

Border-Dancing Across Time. The (Forgotten) Parisian Choreographer Nyota Inyoka, her Œuvre, and Questions of Choreographing Créolité«

Nicole Haitzinger (Universität Salzburg) spricht über ihr Forschungsprojekt mit Katharina Jobst (Université Paris Sorbonne), Julie Ramos (Université de Strasbourg) und Markus A. Castor (Centre Allemand d'Histoire de l'Art Paris).

Border-Dancing Across Time ist ein FWF-Projekt des Fachbereichs Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg unter der Ko-Leitung von Nicole Haitzinger, Sandra Chatterjee (Universität Salzburg / Rutgers Universität, New Jersey, USA) und Franz Anton Cramer (Universität Hamburg), in Zusammenarbeit mit Christina Gillinger-Correa Vivar und Gerrit Berenike Heiter.

<https://project-nyota-inyoka.sbg.ac.at/>

Fußnoten sowie Einfügungen in eckigen Klammern wurden von der Redaktion ergänzt.

Julie Ramos: Liebe Frau Haitzinger, wie sind Sie auf die Tänzerin Nyota Inyoka aufmerksam geworden und warum haben Sie ihr letztlich ein Kooperationsprojekt gewidmet?

Nicole Haitzinger: Ich habe Nyota Inoyka entdeckt, als ich mich mit Tanzgeschichtsschreibungen in der Moderne beschäftigt habe. Wir verfügen mit André Levinson oder Hans Brandenburg und anderen Publikationen der 1910er und 1920er Jahre über Arbeiten, die eine erste moderne Geschichtsschreibung des Tanzes vorlegten und versuchten, die damaligen gegenwärtigen Strömungen zu erfassen. In diesen Geschichtsschreibungen gibt es die sogenannten Exotismuskapitel, die ich durchgearbeitet habe, um anhand ihrer Diskurse zu verstehen, wie der Exotismus in dieser Zeit konstruiert wurde. Dabei fielen mir eine Reihe von Namen auf, die nicht im Kanon der Tanzgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts bekannt gewesen sind. Es handelt sich dabei immer nur um einige Zeilen oder Fußnoten zu dieser oder jener Person. Hier wurde wiederholt der Name von Nyota Inyoka, vor allem in André Levinsons *La danse d'aujourd'hui* (1929),¹ genannt. Allein die Darstellung ihrer Person im Kontext der Beschreibungen sogenannter exotischer Tänzerinnen und Tänzer war in ihrer Ambivalenz faszinierend. Nach Internetrecherchen stieß ich auf die Information, dass, im Gegensatz zur Mehrzahl der anderen genannten Tänzer·innen, die im Dunkel der Geschichte verschwunden sind, die Bibliothèque nationale im Besitz des Nachlasses von Nyota Inyoka ist. Der Fonds verzeichnet einen Bestand an Briefen, Fotografien, Kostümen usw. Dies hat mein Forschungsfieber entflammt. Die von mir angeschriebene Bibliothekarin Valérie Nonnenmacher [Archivbeauftragte der Abteilung »Arts du spectacle«] hat in ihrer großen Hilfsbereitschaft die Bestände vorgesichtet und mir erste Ergebnisse zukommen lassen. Im Anschluss habe ich dann in Paris in der Bibliothek mit großem Erstaunen die in den Schubern aufbewahrten Unterlagen der Selbstarchivierung, die Nyota Inyoka über Jahrzehnte und ihr gesamtes Œuvre hinweg betrieben hat, studiert. Also war es eine zunächst zufällige oder intuitive Entdeckung, die zur Faszination für diese Figur wurde.

Markus A. Castor: Diese Eingangsfrage hatte ich freilich auch im Kopf. Und ich habe versucht, sie an unser Heftthema zu Stella Kramrisch anzubinden, die ja in Wien über frühbuddhistische Bildnerei Indiens promovierte, dann nach Kalkutta ging und sich für die Beziehungen zwischen Tanz und indischer Plastik interessierte. Sie lehrte am Kala Bhavan an der Visva-Bharati Universität in Zusammenarbeit mit Rabindranath Tagore und an der Universität von Kalkutta um im Anschluss über das Londoner Courtauld Institut nach dem Krieg in Amerika zu landen. Wie kommt also eine Österreicherin dazu, über eine franko-indische Tänzerin zu arbeiten? Ist das Thema nicht von Anbeginn im Rahmen der globalen Sicht eines kosmopolitischen Kulturverständnisses zu verhandeln, abseits ›lokaler‹, französischer, europäischer oder indischer Traditionen, also mehr als ein Dazwischen zu verstehen, was die Sachlage sicher auch verkompliziert?

