. It is my firm conviction that the development of different types of dancing in different countries has something to do with the differences in the physical build of different nations.

To come back to our point, we must learn the Indian technique extant from the best Indian masters who are still to be found. The traditional technique which is nearest to our time is that of the Kathaka of North and the Kathakali dances of the South of India. The "Kathaka" dance was danced in the ancient times by women of the highest families. Mythologically it is attributed to Parvati, who is supposed to be its first exponent. It

43

## Dance in India

Since my pioneer work six or seven years ago there is a great indication in our country, of growing interest in dance as an art. Enthusiasm has grown apace and there is obviously a keen desire for dance revival. It is therefore essential that at this juncture if you should have the concepts of what we are about.

Dance perhaps more than any other part is a very hard work. No amount of mere enthusiasm can take the place of work. It cannot be overstressed that dance has got to be learnt, the mastery of technique has got to be painstakingly gained, and so-called inspiration cannot take place. Dance is a medium for the expression of the life and emotions of a nation and though in general these feelings and emotions may be the same the world over, yet different people give them a peculiarly local colouring and develop different dance techniques to give expression to them. Dance revival in any country must per force have the national technique, technique developed through centuries, as the starting point. This technique must be mastered and then only can it be advanced and improved.

It is true that dance even more than other arts in our country is in a state of decay and neglect but there is no doubt that it had reached a very high state of artistic development and refinement. You have only to look at the ancient texts to see that the essential elements laid down centuries ago have not been surpassed anywhere even today for their high standards. Though the art of dance is decadent and the public appreciation is quite uncritical, all is not lost. There are still to be found very capable exponents of the traditional technique and if we must have a dance revival, we must learn the traditional technique from these masters and must not be misled by self-styled authorities of Indian dance. This point cannot be overstressed in an era of intense inferiority complex from which we are suffering. Well-meaning Westerners who undertake to teach as Indian dancing do not realise that their physical build is totally unsuited to do justice to our type of dancing. It is my firm conviction that the development of different types of dancing in different countries has something to do with the differences in the physical build of different nations.

To come back to our point, we must learn the Indian technique extant from the best Indian masters who are still to be found. The traditional technique which is nearest two our time is that of the Kathaka of North and the Kathakali dances off the South of India. The Kathaka dance was danced in the ancient times by woman of the highest families. Mythologically it is attributed to Parvati, who is supposed to be its first exponent. It is known as the Lasya Nritya. In the "Kathakali" which is danced in South India, there is more of the Tandava style of dancing than in the "Kathaka". In mythology the Tandava is supposed to have been danced in the first instance by Shiva, by the goddess Kali and by Sri Krishna when he was quelling the serpent. This is essentially a male dance full of strength and virility.

It is laid down in the rules for these dances which have been translated for me from a Sanskrit text by Pundit Vishwanath of Baidyanath, that the gestures of the hands, the mime or facial expression and the gait and foot work should all be in perfect harmony

SEPTEMBER, 1933

Abb. 34: Dance in India, Artikel von Leila Roy-Sokhey in SOUND AND SHADOW, September 1933

and rhythmic unison. To use the poetic description of the Sanskrit text, "the hands must be like the movement of fishes swimming in the pools" which of course in our prosaic age means that they must be supple and smooth with nothing broken or abrupt about them. "the gait must be like the gliding of a swan or the quick animated movements of a fantail." This means that at certain moments in the dance the gait must be soft unbroken and gliding and at other moments quick and animated, dependent of course on what one wants to convey in the dance.

"The body must be held like the body of horse about to leap" which means that the body should be held erect and upright and at the same time should be supple.

"the body, hands and arms must all have the suppleness of silk" that is, all the movements should be smooth, flexible, unbroken, flowing, and rhythmic.

"the feeling of the dance must be like the ecstasy of the peacock when he dances before his mate". This means that the dancer must be oblivious to all of his surroundings, that he must be entirely rapt in the dance which he is executing, that he must dance with his whole soul and body.

"the eyes and head must follow the direction of the hands". This needs no explanation. "the dancer must have that magnetic look that he should be able to evoke and awaken Madan". Meaning that he should be able to project his personality to the audience as to hold them spellbound.

"the dance should be such that the pundits can enjoy and admire the perfection of the technique and the laymen who are not versed in the exact knowledge of the technique should, because of this perfection, be enthralled by the beauty of the dance, Mitch could not possibly be beautiful if the technique were not perfect."

These rules are true of the dance to-day as they have in the days when they were set down for the execution of the Lassa and the Tandava. To come to the difference between these two types of dance, they are, as I have already said, the former is more delicate of movement in more feminine whereas the latter is more virile, energetic and more masculine.

In the Lassa, the legs are held straight most of the time whereas in the Tandava the legs are turned out, and the toes and heels are used alternately to tap the ground. In this type of dance there are a lot of jumps and quick turns and leaps.

The good exponents of this type of dancing are extremely rare nowadays. In recent times, the greatest exponents of the Kathaka dance was Kafka Beende, his chelas are few, the greatest of them being Achat and Luchoo, his sons, and Pundit Sitaram Misr. But the difference between these recent exponents and what I believe used to be the dance in olden times is that the dance has now become a mere demonstration of virtuosity and has lost its interpretive and artistic value through lack of interest in the dance. The technique is still available to be learnt. It is extremely difficult and exacting, but it needs cohesion. It

needs to be moulded again into a lucid dance, to be made into an expressive and artistic whole and not allowed to stay as a mere demonstration of perfectly executed technique.

Besides this sophisticated dance that is a great deal of folk dancing to be seen all over the country. It is a common sight at the time of Holi to see bands of people dancing in the streets. Recently here in Bombay during the smallpox epidemic one saw women in a sort of religious ecstasy dancing a frenzied dance for miles till they reached the seashore where they collapsed from sheer exhaustion. The Koli fishermen also have a dance in which the movements of propelling a boat with oars and casting the net are shown in a most fascinating way.

From all this we see that the dance has been and is a great factor in the life of our nation. All the folk dances I have seen are full of life and vigour and could have endless artistic possibilities if properly arranged for the stage. It is obvious that one cannot do this unless one has the perfect mastery of traditional technique first, because it is only when one has this that one is capable of advancement and improvement.

In our efforts at reconstruction we can derive greater knowledge from the study of paintings and sculpture. These sources and the study of the old Sanskrit texts bring out the fact that long before the Kathaka dances and the Kathakali dances flourish, plastic dancing had reached a very high state of development in our country. In the Chidambaram Temple in South India are to be found series of sculptures illustrating the dance in sequence as described in the fifth chapter of Natya Shastra of Bharata, the chapter dealing entirely with the dance. It is obvious that the parts of the dance described was solely plastic and that certain moments acrobatic. I am sure should this dance been performed today it would raise the perfect storm of criticism claiming that it was not Indian and it was, to say the least about it, Europeanised.

It cannot sufficiently stress the fact that we have a storehouse of material to aid us in our revival but we must seriously study the technique to extant and make full use of the material available to us in the ancient pictures and sculptures and in the folk dances.

Thus we can start a dance movement alive, responsive and capable of infinite advancement in variety. Along with the dancer, the public also has a duty to perform in that is, they must develop critical faculty. For lack of sound critique in the public, much aimless posturing passes for dancing and is even applauded. Through this, the dance is already running the danger of becoming a pastime for society, in the ring the revival of dance as an art which we so keenly desire.

As regards to the dancer, before the question of technique of any particular dance arises, he must acquire first, a perfect control of every muscle in the body, poise and balance and a perfect understanding of and a sense of rhythm. In order to get a perfect control and discipline of every muscle and perfect poise and balance everyone who proposes to dance must go through a rigid course of physical training adapted to the dance. This is a requirement which is most easily forgotten and without which of course no one can ever

hope to dance. A strict and prolonged course is most essential. Even rent a certain amount of proficiency as a dancer has to be attained the exercises must be a daily regime.

In order to acquire an understanding and sense of rhythm suitable to our dancing, systematic work with the "Tabla" is necessary. Here are a few examples of the "Tals" used in the dance. "Tin Tal," the most used as 16 mutters. "Jahr Tal" is used when one is dancing something heroic or terrifying, it has 10 muttras. Then there is "Dhamar" 14 muttras, "Laxmi Tal" 18 muttras and several other Tals which are used to show the different moods or to denote the various gods and goddesses.

Every bit of footwork and all the hand, neck, eye-brow and body movements have to be fitted into the Tal, in which one dances with mathematical precision.

It is therefore absolutely essential that there should be rhythm in the hands as well as in every other part of the body. I cannot too greatly stress this point because it is so important. No dancer should be content until he has achieved this, because in all dancing, the hands play such an important part. We have a very complete and comprehensive language of the hand and fingers. They are used in the Kathaka and Kathakali dances with purpose and meaning. It is positively ridiculous to just use the "mudras" haphazard in order to strike what one may consider an effective pose. Just as dance to be worthwhile must have some meaning behind it, so also the movements of the hands must convey some definitive sense to the spectator.

One cannot superimpose a mudras or hand gesture in the dance I just holding old ones hands in the positions indicated by the paintings or sculptures to denote a certain "mudra". Every mudra when used in the dance should on a part of the unity and flowing movement of that dance and should be let up to buy suitable and strictly laid down rules for the movement of the hands, body, neck, eyes and feet.

I shall go on to the position of the body. There is the "sambhangha" or the vertical position. Here the rate is equally divided on both legs. This position denotes calmness, dignity, peace or meditation. The "Athibhangha" or slightly bent position showing the body in a leisurely poses (is) used in the dance in various ways, for instance to demonstrate a feeling of restfulness for coquetry. In this position, the weight of the body is on the leg which has the hip slightly thrown out and curved. The head must be inclined in the same direction as the hip and not in the opposite direction as I have seen done by so many exponents of the Hindu dance. This slight fault completely alters the balance and poise of the body and destroys the beauty of the lines. Then there is the "Tribhangha" or thrice-bent position. This position is usually used in the dances of Siva in the Tandava and more rarely in the Lasya.