Nicole Haitzinger: Ja, mich interessiert diese globalgeschichtliche, diese kosmopolitische Dimension für die Tanz- und auch die Theaterwissenschaft sehr, auch um

durch diese Perspektivierung den Kanon zu erweitern oder kritisch zu beleuchten. Hier war der Ausgangspunkt die Konstruktion von Tanzgeschichtsschreibungen in der Moderne und das, was ich das *Phantasma des Deutschen Ausdruckstanzes* genannt habe. Denn es hat mich irritiert, dass der ›Deutsche Ausdruckstanz‹ immer wieder als faktisch behauptet wurde und es nationale Zuschreibungen zum Ausdruckstanz gegeben hat, die natürlich politische Implikationen ihrer Zeit mit sich führten aber gänzlich konstruiert sind. Sie berücksichtigen nicht, dass, wie Du gesagt hast, vor allem die szenischen bildenden Künste diese kosmopolitische und Grenzen überschreitende Dimension haben. Wenn man sich das mit einem mikroskopischen Blick anschaut, dann ist Nyota Inoyka eine in diesem Sinne ganz paradigmatische Figur, mit ihrer ›Mixed Heritage‹. Und wir suchen immer noch herauszufinden, wie ihre Herkunft zu bestimmen ist, da es hier eine ganze Reihe von Erfindungen gibt. Mal ist sie ägyptisch, dann wieder indisch. Sie ist in Paris aufgewachsen, hat möglicherweise mehrere Jahre in Afrika gelebt, ist nach Paris zurückgekehrt, hat dann noch sehr jung eine längere Reise in die USA unternommen und in Tahiti Zeit verbracht, um nach der Rückkehr nach Paris an die New Yorker Ziegfeld Follies² zu gehen. Daran schließt eine Tour durch Europa an. Das ist also eine sehr politische künstlerische Existenz, die niemals eindeutig ist und ohne diese kosmopolitische Dimension nicht erfasst werden kann. Man kann sie weder mit einer Perspektive des französischen noch des indischen oder des europäischen Ausdruckstanzes, des *Expressionist Dance* fassen. Das sind für sie, ihre künstlerische Praxis und ihr Œuvre keine geeigneten Kategorien.

Julie Ramos: Das ist der Grund, warum Sie von *Créolité* sprechen.³ Warum haben Sie diesen Begriff Edouard Glissants besonders für die Figur Inyokas verwendet? Sie könnten ja auch andere Konzepte aufgreifen, wie das der Transkulturalität, des Transmodernen – ich denke an Enrique Dussel – oder des *Interstitial Space* von Homi Bhabha.

Nicole Haitzinger: Der Grund, weshalb ich *Créolité* als erkenntnisversprechendes Prisma wählte, ist, dass *Créolité* anerkennt, dass es erstens eine koloniale Matrix gegeben hat. Die Begriffsprofilierung von Glissant ist untrennbar mit dem Kolonialismus und dessen Konsequenzen verbunden. Das war zweifelsohne für Nyota Inyoka bestimmend im Hinblick auf ihre künstlerischen Möglichkeiten als ›Mixed Heritage‹-Tänzerin im Paris der 1920er Jahre. Und sowohl das, was sie in ihren Arbeiten zeigen wie auch die Orte, an denen sie auftreten konnte, waren dadurch determiniert. Trotz oder gerade wegen dieser Disposition wird bei Glissant zweitens das formgenerierende Potential akzentuiert: *Créolité* als Perspektive zu setzen, ermöglicht, die verschiedensten Bewegungstechniken, die aus unterschiedlichsten kulturellen Kontexten kommen und bei Nyota Inyoka verwoben werden, ausdifferenziert zu analysieren.

Ihre künstlerische Praxis ist ganz klar bestimmt durch die europäische Moderne und macht zugleich viele Referenzen zum indischen Tanz, hier aber mehr über eine Art ikonische Annäherung und nicht durch die indischen Tanztechniken. Das hat

mit einem *Reenactment* der Skulptur der Zeit zu tun, in der sie sich solcherart Posen aneignete. Ebenso setzte sie sich intensiv mit Ananda Coomaraswamy⁴ und Stella Bloch und ihrer Vertiefung in die indischen kosmologischen Denkwelten und -konzepte auseinander. Darüber hinaus nimmt sie etwa kambodschanische Bewegungsmotive auf oder hat in einer Zeit neuerlicher Ägyptomanie in Paris viel an ägyptischen Tänzen gearbeitet. Außerdem greift sie in anderen Arbeiten ein tahitisches Vokabular auf. Diese Vielschichtigkeit und die ständigen Prozesse der Appropriation, in gleichzeitiger Transformation ihrer Aneignungen, bestimmen ihr Œuvre. Um diese Komplexitäten zu dechiffrieren und anzuerkennen, beziehe ich mich auf Glissants Modell der Créolité.

Julie Ramos: Um das besser zu verstehen: Die Tänze von Inyoka sind nicht indisch oder ägyptisch, und in ihrer Rezeption in Paris zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist sie für das Publikum und dessen Wahrnehmung nicht eine indische oder ägyptische Tänzerin, sondern repräsentiert von Anbeginn eine Hybridität. Sie sprechen von ihrer Beziehung zu Coomaraswamy, der ja eine sehr spezielle Figur im Sinne eines Reformators ist, aber von der Tradition eines archaischen Urwissens spricht. Mir scheint, dass sich Inyoka von ihm unterscheidet, weil sie nicht versucht, zu einer vermeintlich ursprünglichen Form des Tanzes zurückzukehren. Wenngleich sie in engem Austausch zu ihm und seiner Frau Stella Bloch stand, liegt ihr eine von beiden angestrebte Authentizität in ihren Tänzen fern.

Nicole Haitzinger: Im frühen Œuvre ist Nyota Inyoka mehr an einem Authentizitätseffekt oder an der temporären performativen Immersion interessiert. Das ändert sich aber, sobald man die Vor- und Nachkriegszeit vergleicht. Man sieht, dass in den 1920er Jahren die Identitäten, die sie konstruiert, changieren. Zu Beginn ihres Œuvres ist sie mehr die ägyptische Tänzerin, die Prinzessin und Tochter des Tutanchamon, sozusagen entsprechend der zeitgeistigen Präsentation. Zugleich gibt es schon früh Momente, die ich gerade versuche genauer zu fassen, in denen tatsächlich eine Vertiefung in das indische Imaginarium stattfindet; etwa auf einer Rückreise von Tahiti, während der sie auf dem Schiff eine spirituelle Erfahrung hatte und von Vishnu träumte. Man kann das freilich als eine nachträgliche Erzählung sehen. Aber es zeigt sich, dass um 1923/24 die Begegnung mit Coomaraswamy als Schattenfigur und mehr noch mit Bloch – was man eine Art lustvolle intellektuelle *Ménage à trois* nennen könnte – eine Hinwendung zum Indischen und diesem *Reversed Orientalism* markiert. Zugleich fand bei ihr nie eine so übermächtige Ausprägung dieser Rückwärtsgewandtheit wie bei Coomaraswamy statt.

Markus A. Castor: Ich würde da gerne anschließen und im Nachgang wird sicher Katharina etwas konkreter darauf eingehen: den im Titel angeführten Begriff des *Border-Dancing*, den ich als Unwissender zunächst als mir unbekannte spezifische Tanzform gelesen habe, kann man ja in zwei oder mehreren Interpretationsrichtungen auffassen. Einerseits im Sinne eines *Cross-Border*, weil es in allen Kulturkreisen grenzüberschreitend funktioniert. Andererseits könnte man das *Border* auch psycho-

logisch verstehen, indem die Tanzbewegungen die eigenen Grenzen überschreiten. Dies wäre dann eher mit Modernität und Ausdruckstanz zusammenzudenken. Insofern schien mir der Begriff für das Projekt sehr treffend, da er multiple Perspektiven eröffnet.

Katharina Jobst: Ich habe den Eindruck, dass diese exotischen Tänzerinnen – es gibt ja neben Nyota Inyoka andere Tänzerinnen wie zum Beispiel Sent M’Ahesa,⁵ an die sie mich teils erinnert, oder Ruth St. Denis,⁶ die eine der ersten ist, welche die von ihr so genannten Hindutänze in Europa zeigt – verschiedene Identitäten austesten, ob dies Ägypten, Indien oder andere orientalische und asiatische Länder betrifft. Es scheint, als handele es sich um eine Recherche nach anderen Bewegungen, die dank der Aneignung dieser fremdartigen Identitäten gesellschaftlich möglich werden. Dies ist mit generellen Problematiken der Zeit verbunden, dem Drang, sich von Körperbewegungen des klassischen Tanzes zu distanzieren, sich aber auch von anderen körperlichen Zwängen, wie zum Beispiel dem Tragen des Korsetts, zu befreien. Praktiken einer Körperbefreiung, die über das Fremde zur Entwicklung eines anderen, eigenen führt. Was mir bei Nyota Inyoka so interessant scheint, ist der Aspekt der *Mixed-Culture*, die Tatsache, dass sie selbst einer anderen Kultur entstammt und als farbige Französin nochmal in einem ganz anderen Pariser Kontext lebt. Es wäre interessant zu wissen, ob Nyotas Recherchen in Indien sich dabei mit der Suche ihrer eigenen Herkunft koppeln. Wie Sie ja sagten, hat sie aus ihrem Leben eine Art Mythos gemacht. Vielleicht zeigt sich dies auch durch die Wahl ihres Künstlernamens, dessen Bedeutung Sie eventuell erläutern können?

Nicole Haitzinger: Wir wissen, dass Nyota Inyoka wahrscheinlich eine französische Mutter hatte; der Vater ist unbekannt und vieles bleibt rätselhaft. Ihr Künstlerinnenname, den sie wählte, bedeutet in Suaheli – das verkompliziert es mit seinen vielen Referenzen nochmals –, ›Stern‹ und ist im Kongo gebräuchlich. Einige Spuren führen uns außerdem und möglicherweise nach Nordafrika. Sie selbst hatte ihren Vater, auch in ihren Interviews, als Inder benannt. Aber deshalb ist es nicht evident zu sagen, sie käme aus einer anderen Kultur. Die Kontexte ihrer kulturellen Herkunft lassen sich eher imaginieren. Indien ist dabei nur eine Variante, von der wir zu Beginn überzeugt waren. Je fortgeschrittener wir ihre Herkunft im Projekt zu rekonstruieren versuchen, desto rätselhafter wird ihre Biographie.

Markus A. Castor: Würde man das im Kontext der heutigen Diskussion des *Colonialism* nicht auch negativ konnotieren können, im Sinne einer eigentlichen Französin, die mit der Aneignung fremder Kulturen deren erneute Kolonisierung betreibt, sich also indischer, ägyptischer, persischer oder kongolesischer Versatzstücke bedient? Trägt das Projekt insofern nicht auch der Frage nach dem Eurozentrismus Rechnung, dessen Endprodukt hier ja fast ausschließlich auf dem europäischen oder amerikanischen Markt funktioniert, eine Selbststilisierung in Bildern, die vielleicht auch ganz bewusst in dieser Unschärfe operieren?