I must not on meant to mention the fact because, as my guru Pandit Sitaram Misr so rightly remarked when he returned from having seen dance recital, that the dancer seems to forget that the feet are usually used in order to dance. The greatest care must be taken in the placing of the feet and their use. I can assure you it is great and extremely difficult part of the traditional technique. In doing the simplest steps the greatest care should be taken as to the correct position and placing of the feet. Of rhythmic footwork there is an

endless variety in our traditional dance. These rhythms can be used with great effect and meaning in both solo and group dancing. They are extremely difficult of execution and therefore called for great precision in the placing of the feet and the rhythmic use of the hands and body.

Another important subject which a dancer must study is choreography for the science of the pattern of the dance. This enables one to make a pattern for the dance, also to arrange group dances in ballets and to control the movements of many dancers call may be on the stage at the same time. Unless one has this knowledge one will be moving haphazard and the dance will never be twice at the same.

I have stressed the place of traditional technique in our dance revival. But I should not be understood to mean that he must not go beyond it. We must all the time be endeavouring to enrich it, so that it may become capable of more fully expressing our life of today. European dance movements have much to teach in this respect. Just as the Russian ballet under Diaghileff Advanced and enriched itself along with their traditional lines so should we try to advance and in which our dance along our tradition lines and make it something marvellous and living as it was in the past.

What must we do about our dancing? We have seen that the essential things for anybody attempting to dance are the healthy and developed body and a perfect sense of rhythm. Also I cannot lay too much importance on the fact that one must master all the traditional technique available so as to be in a position to advance along our traditional lines and to make a living and a beautiful art of our dance. We must strenuously discourage all attempts to bluff the public by those whose sole aim is to gain the limelight by the senseless posturing and posing on the stage. We don't want our dance to become an exotic erotic presentation for the delectation of the West, we want it to be something more than a mere tamasha. It must have a solid basis. 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 maybe. It must express the life and emotions of our nation and not being mere ethnographic posturing. We must make it live again and it is only through hard and conscientious work that one can even hope to make an attempt. We have the richest of material to draw from and there is the extremely difficult traditional technique to be mastered. Then and then alone he can hope to make something worthwhile of our dancing. I have devoted my life to it and I want others, both man and woman to join me so that eventually we may form a marvellous group of earnest and serious workers and be able to produce a really worthwhile ballet.

## Das digitale Menaka-Archiv



Abb. 35: Interface des digitalen Menaka-Archivs mit einer interaktiven Karte der Spielorte des Menaka-Balletts in Europa ([www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org))

Die Fragmentierung und Lückenhaftigkeit, aber auch die vorgängige Ordnung der Materiallage, macht die historiografische Rekonstruktion von Menakas Projekt zum Gegenstand einer kritischen Archivarbeit. Die konzeptionelle Überlegung bestand vor diesem Hintergrund darin, das Menaka-Archiv als kollaborative Forschungsplattform anzulegen. Ziel des Archivs ist es, bisher unbekannte originäre Quellen aufzufinden und zu sichern, ebenso wie die bereits archivierten Spuren und Dokumente von Aufführungen zu registrieren. Im zweiten Schritt ging es darum die Funde so zusammenzuführen, dass die Tournee als Gesamtereignis lesbar werden kann.

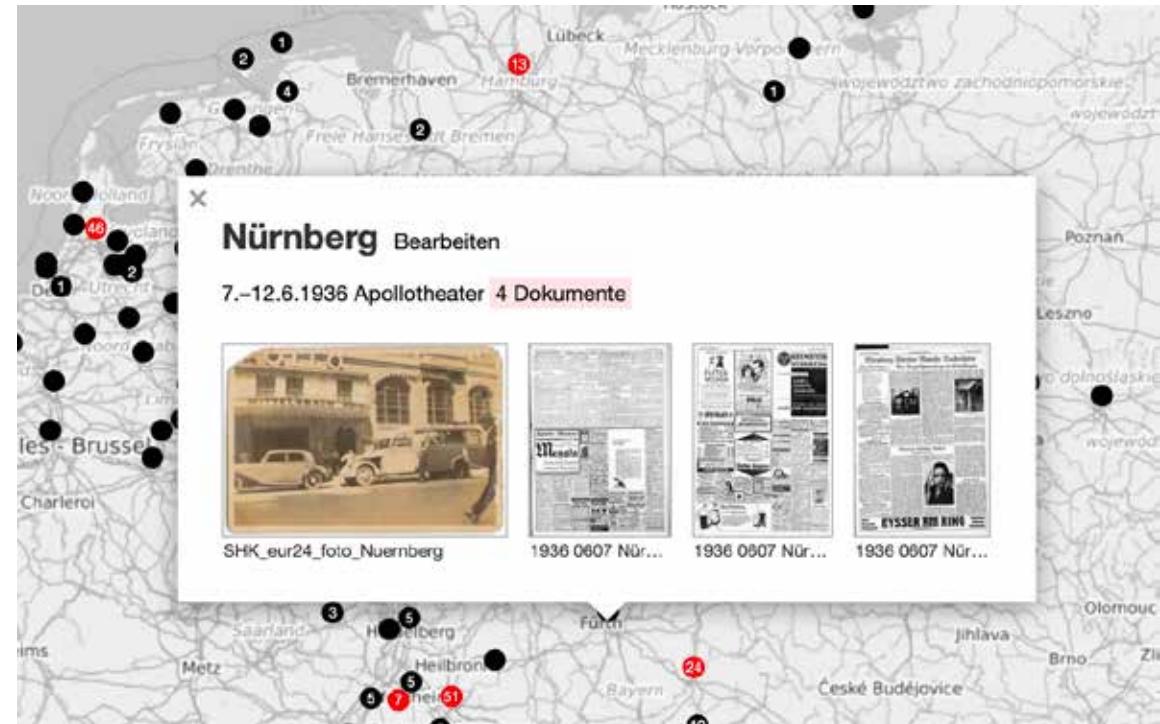


Abb. 36: Interface, Kategorien Orte ([www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org))

### Orte:

Die Menaka-Tournee entfaltete sich als Medienereignis zeitlich und räumlich. Eine interaktive Karte veranschaulicht die Topografie der Tournee, rekonstruiert die einzelnen Stationen und macht die Lücken in der Dokumentation kenntlich. Anhand ausgewählter Orte wird auf besonders markante Fundstücke hingewiesen. Für BenutzerInnen, die sich einen schnellen Überblick über den Archivbestand verschaffen wollen, bietet die Kartenansicht einen intuitiven Zugang zum Material.



Abb. 37: Interface Personen ([www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org))

#### Personen:

Hinter den Tänzerinnen, Tänzern und Musikern in Menakas Kompanie stehen Biografien, die weitestgehend unbekannt geblieben sind. Die Fundstücke der Europa-Tournee geben diesen Künstlerinnen aus Indien ein Gesicht und konturieren ihren Beitrag zur tänzerischen Moderne zwischen Indien und Europa als Forschungsgegenstand. Eine Reihe von Dokumenten im Menaka-Archiv stammt aus den privaten Nachlässen der Künstlerinnen. Wo diese Fundstücke sich nicht einzelnen Aufführungen zuordnen lassen, sind sie nach ihren Urhebern verzeichnet.

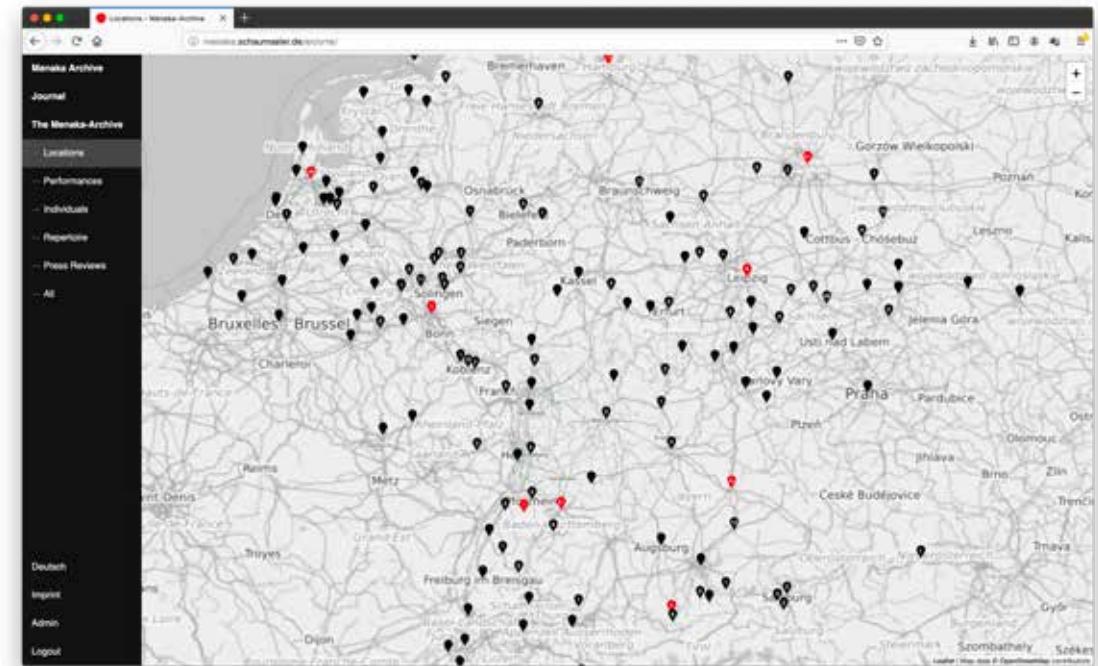


Abb. 38: Interface Aufführungen ([www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org))

#### Aufführungen:

Etwa 750 Aufführungen absolvierte das Menaka-Ballett von 1936-38 in Europa. Nur einige davon sind dokumentiert. Die meisten Aufführungen bleiben stets Lücken in der Rekonstruktion der Tournee als Gesamtereignis.