Nicole Haitzinger: Aus heutiger Perspektive ist es sicher interessant, auf diese Zusammenhänge einen kritischen Blick zu werfen. Aus historiographischer Perspektive frage ich mich, was hatte sie für Möglichkeiten? In Paris, zu dieser Zeit und im Konflikt zwischen Selbst- und Fremdbestimmtheit. Ihren ersten Auftritt hatte sie als Vishnu und Krishna auf den Garten- und Salonfesten des Modeschöpfers Paul Poiret. Sie wurde mit seinen Entwürfen von riesigem ikonisch indischem Kopfputz und spektakulären Kostümen blitzartig berühmt. Dies ist übrigens auch ein kunsthistorisch determinierter, interessanter Kontext im Blick auf die Bilder- und Figurenproduktion. Das waren die Möglichkeiten, die sie als eine mit dunklerer Hautfarbe in diesem Feld positionierte Künstlerin hatte. Dass sie dies gezielt eingesetzt hat und dass sie sich über ihre ›exotische‹ Erscheinung wie viele andere Tänzerinnen einen Namen geschaffen hat, ist wohl wahr. Sie hat allerdings zugleich Traumtagebücher verfasst, die ihr Ringen mit der sogenannten ›Pariser‹ Tanzwelt und deren impliziten Rassismen, den durch ihre Hautfarbe bedingten Beschränkungen, die es unmöglich machten, sich beispielsweise im Kontext des Balletts zu präsentieren, bekunden. In diesem Zusammenhang war ihre Frage danach, wie sie ihre Identität konstruieren solle, eine sehr strategische. Ihr Nachlass zeigt, dass sie ganz spezifische Kritiken und Artefakte sammelte, anderes blendet sie vollständig und meines Erachtens intentional aus.

Katharina Jobst: Was den Nachlass betrifft und da Sie erwähnten, dass sie sich sehr von Bildern und Skulptur inspirieren ließ, handelt es sich dabei um Fotografien von Werken etwa indischer Tempel, die damals zirkulierten oder in Publikationen verfügbar waren? Das ist eine für mich seit langem drängende Frage, die auch die indische Seite versucht besser zu verstehen, da erst in den 1940er und 1950er Jahren in Indien die traditionellen Tänze rekonstruiert wurden. Vor allem im Odissi ist die Anlehnung an indische Skulptur wichtig. Wissen Sie etwas zum Austausch indischer Tänzer und Tänzerinnen mit europäischen, etwa vermittelt über Coomaswamy? Diese Frage ist politisch heikel, da die Tänze bis heute als altes indisches Erbe im Okzident wahrgenommen und teilweise von indischer Seite auch so präsentiert werden. Möglicherweise gab es einen viel intensiveren Austausch zwischen Indien und Europa, als wir dies in der Forschung mit ihren vielleicht zu segmentierten Perspektiven bisher wahrnehmen können. Angesichts der hier besprochenen zahlreichen Verknüpfungen der modernen Welt müsste man von einem solchen Austausch doch eher ausgehen.

Nicole Haitzinger: Nyota Inyoka hat sich sehr intensiv mit indischen Intellektuellen auseinandergesetzt, mehr als mit Tänzern und Tänzerinnen. Das ist eine faszinierende Facette, zumal wenn man sieht, wie tief sie sich eingearbeitet hat; beispielsweise in die Sanskrit-Überlieferungen und deren Übersetzungen zum Tanz. Sie schreibt Gedichte, Libretti usw., aber wir können kaum ihre tatsächliche Beschäftigung mit indischen Tanztechniken oder einen Austausch mit dessen wichtigen Vertretern rekonstruieren. Und Malavika Klein, eine Tänzerin ihrer Kompanie, erzählte uns als wichtige Zeitzeugin, die sich selbst nach ihrer Zeit mit Nyota Inyoka in indischen Tanz vertieft hat, dass die Aneignung von indischer Tanztechnik zu dieser Zeit für Nyota Inyoka nicht das Dringlichste war. Es ging mehr um das Phantasma des Indischen. In Paris traf sich die künstlerische Community, in der es letztlich nicht so bedeutend war, ob jemand tatsächlich aus Indien kam oder nicht. Die ›indischen‹ Salons waren sehr vielschichtig zusammengesetzt. In Amerika traf sie sich sehr ausgiebig mit den Vertretern des Kreises um Coomaraswamy. Dabei ging es aber ebenfalls nicht vorrangig um das Studium der Techniken. Die ›tanztechnische‹ Frage ist im Projekt bis heute eine komplexe. Zusammen mit meiner Kollegin Sandra Chatterjee, einer ausgebildeten *Bharatanatyam* Tänzerin, arbeite ich an einer Bewegungsanalyse des Œuvres. Über das *Reenactment* der Notationen kann man herausfiltern, welche indischen Techniken sie kannte und welche nicht. Die Bewegungsmotive des Indischen sind meistens signalhaft und mehr über die Appropriation von skulpturalen Posen (von Shiva, Krishu, Vishnu...) als über indische Körpertechniken zu bestimmen.

Markus A. Castor: Ich bin ganz froh, dass ihr beide auf das aus der kunsthistorischen Perspektive interessante Bild und dessen Typen zu sprechen kommt. Ich würde daran gerne die Frage nach dem Gebrauch der Bilder anschließen: Wie nutzt sie die existenten Bilder z. B. von Tempelskulpturen oder deren Abbildungen für den Tanz aber auch für ihre bildgestützte Selbstvermarktung? Lässt sich für solcherlei Marketingprodukte, etwa Postkarten, ein spezifisches Vorgehen beschreiben? Werden Künstler angefragt, gibt es eine Vernetzung in dieser Bilderfabrik Paris und hält das Archiv etwas dazu bereit, z. B. Briefwechsel, die uns vielleicht auch die Autorschaft mancher Fotos entdecken lassen?

Nicole Haitzinger: Ich würde gerne mit Vertretern der Kunstgeschichte zum Pariser Kontext zusammenarbeiten, denn Nyota Inyoka hat sehr umfangreich Bilder ihrer selbst gesammelt, die von bekannten Pariser Fotografen der Zeit, aber auch auf ihren Tourneen angefertigt wurden. Ferner hat sie Collagen von sich angefertigt, mit Abbildungen indischer und kambodschanischer Tempel als Hintergrund, in welche sie sich in Pose und Kostüm hineinmontierte. Das begleitet regelrecht einen Teil ihres Œuvres. Zur Technik dieses Collagierens weiß ich derzeit noch nicht viel. Hier müssen wir noch genauer forschen und kontextualisieren.

Julie Ramos: Da Nyota im 16. Arrondissement von Paris wohnte: Das dortige Musée Guimet war ja zu ihrer Zeit sehr aktiv und bekannt dafür, die Kenntnisse des Orients und Asiens ganz generell einem größeren Publikum zu präsentieren. Im Grunde war es ein äußerst wichtiger Ort des Kulturtransfers. Was können Sie uns über Nyotas Beziehungen zu dieser Institution sagen? Denn hier haben wir einen Ausstellungsort mit Vorträgen zu asiatischer Kultur und einem Verlagsprogramm mit mehreren Zeitschriften, Beiträgen zur Religionsgeschichte und einer populärwissenschaftlichen Reihe, welche die Bilder einem größeren Publikum vermittelte.

Nicole Haitzinger: Nyota Inyoka hat im Musée Guimet gearbeitet, ohne dass wir sagen können, in welcher Funktion genau. Ich denke etwa an ein Praktikum in der frühen Zeit vor 1919. Jedenfalls hatte sie einen ganz engen Kontakt zum Museum, hat dort getanzt und Vorträge gehalten⁷ und arbeitete in dessen Bibliothek intensiv, besonders über die Skulptur der dortigen Sammlung. Diese Studien waren dann Inspiration für ihre Solo-Arbeiten.

Katharina Jobst: Noch eine Frage zu den Bildern. Sie erwähnten die indischen Bilder in Nyota Inyokas Nachlass. Aber gibt es dort auch Bilder von Tänzerinnen und Tänzern der Zeit? Denn ich habe den Eindruck, dass doch etliche der Tänzer die Posen der vielen anderen reproduziert haben. Vor allem im Bereich des orientalischen Tanzes konnte ich anhand der Völkerschauen und *Expositions Universelles* ablesen, wie immer wieder die gleichen Klischees in Szene gesetzt wurden. Dies findet dann wiederum Eingang in die Tanzfotografien, so dass sich eine Art Geschichte der Posen entwickelte. Hat Nyota Inyoka also auch solche Fotografien gesammelt, etwa die zahlreich verfügbaren Bilder zum Ausdruckstanz? Denn in den choreographischen Schriften findet man keine Hinweise auf Bewegungen von Mary Wigman und solchen der Ausdruckstanzbewegung.

Nicole Haitzinger: Tendenziell strebt sie eine absolute Singularität an. Das heißt, sie erwähnt in den von ihr selbst archivierten Dokumenten nur ganz selten zeitgenössische Tanzrichtungen oder Tänzerinnen. Es kommen nur sehr wenige Namen vor, etwa Anna Pawlowa.⁸ Insofern ist sie eher nicht in das Sammeln von Posen anderer einzuordnen; eine Praxis, die sicher, wie Sie sagen, dem Zeitgeist entsprach. Sie hat die Oberhoheit über ihre Sammlung behalten und stark selektiert, so dass man fast ausschließlich in anderen Sammlungen Hinweise dazu findet, mit wem sie wann und wo gearbeitet hat. Das zeigt, dass sie realiter in ein Netzwerk eingebunden war, wenngleich die Behauptung ihrer Singularität sehr stark ausgeprägt war. Hingegen, und als Nachtrag zu oben Gesagtem: 1931 trat sie auf der Kolonialausstellung auf, in deren Kontext sie eine erste Tanzkompanie für Mädchen mit ›Mixed Heritage‹ (afrikanisch, asiatisch, nicht spezifisch indisch) in Paris aufbaute, die über mehrere Jahre aufgetreten ist. In diesem Kontext erweitert sie ihre Singularität in Hinblick auf ein Ensemble.