Erst aus dem ganzen Spektrum der Fundstücke zeichnen sich wiederum die Umrisse einzelner Tanzvorführungen ab. Entlang dieses Doppelcharakters der historischen Aufführungen sind die meisten Fundstücke im Menaka-Archiv organisiert. Immer da wo sich Spielort und Aufführungsdatum einem Dokument zweifelsfrei zuordnen lassen, bilden sie die Basiseinheit für deren Verzeichnung und damit das Gerüst des Menaka-Archivs.

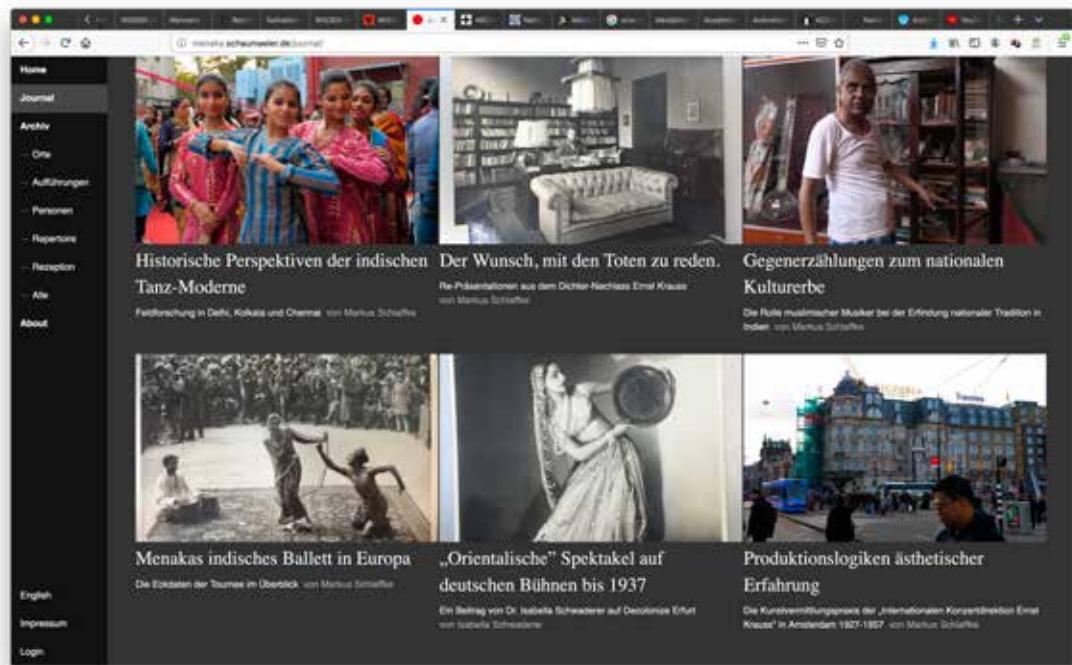


Abb. 39: Blog ([www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org))

## Journal:

Archivpraktiken bedürfen Fürsorge, aktive Teilnahme am Kunstwerk und verwischen die Grenzen zwischen Kunst, Wissenschaft und Archiv. Um den komplexen Verweis-Eigenschaften der Menaka-Archivalien gerecht zu werden, verfügt die Online-Repräsentation des Menaka-Archivs über ein Interface, dass die verzeichneten Dokumente mit aktuellen Forschungsarbeiten zum kulturgeschichtlichen Kontext der Aufführungen verknüpft. Diese Beiträge enthalten Essays zu aktuellen Diskursthemen, Berichte von Feldforschungen und Veranstaltungen, Objektbiografien sowie künstlerische und dokumentarische Auseinandersetzungen zu den Gegenständen des Menaka-Archivs.

The screenshot shows a transcription of a newspaper clipping from the National Zeitung, dated 12.03.1936. The title reads "Indische Tanzkunst im Gelsenkirchener Stadttheater". The text discusses the Menaka troupe's performance at the city theater in Gelsenkirchen, mentioning their traditional attire and the reactions of the German audience. The transcription is presented in a clean, readable font with some German-specific characters like umlauts.

Abb. 40: Erschließungsebene im Menaka-Archiv: Transkriptionen des deutschen Pressepiegels mit Volltextsuche. ([www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org))

## Rezeption:

Vom Januar 1936 an erschienen im Tagesrhythmus Ankündigungen, Vorberichte und Rezensionen zu den Aufführungen des Menaka-Balletts in den lokalen und überregionalen Zeitungen entlang der Spielorte der Tournee in Europa. Die Gesamtschau dieser Texte bildet ein eigenes Archiv des ästhetischen und politischen Diskurses, in dem Menakas Tanzaufführungen eingebettet waren. In der Kategorie „Rezeption“ sind die gesamten Funde des Pressepiegels zugänglich, transkribiert sowie nach Schlagworten und im Volltext durchsuchbar.

## Entbergungen, Wiederholungen, Aktualisierungen



Abb. 41: Sakhawat Hussein Khan vermutlich im September 1936 vor dem Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig.  
(Unbekannter Fotograf, Khan Familienarchiv Kolkata); Khans Enkelsohn Irfan an gleicher Stelle 2017 (Foto: Markus Schlaffke)



Abb. 42: Die Berliner Volksbühne während der olympischen Spiele im Sommer 1936 mit einem Banner, dass die internationalen Tanzwettspiele ankündigt.  
(Unbekannter Fotograf, Sammlung Thomas Lautenschlag)



Abb. 43: Irfan Khan vor der Volksbühne im November 2019  
(Foto: Pavel Popov)

Abb. 44: 14. November 2019, Irfan Khan führt Raag Gara, eine Komposition aus dem Repertoire Sakhawat Husseins Khans, im Grünen Salon der Volksbühne auf.  
(Fotos: Pavel Popov)

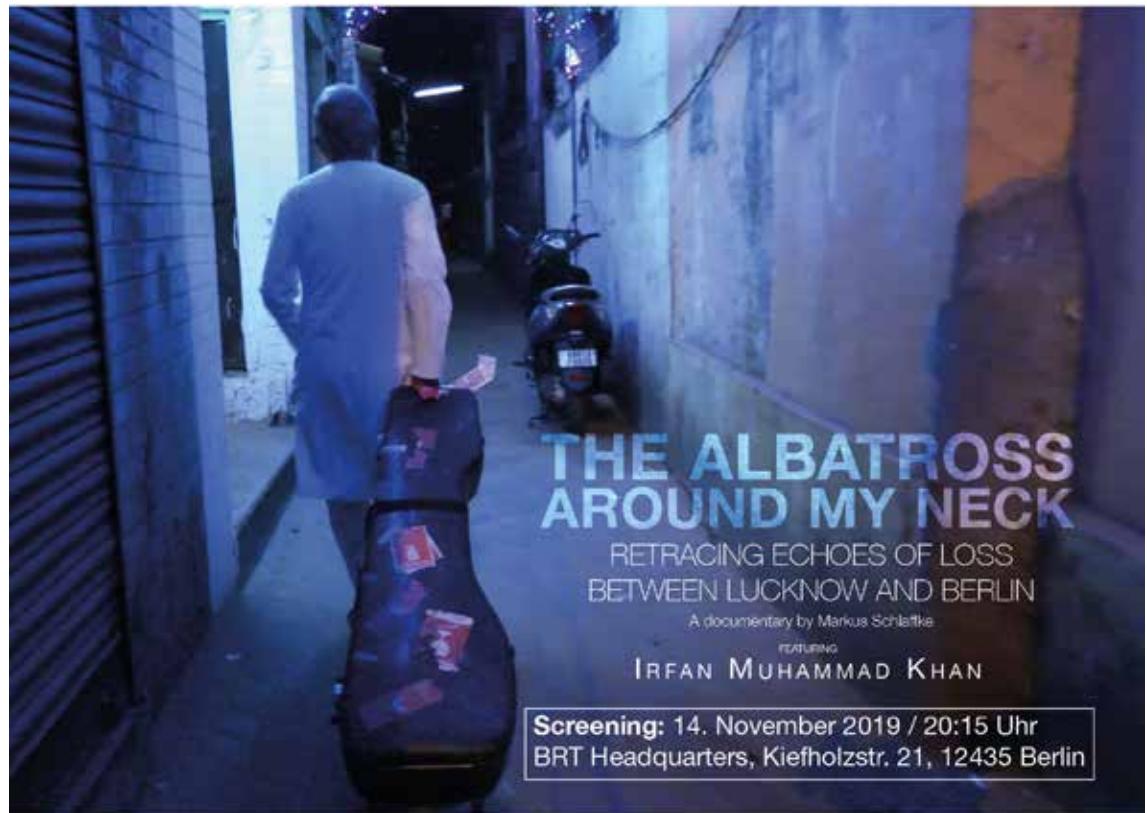


Abb. 45: Ankündigung der ersten Vorführung des Dokumentarfilms *The Albatros around my Neck*  
(Flyer: Markus Schlaffke)

The Albatros Around My Neck, Retracing Echoes of Loss between Lucknow and Berlin, Dokumentarfilm (Indien/Deutschland, 60 min.)  
Von 2013-2016 entstand dieser Dokumentarfilm zur Erinnerungsgeschichte der LUCKNOW-SHAHJAHANPUR-GHARANA. Der Film begleitet Sarod-Maestro Irfan Khan bei seinen Bemühungen um das musikalische Erbe seiner Familienschule. Eine Fahrt in Irfans Geburtsstadt Lucknow wird zu einer Reise durch die Erinnerungslandschaft der Familie und während der Suche nach verschollenen Tonaufnahmen des Großvaters in Deutschland reift sein Entschluss, eine archivarische Lösung für das musikalische Erbe seiner Familie zu finden. Der Film begleitet Irfan Khan über mehrere Jahre bei der Ordnung seines Nachlasses und wird damit Teil der Weitererzählung eines Archivgedächtnisses.