Markus A. Castor: All diese Dinge passieren ja in einer Zeit, in der man so viel über Pathosformeln, also den gestischen Bewegungsausdruck nachdenkt und schreibt. Den Notationsformen – die seit der Renaissance und mit den Systematisierungen des Barock bis heute gar nicht so anders funktionieren –, stehen ja die alte indische Tradition mit dem Natya Shastra von etwa 200 v. Chr. gegenüber, das heißt, zwei alte und unabhängige Traditionen was die Lehre vom Tanz, vielleicht ja auch der Notation betrifft. Ist ihr insofern im Bewusstsein, dass man an einen Versuch der Fusion beider Systeme denken könnte?

Nicole Haitzinger: Inyoka hat sich ganz intensiv mit den Übersetzungen des Natya Shastra, und insbesondere mit Abhinaya Darpana (*The Mirror of Gesture*) in der Übersetzung von Coomaraswamy beschäftigt. Dabei ist interessant, dass schließlich Coomaraswamys Erkenntnisse und Deutungen der indischen Tanzschriften, formuliert in *The Dance of Shiva* (1918) etwa von Madeleine Rolland 1922 ins Französische übersetzt wurden, der Schwester von Romain Rolland.⁹ Die Übersetzungen und deren Gestus und Diskurs mitzudenken, impliziert eine politische Dimension, die mich sehr interessiert. Die Weise von Nyota Inyokas eigenen Notaten und Notationen könnte man dementsprechend als kreolisierte Form bezeichnen. Meine Kollegin Sandra [Chatterjee] sagt, sie erkennt dort die *Bharatanatyam*-Referenz in den Strichfiguren wieder, während ich selbst den Kontext der Strichfiguren-Notate des modernen europäischen Tanzes dechiffriere. Es gab in Europa kein System, das für alle verbindlich gewesen wäre, sondern viele Notationsvarianten, von denen hier für mich eine davon vorliegt. Wenn man sich die Posen und die ›*Transitions*‹ anschaut, dann ist ihre Notation von beiden kulturellen Kontexten und Tanzkulturen informiert: Motive aus Sanskrit-Texten treffen auf den Schwung und die Dynamik, sozusagen eine spezifische energetische Regulierung des individuierten Körpers, die eindeutig im modernen europäischen Tanz zu situieren ist. Das existiert nicht in den viel strengereren und viel deklinierteren Systemen der indischen Tanztechniken. Die für den indischen Tanz bezeichnenden Mudras sind etwa überhaupt nicht notiert. Nyota Inyoka setzt diese sozusagen signalhaft mittels performativer Übersetzung ein.

Julie Ramos: Das Konzept der Übersetzung scheint mir sehr interessant, auch im Sinne der Übersetzung einer Kunst, wie der Skulptur, durch eine andere, hier den Tanz, wo man das Prozessuale dieser Transformationen beschreiben kann und gleichzeitig neue Möglichkeiten der eigenen Sprache, etwa im Tanz, entdeckt, um die andere Sprache zu übersetzen. Vielleicht könnte auch der Begriff der Transmoderne nützlich sein,¹⁰ weil Nyota Inyoka an dieser Modernität auch mit diesem orientalistischen Akzent partizipiert, Modernität, die wir ja normalerweise als westliches Konzept verstehen, das als solches in der globalen Welt verbreitet wird. Sie ist aber auch eine Ko-Konstruktion dieser Begegnungen verschiedener Kulturen, nicht nur in einer Nord-Süd-Beziehung, sondern auch in einer Süd-Süd-Transversalität (zum Beispiel zwischen Indien und Ägypten), die uns das Konzept nochmal neu erhellen könnte.

Nicole Haitzinger: Das ist ja eine in dieser Zeit verbreitete, aber in der europäischen Neuzeit schon angelegte Zirkulation der Formen, der Sprachen und auch der Gesten, die Transformationen evoziert. Das Pure ist also Fiktion in der Stetigkeit der Transformationen, wobei sich ja auch unsere eigene Sprache, der eigene Gestus un-aufhörlich verändert. Für mich ist es ein sehr schönes Bild, diese komplexen Energieflüsse und Zirkulationsprozesse, die sich in einem bestimmten Moment kristallisieren, zu beleuchten. Man kommt hier nicht weit, wenn man beispielsweise die Erfindung der Nation auf bestimmte kulturelle Phänomene schabloniert. Natürlich gibt es partikuläre Ausdrucksformen zu einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten historischen Kontext. Aber das tritt früher oder später immer in diese Zirkulation ein.

Markus A. Castor: Mit dem Blick auf den indischen Tanz ist man oftmals versucht, diesen kulturhistorisch einzubetten. Dies müßte auch bedeuten, in die jeweilige Religion einzutauchen. Stella Kramrisch beispielsweise konvertierte zum Hinduismus, und man mag da eine echte Überzeugung unterstellen. In Paris sehen wir vielleicht mehr Inszenierung zwischen Eros und Thanatos. War Inyoka denn eine religiöse Person, die vielleicht sogar einer Mission folgte? Oder spielt so eine, möglicherweise anachronistische Perspektive auf diese Moderne keine Rolle?