Abb. 46: Blick auf den Leidseplein-Platz in Amsterdam aus dem Fenster der Büoräume der Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss in der Marnixstraat 425, 1930  
(Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 13 Stukken betreffende Ernst Krauss);  
an gleicher Stelle 2018 (Foto: Markus Schlaffke)

## **BIBLIOGRAPHIE**

## Literatur

Adkin, Helen (Hrsg.): *Christian Boltanski: das Archiv von Maxim Vallentin*, Köln: König 2005 (Künstler.Archiv).

Ahmazdza, Taj Mohammad: „*The Afghanistan National Radio and Television Archives: Past and Future*“ (2007), <http://hdl.handle.net/1811/46904> (abgerufen am 06.04.2015).

Assmann, Aleida: „*Archive im Wandel der Mediengeschichte*“, in: *Archivologie* (2009)

Aubel, Hermann: *Der künstlerische Tanz unserer Zeit*, hrsg. v. Marianne Aubel, 1.-14. Taus. Aufl., Königstein & Leipzig: Langewiesche 1928 (Die blauen Bücher. Sonderbd.).

Auslander, Philip: *Liveness: performance in a mediatized culture*, 1. Aufl., London [u.a.]: Routledge 1999.

Bajnath, Prasad: „*Nautch-Girls*“, in: *MARG A Magazine of the Arts* 12/4 (1959).

Baily, John: *War, exile and the music of Afghanistan: the ethnographer's tale*, Burlington, VT: Ashgate Publishing Company 2015 (SOAS musicology series).

Bakhle, Janaki: *Two men and music: nationalism in the making of an Indian classical tradition*, Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 2005.

Banerjee, Projesh und Projesh Banerji: *Dance in Thumri*, Abhinav Publications 1986.

Banerjee, Sumanta: *Dangerous outcas: the prostitute in nineteenth century Bengal*, Calcutta: Seagull Books 1998.

Baron, Jaimie: *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*, 1. Aufl., London [u.a.]: Routledge 2014.

Baßler, Moritz und Stephen Greenblatt (Hrsg.): *New Historicism: Literatargeschichte als Poetik der Kultur*, 2. Aufl., Tübingen: Francke 2001 (UTB Literaturwissenschaft 2265).

Baxmann, Inge, Franz Anton Cramer und Melanie Gruß (Hrsg.): *Körperwissen als Kulturgeschichte: die Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, Bd. 2, München: K. Kieser 2008 (Wissenskulturen im Umbruch 2).

Baxmann, Inge: „*Der Körper als Gedächtnisort. Bewegungswissen und die Dynamisierung der Wissenskulturen im frühen 20. Jahrhunder*t“, in: Franz Anton Cramer (Hrsg.): *Deutungsräume: Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, Bd. 1, München: K. Kieser 2005 (Wissenskulturen im Umbruch, Bd. 1).

Behkalam, Kaya: „*Seeing History : The augmented archiv*“, Weimar: Bauhaus-Universität Weimar 2018.

Beyer, Susanne: *Palucca: die Biografie*, 1. Aufl., Berlin: AvivA-Verl. 2014.

Bittner, Regina und Sria Chatterjee (Hrsg.): *Das Bauhaus in Kalkutta: eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden*, 1. Aufl., Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2013 (Edition Bauhaus. - [Wechselnde Verlagsorte und Verleger], 1998- 36).

Blumenberg, Hans: *Quellen, Ströme, Eisberge*, 1. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2012 (Bibliothek Suhrkamp 1469).

Bonsels, Waldemar: *Indienfahrt: Waldemar Bonsels*, Frankfurt a.M.: Rütten & Loening 1916.

Borggreen, Gunhild, Rune Gade und Heike Roms (Hrsg.): *Performing archives - archives of performance*, Bd. [1] 2013 (In between states 1).

Bose, Sisir Kumar, Alexander Werth und S. A. Ayer (Hrsg.): *A beacon across Asia: a biography of Subhas Chandra Bose*, Hyderabad: Orient Longman 1996.

Bose, Subhas Chandra: *The Indian struggle, 1920-1942*, Delhi: Oxford University Press 1997.

Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1539).

Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1995 (ZeitSchriften 12396).

Bredi, Daniela: „*Fallen Women: A Comparison of Rusva and Manto*“, in: *Annual of Urdu studies : AUS 16/1* (2001).

Brinkmann, Charlotte: „*Claire Holt und die Anfänge einer modernen Tanzethnologie im Umfeld der A.I.D.-Expeditionen nach Niederländisch-Indien*“, in: Baxmann, Inge, Franz Anton Cramer und Melanie Gruß (Hrsg.): *Körperwissen als Kulturgeschichte: die Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, Bd. 2, München: K. Kieser 2008 (Wissenskulturen im Umbruch 2).

Blublitz, Hannelore: *Das Archiv des Körpers: Konstruktionsapparate, Materialitäten und Phantasmen*, Bielefeld: transcript 2018 (Sozialtheorie).

Burckhart Qureshi, Regula: „*The Indian sarangi : sound of affect, site of contest*“, in: *Yearbook for traditional music* 29 (1997).

Chakraborty, S.: „*To Sing or Not to Sing: In Search of One's Soul*“, in: *Think India Quarterly* 8/2 (2005).

Chakravorty, Pallabi: *Bells of change : kathak dance, women and modernity in India*, Calcutta [u.a.]: Seagull 2008.

Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben: eine Freudsche Impression*, 1. Aufl., Berlin: Brinkmann & Bose 1997.

Dhaul, Laxmi: *In the shadow of freedom: three lives in Hitler's Germany and Gandhi's India*, New Delhi: Zubaan 2013.

Ebeling, Knut, Stephan Günzel und Aleida Assmann (Hrsg.): *Archivologie: Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Bd. 30, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009 (Kaleidogramme, Band 30).

Ebeling, Knut: „*Wunderkammer Archiv*“, in: Murlasits, Elke und Günther Reisinger (Hrsg.): *Museum multimedial: audiovisionäre Traditionen in aktuellen Kontexten*, Wien: Lit-Verl 2012 (Medien Archive Austria).

Eichhorn, Kristin und Johannes S. Lorenzen (Hrsg.): *Expressionismus-Debatte(n): herausgegeben von Kristin Eichhorn, Johannes S. Lorenzen*, Bd. 07, Berlin: Neofelis Verlag 2018 (Expressionismus 07).

- Eisner, Rivka Syd: „*Living Archives as Interventions in Ea Sola's Forgotten Fields*“, in: Borggreen, Gunhild, Rune Gade und Heike Roms (Hrsg.): *Performing archives - archives of performance*, Bd. [1] 2013 (In between states 1).
- Erdmann-Rajski, Katja: *Gret Palucca: Tanz und Zeiterfahrung in Deutschland im 20. Jahrhundert; Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Deutsche Demokratische Republik*, 1. Aufl., Hildesheim [u.a.]: Olms 2000.
- Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive: Ordnung aus Unordnung*, Berlin: Merve-Verl. 2002.
- Ernst, Wolfgang: „*Kunst des Archivs*“, in: Adkins, Helen (Hrsg.): *Künstler.Archiv: neue Werke zu historischen Beständen*, Köln: König 2005 (Künstler.Archiv: [Heft zur Ausstellung Künstler. Archiv, 19. Juni - 28. August 2005, Akademie der Künste, Berlin-Mitte] 1).
- Fertig, Julia: „*Die Archivfalle*“, in: *kunsttexte.de* 1 (2011), <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/8099> (abgerufen am 18.06.2020).
- Figge, Maja: „(Post)Koloniale Beziehungen : Fritz Langs Indienfilme zwischen Abstraktion und Orientalismus“, in: *total. : Universalismus und Partikularismus in post\_kolonialer Medientheorie* (2015).
- Fisher, Jennifer: „*The Swan Brand. Reframing the Legacy of Anna Pavlova*“, in: *Dance Research Journal* 44/1 (2012).
- Fitri, Khwaja Basir: „*MPs oppose moving film archive to Presidential Palace*“, in: *Pajhwok* 8. Juli 2018, <https://www.pajhwok.com/en/2018/07/08/mps-oppose-moving-film-archive-presidential-palace>.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 356).
- Frisch, Max: *Homo faber*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 (Bd. 4, 1957 - 1963).
- Frisch, Simon, Elisabeth Fritz und Rita Rieger (Hrsg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie: Theorien und Praktiken*, Bd. 5, Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland 2018 (Inter-media 5).
- Gordon, Leonard A.: *Brothers against the raj: a biography of Sarat & Subhas Chandra Bose*, 1. Aufl., New Delhi: Viking 1990 (Viking Penguin books).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *1926: ein Jahr am Rand der Zeit*, Bd. 1655, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1655).
- Günther, Lothar: *Die Indische Legion und das Dritte Reich : das zentrale Kriegsgefangenenlager der Inder in Annaburg und der Kampf um Indiens Unabhängigkeit*, Berlin: Verl. am Park 2013.
- Hall, Harold Fielding: *The soul of a people*, London: MacMillan 1908.
- Harbou, Thea von: *Das indische Grabmal*, Berlin: Ullstein 1918 (Ullsteins 3 M.-Romane 54).
- Harbou, Thea von: *Das indische Grabmal*, Frankfurt am Main: FISCHER TASCHENBUCH-VLG. 1987 (Bibliothek der phantastischen Abenteuer 2705).
- Heidenreich, Bernd u. a. (Hrsg.): *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn: [München]: Schöningh; Fink 2010.
- Hitler, Adolf: *Hitler, Mein Kampf: eine kritische Edition*, Bd. 2, 3. Aufl., München: Institut für Zeitgeschichte 2016.
- Holenstein, Elmar: *Kulturphilosophische Perspektiven: Schulbeispiel Schweiz; europäische Identität auf dem Prüfstand; globale Verständigungsmöglichkeiten*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1350).
- Hornbostel, Erich M. von: *Tonart und Ethos: Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hrsg. v. Christian Kaden und Erich Stockmann, 1. Aufl., Leipzig: Reclam 1986 (Kunstwissenschaften 1169).
- Horstmann, Anja: „*Film als Archivmedium und Medium des Archivs*“, *Archiv - Macht - Wissen: Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven*, Frankfurt am Main [u.a.]: Campus 2010, S. 14.
- Jonker, Gerdien: „*Et/was hoffen muss das Herz*“: eine Familiengeschichte von Juden, Christen und Muslimen, Göttingen: Wallstein Verlag 2018.
- Jonker, Gerdien: *On the margins : Jews and Muslims in interwar Berlin*, Leiden: Brill 2020 (Muslim minorities volume 34).
- Joshi, Damayanti: *Madame Menaka*, New Delhi: Sangeet Natak Akademi 1989.
- Joshi, Sanjay: *Fractured modernity: making of a middle class in colonial north India*, Delhi [u.a.]: Oxford Univ. Press 2001.
- Kagelmann, Andre: *Der Krieg und die Frau: Thea von Harbous Erzählwerk zum Ersten Weltkrieg*, Kassel: MEDIA Net-Edition 2009.
- Kapoor, Ilan: „*Hyper-self-reflexive development? Spivak on representing the Third World 'Other'*“, in: *Third World Quarterly* 25/4 (2004).
- Karina, Lilian und Marion Kant: *Tanz unterm Hakenkreuz: eine Dokumentation*, 2. Aufl., Berlin: Henschel 1999.
- Kassandra Nakas: „*Spektakel als epistemologische Kategorie Wissenschaftspopularisierung und Schauspiel im 19. Jh.*“, *Spektakel als ästhetische Kategorie: Theorien und Praktiken*, Paderborn: Wilhelm Fink, Brill Deutschland 2018.
- Katz, Max: *Lineage of Loss: Counternarratives of North Indian Music*, Middletown: Wesleyan University Press 2017.
- Kaufmann, Wolfgang: *Das Dritte Reich und Tibet: die Heimat des „östlichen Hakenkreuzes“ im Blickfeld der Nationalsozialisten*, Ludwigsfelde: Ludwigsfelder Verlagshaus 2009.
- Khokar, Ashish: „*Menaka, Mrinalini and Maya, the dancing trendsetters*“, in: *The Hindu* 31. Mai 2018, <https://www.thehindu.com/entertainment/dance/menaka-mrinalini-and-maya-the-trendsetters/article24047472.ece> (abgerufen am 18.06.2020).
- Klawitter, Arne: „*Das Archiv als Ausgangspunkt einer philosophischen Kulturarchäologie*“.
- Klein, Gabriele: „*Toward a theory of cultural translation in dance*“, *New german dance studies* 2012.
- Kothari, Sunil: *Kathak, Indian Classical Dance Art*, Abhinav Publications 1989.

- Krauss, Ernst: *Der Deutschnationalen Kriegslieder: zu Gunsten der Deutschnationalen im Felde*, Hamburg 1915 (Kriegsblätter des Deutschnationalen Handlungsgehilfen-Verbandes 10).
- Krauß, Ernst: *Deutschlands Dichter: neuzeitliche deutsche Lyrik; mit biographischen Notizen*, 1.-25. Tsd. Aufl., Leipzig: Meulenhoff 1917 (Meulenhoff-Ausgaben).
- Kutsch, Karl J.: *Grosses Sängerlexikon*, 4. Aufl., München: Saur 2003.
- Lepper, Marcel und Ulrich Raulff (Hrsg.): *Handbuch Archiv: Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2016.
- Lowenthal, David: *The heritage crusade and the spoils of history*, 7. Aufl., Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press 2009.
- Manning, Susan: *Ecstasy and the demon: the dances of Mary Wigman: with a new introduction*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2006.
- Markwardt, Nils: „*Nostalgie: Sehnsucht nach Retrotopia*“, in: *ZEIT ONLINE* 30. August 2018, <https://www.zeit.de/kultur/2018-08/nostalgie-vergangenheit-politisierung-trend> (abgerufen am 19.06.2020).
- McClintock, Anne: „*No longer in a future heaven: nationalism, gender, and race*“, in: *Becoming national : a reader* (1996), S. 260–284.
- Mcneil, Adrian: *Inventing the sarod: a cultural history*, Calcutta: Seagull Books 2004.
- McNeil, Adrian: „*Making modernity audible: Sarodiya s and the early recording industry*“, in: *South Asia: Journal of South Asian Studies* 27/3 (2004), S. 315–337.
- Meinzenbach, Sandra: *Kunst und Leben der Ruth St. Denis: „Tanz ist eine Sprache und eine Schrift des Göttlichen ...“*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher 2013 (Beiträge zur Tanzkultur. - Wilhelmshaven : Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1999- 8).
- Menaka: „*Dance in India*“, in: *Sound & Shadow* (1933).
- Metken, Günter: *Spurenrekonstruktion: eine Revision; Texte 1977 – 1995*, Bd. 139, 1. Aufl., Amsterdam [u.a.]: Verl. der Kunst 1996 (Fundus-Bücher 139).
- Mitter, Partha: *The triumph of modernism: India's artists and the avant-garde, 1922 – 1947*, London: Reaktion Books 2007.
- Neuman, Daniel M.: *The life of music in North India: the organization of an artistic tradition*, [Nachdr. d. Ausg.] Wayne State Univ. Pr., Detroit, Mich., 1980 Aufl., Chicago, Ill. [u.a.]: Univ. of Chicago Press 1990.
- Neuman, Daniel M.: „*A Tale of Two Sensibilities: Hindustani Music and its Histories*“, in: McCollum, Jonathan und David G. Hebert (Hrsg.): *Theory and method in historical ethnomusicology*, Lanham, Maryland: Lexington Books 2014.
- Nidermiller, N. de: „*N. de Nidermiller an Alice Boner*“ (1936).
- Nietzsche, Friedrich: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Bd. 1236, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Insel-Verl. 1989 (Insel-Taschenbuch 1236).
- Ofner, Astrid u. a. (Hrsg.): *Fritz Lang: eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 18. Oktober bis 29. November 2012; eine Publikation der Viennale*, Wien: Viennale, Vienna International Film Festival 2012.
- Pelinka, Anton: *Democracy Indian style: Subhas Chandra Bose and the creation of India's political culture*, New Brunswick, NJ [u.a.]: Transaction Publishers 2003.
- Pethes, Nicolas: *Spektakuläre Experimente: Allianzen zwischen Massenmedien und Sozialpsychologie im 20. Jahrhundert*, Bd. 17, Weimar: Verl. und Datenbank für Geisteswiss. 2004 (medien i 17).
- Phelan, Peggy: *Unmarked: the politics of performance*, London: Routledge 1993.
- Polaschegg, Andrea: *Der andere Orientalismus: Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: Walter de Gruyter 2005.
- Pradeep, K.: „*Irfan Khan, the forgotten khalifa of the Lucknow-Shahjahanpur gharana*“, in: *The Hindu* 9. Dezember 2017, <https://www.thehindu.com/entertainment/music/irfan-khan-the-forgotten-khalifa-of-the-lucknow-shahjahanpur-gharana/article21296611.ece> (abgerufen am 30.12.2019).
- Qureshi, Regula Burckhardt: „*Female Agency and Patrilineal Constraints: Situating Courtesans in the Twentieth-Century India*“, in: Feldman, Martha und Bonnie Gordon (Hrsg.): *The courtesan's arts: cross-cultural perspectives*, New York: Oxford University Press 2006.
- Ramm, Gerald: *Als Woltersdorf noch Hollywood war*, 2. Aufl., Woltersdorf: Bock und Kübler 1993.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hrsg. v. Maria Muhle, 1. Aufl., Berlin: b\_books Verl. 2006 (Reihe PolYpeN).
- Reinert, Jochen: „*Bose – der vergessene Freiheitsheld: Subhas Chandra Boses umstrittenes Engagement für die Unabhängigkeit*“, in: *bpb.de* (18.01.2007), <https://www.bpb.de/internationales/asien/indien/44396/bose-der-vergessene-freiheitsheld> (abgerufen am 19.06.2020).
- Ries, Marc: „*Archiv – Museum – Dispositiv*“, in: *Ästhetik & Kommunikation Berlin* Vol. 38/No. 137 (2007).
- Roy, Franziska, Heike Liebau und Ravi Ahuja (Hrsg.): *Soldat Ram Singh und der Kaiser: indische Kriegsgefangene in deutschen Propagandalagern 1914 – 1918*, Heidelberg: Draupadi-Verl 2014.
- Saha, J.: *Law, Disorder and the Colonial State: Corruption in Burma c.1900*, Springer 2013.
- Said, Edward W.: *Orientalismus*, Frankfurt a. M.: Fischer 2009.
- Sakata, Hiromi Lorraine: *Music in the mind: the concepts of music and musician in Afghanistan*, Washington, DC [u.a.]: Smithsonian Inst. Press 2002.
- Sandner, Harald: *Hitler – das Itinerar: Aufenthaltsorte und Reisen von 1889 bis 1945*, 6. Aufl., Berlin: Berlin Story Verlag 2019.