Nicole Haitzinger: Spiritualität ist für Nyota Inyoka wirklich entscheidend. Sie hat sich nachweislich insbesondere mit der Verkörperung von Shiva, von Krishna und Vishnu, mit dem polytheistischen, hinduistischen Kosmos auseinandergesetzt. Das hat sich dann tatsächlich mehr und mehr zu ihrer, über die künstlerische Praxis hinausreichenden, intellektuellen Denkweise vertieft. Das sieht man am Ende ihrer Lebenszeit in den sechziger Jahren, in denen sie ein Zentrum für spirituelle Praktiken gründen möchte. Sie macht Yoga-Studien und zeichnet Hunderte von Mandalas. In dieser Praxis formuliert sie ihre Spiritualität. Gleichzeitig wuchs sie mit einer französischen Mutter aus der Vendée auf und kommt also aus einem französischen und katholischen Kontext. Damit stehen sich Monotheismus und Polytheismus gegenüber. Und man spürt, wie in ihrer künstlerischen Position diese Welten aufeinander-treffen. Das ist auch ein Grund, warum mich diese ›Mixed Heritage‹-Künstlerinnen und -Künstler so sehr interessieren. Denn hier kann gezeigt werden, dass sich die Kulturen nicht nur ›äußerlich‹ verflechten, wie dies bei vielen anderen, etwa bei Mata Hari, der Fall ist, wo es mehr um eine Aneignung geht. Bei Nyota wird diese Konfrontation oder Begegnung zur Frage der Konstruktion einer eigenen Identität, determiniert über ein unscharfes und komplexes Verhältnis von Persona und äußeren Bedingtheiten.

Julie Ramos: Vielleicht besteht daher in ihren Tänzen diese Spannung, da sie einerseits in diesen Trend von Coomaraswamy und anderen indischen Reformern eingeschrieben ist. Sie entfernen sich vom Polytheistischen, um einen Synkretismus von Hinduismus und Christentum zu propagieren, der eine abstrakte Vorstellung der Religion vermittelt. Andererseits ist sie Tänzerin und arbeitet mit dem Körper und

seiner Materialität, mit dem Bild und mit Vorstellungen. Wie manifestiert sich diese Spannung im Tanz oder im Schreiben?

Katharina Jobst: Für die indischen Tanzpraktiken ist die intellektuelle Dimension außergewöhnlich bedeutsam. Die Ideen zu Wissen, Musik, Tanz und Theaterpraktiken werden wie ein Gesamtbild betrachtet, das neuen Tänzern und Tänzerinnen übermittelt wird. Die religiöse und spirituelle Dimension scheint dabei von großer Bedeutung und besonderem Interesse für das europäische Publikum.

Nicole Haitzinger: Man sieht sehr deutlich, dass Nyota Inyoka sich nach dem Zweiten Weltkrieg, in den 1950er und 1960er Jahren, auf einen strategischen Universalismus konzentriert. Diesen charakterisiert die Tendenz zum Vereinenden und die Fragen nach der ersten und letzten Instanz, die alle Menschen verbindet und schreibt ihrem Werk eine existentielle Dimension ein. Sie versucht, diese Aspekte zu vermitteln, etwa, wenn sie von einer Eingebung in einer klaren Februarnacht spricht, die ihr ein Notationssystem vor Augen hält. Das übersetzt sie dann geradezu obsessiv in vielen Notationen, die für uns nicht mehr zu entschlüsseln sind. Dennoch wollte sie das System unbedingt publizieren, da es sich für sie um das Bewegungsnotations- und Kompositionssystem handelte. Mit universalistischem Gestus versuchte sie alle Aspekte ihres bisherigen Œuvres zu abstrahieren und in eine spirituelle Dimension zu überführen.

Markus A. Castor: Dieser spannende Aspekt, auch Theater und Musik miteinzubeziehen und ›das Indische‹ in dieser Ganzheit zu denken, erinnert mich an die multimediale Suche nach dem Mysterium, das der Synästhetiker Alexander Skrjabin¹¹ in seinem Spätwerk ebenfalls in Indien zu finden glaubte, und in dem alles mit allem verbunden ist. In europäischer Sicht, etwa mit der Tradition der Oper, besteht eine Arbeitsteilung für Bühne, Musik, Libretto, also eine Segmentierung der Verantwortlichkeiten, die man dann in der Aufführung überwindet.

Für mich schließt sich daran eine politische Frage an. Denn die Visionen, Bilder, die man hier zu Indien produziert, hängen ja auch ganz wesentlich von der Macht und den jeweiligen Herrschaftsstrukturen ab. Für Indien war dies zunächst der britische Kolonialherr, etwa von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis nach dem Zweiten Weltkrieg und der Zeit Ghandis. Zugleich wird das Projektionsfeld dominiert vom deutschen Konzept des indogermanischen Herkommens und dann der Vision vom Arier. Die europäischen Bilder werden sehr von diesen Mächten geprägt. Im Falle Nyota Inyokas wirft dies die Frage auf, was denn dann eine besondere französische Perspektive auf Indien wäre, die sich von der britisch und der deutsch geprägten unterscheidet, wenn es sie denn in dieser Weise gab. Oder geht es vielmehr um Paris als Schmelztiegel aller Vorstellungen, die damals in Europa kursierten?

Nicole Haitzinger: Ich weiß nicht, ob ich darauf eine Antwort habe. Inyoka sagt ja, sie komme aus Pondicherry, das sehr lange französisch geblieben ist, als eines der letzten ›zurückgegebenen‹ Überseegebiete.¹² Und darauf bezieht sie sich sehr ausdrücklich. Darüberhinaus gibt es einen sehr partikulären Bezug zwischen Paris und Pondicherry. Kolonialgeschichtlich müsste hier sicher mehr differenziert

werden. Bei ihr selbst gab es meines Wissens keine Spur, die das zweifellos zu der Zeit sehr wichtige ›Indogermanische‹ als Referenz hätte verfolgen lassen. Das Insistieren auf das Indisch-Französische und Pondicherry als Referenz gaben dazu auch keinen Anlass.