- Sarmast, Ahmad: *A survey of the history of music in Afghanistan: special reference to art music from c. 1000 A.D.*, Saarbrücken: VDM Verlag Müller 2009.
- Sauer, Christoph: *Der aufdringliche Text: Sprachpolitik und NS-Ideologie in der „Deutschen Zeitung in den Niederlanden“*, Wiesbaden: DUV, Dt. Univ.-Verl. 1998 (DUV: Sprachwissenschaft).
- Sayed, Shahjahan: „*Radio Afghanistan: Historische Entwicklung und Aufgabe*“, in: *Communications* 18/1 (2009), S. 89–102.
- Schäff-Zerweck, Heinrich: *Ernst Krauss, Aus seinem Leben*, Amsterdam, Leipzig: Johannes M. Meulenhoff Verlag 1930.
- Schlaffke, Markus: „*Oral tradition and global village: Afghanistan's traditional music in the age of YouTube and Facebook*“, in: *Music in Afghanistan* (2016).
- Schlaffke, Markus: „*Produktionslogiken ästhetischer Erfahrung: Die Kunstvermittlungspraxis der Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss in Amsterdam (1928–1957)*“, *Annäherungen an das Unaussprechliche: ästhetische Erfahrung in kollektiven religiösen Praktiken*, Bd. Band 14, Bielefeld: Transcript 2020 (Religionswissenschaft, Band 14).
- Schneider, Rebecca: „*Archives – Performance Remains*“, in: *Performance research: a journal of performing arts* 6/2 (2001).
- Schüttpelz, Erhard: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven: Weltliteratur und Ethnologie (1870 – 1960)*, München: Fink 2005.
- Shedde, Meenakshi: „*Come on, baby, be my tiger!: inventing India on the German screen in „Der Tiger von Eschnapur“ and „Das indische Grabmal“*“, in: *Import Export* (2005).
- Soneji, Devesh: *Unfinished gestures: devadasis, memory, and modernity in South India*, Chicago [u.a.]: Univ. of Chicago Press 2012 (South Asia across the disciplines).
- Stabel, Ralf: *Tanz, Palucca! : die Verkörperung einer Leidenschaft ; Biografie*, Berlin: Henschel 2001.
- Stangl, Burkhard: *Ethnologie im Ohr: die Wirkungsgeschichte des Phonographen*, Wien: WUV, Univ.-Verl. 2000.
- Stehrenberger, Cécile Stephanie: *Francos Tänzerinnen auf Auslandstournee: Folklore, Nation und Geschlecht im Colonial Encounter*, s.l.: transcript Verlag 2014 (Histoire 39).
- Stöber, Rudolf: „*Presse im Nationalsozialismus*“, in: Heidenreich, Bernd u. a. (Hrsg.): *Medien im Nationalsozialismus*, Paderborn: [München]: Schöningh; Fink 2010.
- Struck, Wolfgang: *Die Eroberung der Phantasie: Kolonialismus, Literatur und Film zwischen deutschem Kaiserreich und Weimarer Republik*, V&R unipress GmbH 2010.
- Subramanian, Lakshmi: *From the Tanjore court to the Madras Music Academy: a social history of music in South India*, New Delhi: Oxford University Press 2006.
- Subramanian, Lakshmi: „*A language for music: Revisiting the Tamil Isai Iyakkam*“, in: *The Indian economic and social history review : IESHR* 44/1 (2007).
- Taylor, Diana: *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Durham, NC [u.a.]: Duke Univ. Press 2003 (A John Hope Franklin Center book).
- Terada, Yoshitaka: *Multiple interpretations of a charismatic individual: the case of the great Nagasvaram musician, T.N. Rajarattinam Pillai* 1992.
- Terada, Yoshitaka: „*Temple Music Traditions in Hindu South India: Periya Mélam and Its Performance Practice*“, in: *Asian music : journal of the Society for Asian Music* 39/2 (2008). „*The Bengal Renaissance: resuscitating the identity of india art*“.
- Thiemeyer, Thomas: „*Identitäts- und Wissensparadigma. Zwei Perspektiven auf kulturhistorische Museen*“, in: Fackler, Guido (Hrsg.): *Identitätsfabrik reloaded?!. Museen als Resonanzräume kultureller Vielfalt und pluraler Lebensstile. Beiträge der 21. Arbeitstagung der.dgv-Kommission „Sachkulturforschung und Museum“ vom 22. bis 24. Mai 2014 im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*, LIT Verlag Münster 2017.
- Trouilloud, Julia Madeleine: „*The Reception of Modern European Art in Calcutta: a Complex Negotiation (1910s–1940s)*“, in: *Artl@sBulletin* 6/2 (2017).
- Urban, Nina: „*Die Oper im „Dienst“ der NS-Politik – dargestellt am Beispiel der Württembergischen Staatsoper in Stuttgart 1933–1944*“, Diplomarbeit, Universität Hildesheim 2002, <http://www.grin.com/de/e-book/110646/die-oper-im-dienst-der-ns-politik-dargestellt-am-beispiel-der-wuerttembergischen> (abgerufen am 21.06.2017).
- Vajifdar, Shirin.: *Menaka: pioneer of Kathak dance drama.*, Bombay, India: J. J. Bhabha 1958.
- Varga, Zsuzsanna: „*Negotiating Respectability: The Anti- Dance Campaign in India, 1892–1910*“, Master Thesis, Budapest: Central European University 2013.
- Vatsyan, Kapila: *Indian classical dance*, New Delhi: Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting, Govt. of India 1974.
- Vismann, Cornelia: *Akten: Medientechnik und Recht*, 5. Aufl., Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch 2000.
- Waheed, Sarah: „*Women of “Ill Repute”: Ethics and Urdu Literature in Colonial India*“, in: *Modern Asian Studies* 48/4 (2014).
- Wald, Erica: „*From begums and bibis to abandoned females and idle women: sexual relationships, venereal disease and the redefinition of prostitution in early nineteenth-century India*“, in: *The Indian economic and social history review : IESHR* 46/1 (2009).
- Waldenfels, Bernhard: „*Verschränkung von Heimwelt und Fremdwelt*“, in: Mall, Ram Adhar und Dieter Lohmar (Hrsg.): *Philosophische Grundlagen der Interkulturalität*, Bd. 1, Amsterdam: Rodopi 1993 (Studien zur interkulturellen Philosophie 1).
- Waldenfels, Bernhard: „*Kulturelle und soziale Fremdheit.“*, in: Schneider, Notker (Hrsg.): *Einheit und Vielfalt: das Verstehen der Kulturen*, Bd. 9, Amsterdam: Rodopi 1998 (Studien zur interkulturellen Philosophie 9).
- Walker, Margaret Edith: *Kathak dance : a critical history*, Ottawa: National Library of Canada 2004.

- Walker, Margaret: „*Courtesans and Choreographers: The (Re)Placement of Women in the History of Kafshak Dance*“, in: Chakravorty, Pallabi und Nilanjana Gupta (Hrsg.): *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*, 1. Aufl., New Delhi: Routledge India 2010.
- Walsdorf, Hanna: *Bewegte Propaganda: politische Instrumentalisierung von Volkstanz in den deutschen Diktaturen*, Königshausen & Neumann 2010.
- Warnke, Martin: „*Digitale Archive*“, in: *II E aktuell / Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz: Mitteilungen aus der Abteilung Überregionale Bibliographische Dienste (II E)* 29 (2006).
- Wedel, Michael: *Kolportage, Kitsch und Können: das Kino des Richard Eichberg*, Bd. 5, Berlin: CineGraph Babelsberg 2007 (Filmbrett-Schriften).
- Weidman, Amanda J.: „*Gender and the Politics of Voice: Colonial Modernity and Classical Music in South India*“, in: *Cultural Anthropology: journal of the Society for Cultural Anthropology* 18/2 (2003).
- Weidman, Amanda J.: *Singing the classical, voicing the modern: the postcolonial politics of music in South India*, Durham [u.a.]: Duke University Press 2006.
- Weinert, Joachim: „*Menaka und Ramnarayan Indische Tänze im Wilhelm-Theater*“, in: *Magdeburgische Zeitung* 13. Januar 1937, Stadtarchiv Magdeburg.
- Weiß, Matthias: „*Sinn und Geschichte: die filmische Selbstvergegenwärtigung der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft*“, Magisterarbeit, Regensburg: Universität Regensburg 1999.
- Weizman, Ines (Hrsg.): *Dust & data: traces of the Bauhaus across 100 years*, First edition Aufl., Leipzig: Spector Books 2019.
- Williams, Richard David: „*Songs between cities: listening to courtesans in colonial north India*“, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 27/4 (2017).
- Wimmer, Franz Martin: *Interkulturelle Philosophie: eine Einführung*, Wien: WUV 2004 (Philosophie 2470).
- „*Thea von Harbou: Das indische Grabmal*“, in: *Zeitschrift für Bücherfreunde* 10 (1918).
- „*Wortlaut der Verfügung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda*“, in: *Der deutsche Schriftsteller* 1/12 (1936).
- Die Expressionismus-Debatte 1937 - 1939: aus dem redaktionellen Briefwechsel der Zeitschrift „Das Wort“*, Berlin: Helle Panke 2002 (Pankower Vorträge. - Berlin: Helle Panke, 1995- 42).
- „*Kabul's radio treasure trove*“ 16. Mai 2002, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/from\\_our\\_own\\_correspondent/1979482.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/from_our_own_correspondent/1979482.stm) (abgerufen am 20.06.2020).
- „*The Afghanistan Compact: Building on Success, The London Conference on Afghanistan, London 31 January – 1 February 2006*“ 2006, [https://web.archive.org/web/20060506045857/http://www.unama-afg.org/news/\\_londonConf/\\_docs/06jan30-AfghanistanCompact-Final.pdf](https://web.archive.org/web/20060506045857/http://www.unama-afg.org/news/_londonConf/_docs/06jan30-AfghanistanCompact-Final.pdf) (abgerufen am 13.09.2020).
- „*Anna Morcom: Illicit worlds of Indian dance: cultures of exclusion*“, in: *South Asian popular culture* 12/2 (2014).
- Zielinski, Siegfried: „*AnArcheology for AnArchives: Why Do We Need – Especially for the Arts – A Complementary Concept to the Archive?*“, in: *Journal of Contemporary Archaeology* 2/1 (2015), <https://journals.equinoxpub.com/JCA/article/view/27144> (abgerufen am 19.10.2019).
- „*Afghanistan Music Research Center (AMRC)*“, <http://www.amrc-music.org/afghanistan-music-research-centre/aktuelles/> (abgerufen am 19.06.2020).
- „*Konvertiert – Konserviert. Archivästhetik zwischen Auratisierung und Pragmatik | AUGIAS.Net*“, <https://www.augias.net/2008/02/02/anet6078/> (abgerufen am 24.08.2018).
- „*Central DB of Shoah Victims' Names – Record Details*“, <https://yvng.yadvashem.org/nameDetails.html?language=en&itemId=4311147&ind=35> (abgerufen am 20.06.2020).
- Graham, Martha: *Blood memory Martha Graham*, London.
- Wigman, Mary: „*Deutscher Tanz und Olympischer Geist*“, in: *Die Neue Linie*.
- „*Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen*“, <https://www.bundesbank.de/resource/blob/615162/3334800ed9b5dcc976da0e65034c4666/mL/kaufkraftaequivalente-historischer-betraege-in-deutschen-waehrungen-data.pdf>.
- Kreimeier, Klaus: „*Der mortifizierende Blick: von der Wiederkehr des Immergeleichen im Monumentalfilm*“, in: *Die Wiederholung*.
- Löffler, Petra: „*Medienarchäologie und Film (2017)*“, [https://www.academia.edu/31610477/Medienarch%C3%A4ologie\\_und\\_Film\\_2017\\_](https://www.academia.edu/31610477/Medienarch%C3%A4ologie_und_Film_2017_) (abgerufen am 19.10.2019).

## Archive

- Ack-Pa.: „*Oberammergau. Menaka mit ihrer Tanzgruppe und indischen Orchester*“, in: *Ammergauer Zeitung* 25. August 1936, Stadtarchiv Oberammergau.
- AH.: „*Beim indischen Ballett Menaka*“, in: *Werdenfeler Anzeiger* 26. April 1936, Markt Garmisch-Partenkirchen, Marktarchiv.
- A.O.: „*Indische Musik und Tanzkunst, Ballett Menaka im Schauspielhaus*“, in: *Neue Leipziger Zeitung* 9. April 1936, Stadtarchiv Leipzig.
- At.: „*Indischer Tanzabend*“, in: *Landshuter Zeitung* 23. April 1936, Stadtarchiv Landshut.
- Boner, Alice: „*Aus dem Gelsenkirchener Kulturleben, Der indische Tanz*“, in: *Gelsenkirchener Allgemeine Zeitung* 8. März 1936, Gelsenkirchen, Institut für Stadtgeschichte.
- Felner, Karl von: „*Menaka mit Tanzgruppe und Orchester*“, in: *Westdeutsche Zeitung* 2. Mai 1936, Stadtarchiv Krefeld.
- F.K.F.: „*Tanzabend „Menaka“, Im Festsaal Garmisch-Partenkirchen*“, in: *Garmisch-Partenkirchener Tagblatt* 27. April 1936, Markt Garmisch-Partenkirchen, Marktarchiv.
- g.: „*Menaka, Gastspiel des indischen Balletts und des indischen Orchesters*“, in: *Meissener Tageblatt* 3. April 1936, Historisches Archiv Stadt Meißen.
- hat: „*Das Gastspiel „Menaka“, indischer Tanz und indische Musik*“, in: *Koblenzer Volkszeitung* 2. Juni 1936, Stadtarchiv Koblenz.

- Hav.: „Indiens mystisches Lächeln, Menaka mit Tanzgruppe und Hinduorchester im Stadttheater“, in: *Westfälische Neueste Nachrichten* 7. März 1936, Stadtarchiv Bielefeld.
- Hermann Werner: „Gastspiel der Menaka-Tanzgruppe, Vollendete indische Tanzkunst.“, in: *Schwäbischer Merkur* 16. November 1937, Stadtarchiv Stuttgart.
- Khan, Sakhawat Hussein: „Sakhawat Hussein Khan aus Halle“ (1936).
- Khan, Sakhawat Hussein: „Sakhawat Hussein Khan aus Budapest“ (1937).
- Khan, Sakhawat Hussein: „Sakhawat Hussein aus Bombay“ (1938).
- Josef Knodt: „Gastspiel Menaka, Mit ihrer Tanzgruppe und indischen Orchester“, in: *Bayerische Ostmark* 23. Juni 1936, Stadt Coburg, Stadtarchiv.
- Krauss, Ernst: „Ernst Krauss an den Generalintendanten Otto Krauss 27. April 1936“ (1936).
- Krauss, Ernst: *Kassenbücher, Gesellschafter Sitzungs Protokolle der Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss 1937*, übers. von. David Schlaffke 8. Februar 1937, Ernst Krauss-Archiv, Allard Pierson Collection Amsterdam.
- Krauss, Ernst: „Erneuerung“, in: *Deutsche Zeitung in den Niederlanden* 27. Juni 1940, <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:011119471:mpeg21:pdf> (abgerufen am 23.09.2020).
- Krauss, Ernst: „Herbstland“, in: *Deutsche Zeitung in den Niederlanden* 5. November 1941.
- Krauss, Ernst: *Gesellschaftersitzung der Internationalen Konzertdirektion Ernst Krauss vom 24.1.1942* 24. Januar 1942, Allard Pierson Collection/, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 13 Stukken betreffende Ernst Krauss.
- Krauss, Ernst: „ÜBERSICHT von Zeugnissen, Briefen und Beschreibungen betreffend der Haltung von Impresario und Schriftsteller ERNST KRAUSS während der deutschen Besatzung 1940-1945“ 1945, <https://allardpierson.nl/collections/>.
- Krauss, Otto: „Der Intendant Otto Krauss an Ernst Krauss 7. Mai 1936“ (1936).
- m.: „Indischer Tanz, Die Tanzgruppe Menaka im Opernhaus“, in: *Chemnitzer Tagblatt* 5. April 1936, Stadt Chemnitz, Stadtarchiv.
- Ps.: „Stadttheater Landshut, Hindugastspiel: Menaka tanzt“, in: *Bayerische Ostmark* 24. April 1936, Stadtarchiv Landshut.
- R.: „Wuppertaler Bühnen, Gastspiel des Menaka-Balletts, Indische Tanzkunst und Musik“, in: *General Anzeiger* 12. März 1936.
- U-Ag.: „Indische Tänzer und Musiker gastieren im deutschen Westen, Tanzabend des Menaka Ballett in Gelsenkirchen“, in: *National Zeitung* 12. März 1936, Gelsenkirchen, Institut für Stadtgeschichte.
- Willibald Nied: „Gastspiel Menaka, Indischer Tanz, indisches Orchester“, in: *Stuttgarter neues Tagblatt* 15. November 1937, Stadtarchiv Stuttgart.
- W.P.: „Indische Tanzkunst, Menaka mit ihrer Tanzgruppe und ihrem indischen Orchester in Hagen. Ein unvergesslicher Abend im Stadttheater.“, in: *Hagener Zeitung* 23. März 1936, Stadtarchiv Hagen.
- „Uday Shan-Kar, Gastspiel brahmanischer Inder, Programmheft“ 1931.
- „Menaka - Indische Tanzkunst, Zu dem Gastspiel im Stadttheater Gelsenkirchen“, in: *Gelsenkirchener Allgemeine Zeitung* 12. März 1936, Gelsenkirchen, Institut für Stadtgeschichte.
- „MENAKA das indische Tanzwunder mit ihren Tänzerinnen und Tänzern“, in: *Döbelner Anzeiger* 30. März 1936, Stadtarchiv Döbeln.
- „Indische Zauber. Gastspiel der Tänzerin Menaka mit ihrem Ballett und einem Hindu-Orchester in Döbeln.“, in: *Döbelner Anzeiger* 1. April 1936, Stadtarchiv Döbeln.
- „Einmaliges Gastspiel des Menaka-Balletts“, in: *Landshuter Zeitung* 20. April 1936, Stadtarchiv Landshut.
- „MENAKA das indische Tanzwunder mit ihren Tänzerinnen und Tänzern“, in: *Braunschweiger Tageszeitung* 9. Mai 1936, Stadtarchiv Braunschweig.
- „Gastspiel im Landestheater, Das Ballett Menaka“, in: *Braunschweiger Neueste Nachrichten* 11. Mai 1936, Stadtarchiv Braunschweig.
- „Tanz und Spiel aus einer fernen Welt, Gastspiel des indischen Balletts Menaka im Landestheater“, in: *Braunschweiger Tageszeitung* 11. Mai 1936, Stadtarchiv Braunschweig.
- „Indiens Märchenwelt in Bad Tölz“, in: *Tölzer Zeitung* 16. Juni 1936, Stadtarchiv Bad Tölz.
- „Das indische Ballett kommt!“, in: *Reichenhaller Tagblatt* 17. Juni 1936, Stadtarchiv Bad Reichenhall.
- „Das indische Ballett kommt!“, in: *Reichenhaller Tagblatt* 17. Juni 1936, Stadtarchiv Bad Reichenhall.
- „Das indische Menaka-Ballett tanzte im staatlichen Kurtheater.“, in: *Lahnzeitung* 29. August 1936, Stadtarchiv Bad Ems.
- „Kunst aus einer anderen Welt, Das indische Ballett im Opernhaus“, in: *Dresdner Neue Nachrichten* 7. November 1936, Hauptstaatsarchiv Dresden.
- „Menaka im Opernhaus“, in: *Dresdner Anzeiger* 7. November 1936, Sächsische Staatstheater, Historisches Archiv.
- „Gastspiel Menaka mit ihrer Tanzgruppe und ihrem indischen Orchester“, in: *Eislebener Tageblatt* 16. November 1936, Lutherstadt Eisleben, Stadtarchiv.
- „RRG-Katalog: Ausländische Volksmusik. Gastspiel der Tanzgruppe Menaka mit indischem Orchester“ 1939.
- „Indien will frei sein!“, in: *Die Oase, Feldzeitung der deutschen Truppen in Afrika* 16. Juni 1942.
- „Indische Unabhängigkeitskonferenz in Bangkok“, in: *Völkischer Beobachter* 16. Juni 1942.
- Yeats-Brown, Francis: „Kinder der Mutter Ganga, Das alte und das neue Indien“, in: *Stuttgarter neues Tagblatt* 9. November 1937, Stadtarchiv Stuttgart.

## Medien

- Broughton, Simon: *Breaking the Silence: Music in Afghanistan*, TV-Dokumentation 2008.
- Eichberg, Richard: *Der Tiger von Eschnapur*, Spielfilm 1938.
- Schlaffke, Markus: *The Albatros around my Neck - Retracing Echoes of Loss between Lucknow and Berlin*, Dokumentarfilm 2016.
- SAFAR - „Raftim Azin Baagh“* 2017, Konzertdokumentation
- Peter, Jan und Frédéric Goupil: *Krieg der Träume (DVD) - ARTE EDITION*, Doku-Drama 2018.

## Abbildungen

- Abb. 1: Khan Familienarchiv Kolkata
- Abb. 2: Unbekannter Fotograf, Khan Familienarchiv Kolkata
- Abb. 3: Foto IRIS, Paris; Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z
- Abb. 4: unbekannter Fotograf, undatiert; Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z.
- Abb. 5: Photo IRIS Paris; Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z.
- Abb. 6: unbekannter Fotograf, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z.
- Abb. 7: Photo „Noord“, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124, 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z.)
- Abb. 8: unbekannter Fotograf, Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z.
- Abb. 9: Archiv impressariaat Ernst Krauss, Katalognr. 124; 104-143 Stukken betreffende groepen. A-Z.
- Abb. 10: Staatsarchiv Ludwigsburg E 18 VI Bü 1372
- Abb. 11: Staatsarchiv Ludwigsburg E 18 VI Bü 1372
- Abb. 12: Stadtarchiv Zürich, VII.389.1
- Abb. 13: Stadtarchiv Zürich, VII.389.1
- Abb. 14: Neue Leipziger Zeitung Nr. 98 vom 07.04.1936, Stadtarchiv Leipzig
- Abb. 15: Neue Leipziger Zeitung Nr. 100 vom 09.04.1936, Stadtarchiv Leipzig
- Abb. 16: Stadtarchiv Regensburg, Theatersammlung Blank Nr. 54
- Abb. 17: Stadtarchiv Regensburg, Theatersammlung Blank Nr. 54
- Abb. 18: Khan Familienarchiv Kolkata
- Abb. 19: Khan Familienarchiv Kolkata
- Abb. 20: Khan Familienarchiv Kolkata
- Abb. 21: Khan Familienarchiv Kolkata
- Abb. 22 Archief impressariaat Ernst Krauss, 13, Stukken betreffende Ernst Krauss

- Abb. 23: Deutschlands Dichter, neuzeitliche deutsche Lyrik
- Abb. 24: Literaturarchiv Marbach
- Abb. 25: Archief impressariaat Ernst Krauss, 13, Stukken betreffende Ernst Krauss
- Abb. 26: Ernst Krauss: Für Deutschlands Ehre  
in „Der Deutschnationalen Kriegslieder zugunsten der Deutschnationalen im Felde“, 1915
- Abb. 27: <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:011119917:mpeg21:pdf>
- Abb. 28: NIOD Institute for War, Holocaust and Genocide Studies, dossier „Joodse Journalisten“, inv. nr. 105-146/4
- Abb. 29: Archief impressariaat Ernst Krauss, 1, Notulen van de Algemene vergaderingen van Aandeelhouders. 1928-1950
- Abb. 30: Archief impressariaat Ernst Krauss, 13, Stukken betreffende Ernst Krauss
- Abb. 31: Landesarchiv Baden-Württemberg, StAL EL 902--5\_BÅ 3040 Krauss, Otto
- Abb. 32: Archief impressariaat Ernst Krauss, 13, Stukken betreffende Ernst Krauss
- Abb. 33: Die Neue Linie vom August 1936
- Abb. 34: Sound and Shadow, September 1933
- Abb. 35: [www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org)
- Abb. 36: [www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org)
- Abb. 37: [www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org)
- Abb. 38: [www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org)
- Abb. 39: [www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org)
- Abb. 40: [www.menaka-archive.org](http://www.menaka-archive.org)
- Abb. 41: Foto: Pavel Popov
- Abb. 42: Unbekannter Fotograf, Sammlung Thomas Lautenschlag
- Abb. 43: Unbekannter Fotograf, Khan Familienarchiv Kolkata; Foto: Markus Schlaffke
- Abb. 44: Fotos: Pavel Popov
- Abb. 45: Flyer: Markus Schlaffke
- Abb. 46: Foto: Markus Schlaffke

## DANK

Diese Arbeit handelt von Menschen, die weder aus der sicheren Distanz des Archivs noch aus der Sicherheit und Privilegiertheit der deutschen Forschungsinstitution agieren können, sondern mit ihrer Kunst teilweise unter Einsatz ihres Lebens im Rampenlicht gegenwärtiger Auseinandersetzungen stehen: die Schülerinnen und Schüler, Lehrerinnen und Lehrer am Afghanistan National Institute of Music, die Musikerinnen und Musiker, denen ich in Afghanistan und in Indien zuhören durfte. Ihnen allen danke ich von Herzen für ihre Kunst, ihre Inspiration und für den Einblick, den sie mir in ihre Leben gewährt haben.

Das Menaka-Archiv wäre undenkbar ohne die Arbeit von Irfan Muhammad Khan. Ihm verdanke ich nicht nur den entscheidenden Hinweis auf die Geschichte der Menaka-Tournee, sondern er stellte mir auch ohne zu Zögern alle Erinnerungsstücke und Materialien seiner Sammlung zur Verfügung, begleitete mich auf Recherchen und wurde als Lehrer, Archivhüter, Filmprotagonist, und Erzähler seit unserer ersten Begegnung zu einem meiner wichtigsten Forschungspartner.

Meine Mentorin Ines Weizman hat mir die Augen dafür geöffnet, dass ich schon längst im Begriff war, an einem Archiv zu arbeiten, als mir dieser Umstand noch bei Weitem nicht so klar war. Jakob Hüfner hat die verschlungenen Wege, auf denen das Menaka-Archiv nach und nach Gestalt angenommen hat, geduldig begleitet.

Viel verdanke ich der offenen und intellektuell anregenden Atmosphäre in den Seminaren von Michael Lüthy. Ich habe dort das Denken in Kippfiguren gelernt. Mike McKenzie hat mich während der Promotionszeit überaus großzügig und selbstlos finanziell unterstützt. Er hat mir damit die Zeit geschenkt, meine eigene Sprache für diese Arbeit zu finden. Der Allard Pierson Collection danke ich für ihre Politik des offenen Archivs. Sie hat mir einen ungehinderten Zugang zum Krauss-Nachlass ermöglicht und mir hervorragende Digitalisate zur Abbildung im Menaka-Archiv zur Verfügung gestellt. Nikolaus Baumgarten hat die Datenbank des Menaka-Archivs programmiert, und dabei das Archiv aus seinen Materialien heraus mitgedacht und mit großem Einfühlungsvermögen gestaltet.

Isabella Schwaderer hat mich ermutigt, das Neuland der archivologischen Forschung zu betreten, die Freude über jedes einzelne Fundstück geteilt und schließlich selbst den Aufbau des Menaka-Archivs als Mitautorin, Sammlerin und Archivarin vorangetrieben.

Meiner Familie danke ich, dass sie in der Promotionszeit für mich da war und meine merkwürdige Obsession für Gegenstände der Vergangenheit getragen hat, angesichts einer ausgesprochen spannenden Gegenwart zweier sehr lebendiger Kinder und einer sehr lebendigen Frau.



Die Europatournee des Indischen Menaka-Balletts von 1936-38 ist der Ausgangspunkt dieser archivologischen Navigation entlang der Spuren indischer KünstlerInnen in Europa. In einer breit angelegten Archivrecherche wurden dazu Dokumente, Fundstücke, orale Erinnerungen und ethnografische Beobachtungen aus dem Kontext der Menaka-Tournee durch das nationalsozialistische Deutschland zusammengetragen.

Das Buch beschreibt den Rekonstruktionsprozess eines bedeutsamen Projekts der indischen Tanzmoderne. Es verfolgt dabei eine Methode, mit der sich die fragmentierten Dokumente des Medienereignisses als Spur lesen lassen und nutzt eine künstlerisch-forschende Involvierung in gegenwärtige Erinnerungspolitiken, in welche die verflochtenen Strukturen der künstlerischen Avantgarde zwischen Kolkata, Mumbai und Berlin hineinreichen. Die Spur des Menaka-Ballett erweist sich dabei als Teil weitreichender ideologischer, tänzerischer, musikalischer, filmischer und literarischer Strömungen, die auch in gegenwärtigen kulturellen Bestimmungen fortwirken.

Fotografien, Zeitungsberichte, Film- und Tonaufnahmen, Briefe und persönliche Erinnerungsstücke erzählen davon, wie sich, vor dem Hintergrund der im antikolonialen Aufbruch befindlichen Kulturreform in Indien, und der nationsozialistisch-völkischen Kulturpolitik in Deutschland, die Tänzerinnen und Musiker der indischen Ballettgruppe und die deutsche Öffentlichkeit im gegenseitigen Spiegel betrachteten, während die Vorzeichen des kommenden Krieges immer deutlicher wurden.