Katharina Jobst: Die Faszination für Indien und Ägypten ist in der Tat sicher ein gesamteuropäisches Phänomen. Und es ist zweifellos sehr komplex, die verschiedenen Stränge dieses Phänomens, etwa auch im Blick auf die Antike nachzuvollziehen, die ja besonders im Tanz rezipiert wurde, etwa in den griechischen Tänzen bei Isadora Duncan. Diese Zusammenhänge tauchen auch in den Schriften der Tanztheorie auf, in denen die Verbindung zum Urgedanken und das Auffinden des Ursprünglichen, Innerlichen gesucht wird. In Indien wird alles, was aus der antiken oder der ›alten‹ Zeit kommt, als Beleg für das Ausbleiben einer Weiterentwicklung und eines Stillstandes interpretiert und dem Phänomen des Ursprünglichen zugeschlagen. Dabei ist die Kombination von Indien-Ägypten nicht so selten und findet sich z. B. auch bei Ruth St. Denis. Beide Länder sind immer wieder Gegenstand der fotografischen Bilder.

Nicole Haitzinger: Bezogen auf meine zweite Forschungsachse, die sich der Beschäftigung mit den Resonanzen des Tragischen in der antiken Tragödie verschrieben hat: Das *Close Reading* lässt uns natürlich für die mediterrane Kultur dieses Verweben mit einem Ägyptenbezug entdecken; das wird in der aktuellen Forschung wieder akzentuiert. Die Antike selbst ist ohne diese Verflechtung undenkbar. Ägypten ist dabei zugleich aber auch ein Sonderfall, wie es Jan Assmann in seinen Schriften ja belegt, etwa für die Debatten um Poly- und Monotheismus. Dies erklärt vielleicht auch, warum sich heutige Rapper für Ägypten interessieren, da sie damit eine Kultur mit einem besonders hohen ›Rang‹ konstruieren können; sprich konkret, sich in direkte Linie zu den Pharaonen und Nubiern zu stellen, die ja eben keine Europäer sind und die als Kulturen dunklerer Hautfarbe eine Identifikationsfläche für ihre Identitäten bietet. So eine aufzufindende Vielfältigkeit hat im Umkehrschluss sehr viel mit der Erkenntnis einer ›Erfindung‹ Europas als zwar kulturell vielschichtig, aber tendenziell christlich und ›monochrom‹ zu tun.

Markus A. Castor: Apropos solcher Kurzschlüsse zur modernen Medienkultur, etwa mit Boris Karloff oder Elisabeth Taylor: In den 1920er und 1930er Jahren treten wir auch in die Hochzeit der Produktion von Imaginarien im Stummfilm ein, der sich anschickt ein Massenmedium zu werden: spielen Filmaufnahmen für Nyota Inyoka eine Rolle, als Medium *par excellence*, etwa für die Schöpfung ihres Selbstbildes?

Nicole Haitzinger: Es gibt tatsächlich Filmaufnahmen von ihr als Parvati und Vishnu, sowie eine Aufnahme eines ›cortège d'après Thèbes‹ mit ihren Tänzerinnen. Außerdem hat sie 1920 im Stummspielfilm *Au-delà des lois humaines* mitgewirkt, den wir aber leider noch nicht finden konnten. Sie hat sich also nachweislich mit Film beschäftigt.

Julie Ramos: Vielleicht ist dieser spezielle Kontext des Ägyptischen in Frankreich besonders wichtig. Napoléons Ägyptenkampagne zeichnete diese Kultur vor allen anderen aus, mit der Eroberung und dem Konflikt zwischen britischem und französischem Empire, so dass Ägypten einen Zeichencharakter für das Pariser Publikum hatte.

Nicole Haitzinger: Man sollte dabei die archäologischen Funde und deren Wirkung nicht unterschätzen, die mit den Entdeckungs- und Forschungsreisen einhergehen und eine Vervielfältigung in der Fotografie für Europa auslöste. Die seit dem 19. Jahrhundert anhaltende Hochzeit der Archäologie führte zugleich das Faszinosum für das Entschlüsseln und das Rätselhafte der anderen Kulturen mit sich. Die Vielschichtigkeit dieses Imaginariums basiert ganz wesentlich auf der Überlieferung und Präsentation der Artefakte, sei es in der Medienwelt oder der Moderne, sei es in den Museen.

Markus A. Castor: Zusammenfassend kommt mir das vor wie eine Suche nach der Weltspiritualität in der Blüte der Vergleichenden Religionswissenschaft, die auf der Suche nach der Essenz und den Gemeinsamkeiten der Kulturräume ist, nach Archetypen der Spiritualität. Wenn Du, Nicole, aus dem Fonds deiner Archivfunde einen Auszug an Katharina weitergeben würdest, wäre es dann möglich, anhand dessen diese Tänze nachzuarbeiten? Kann man so etwas?

Nicole Haitzinger: Ja, das ist ganz eindeutig. Es wäre eine Form von *Reenactment*, in dem der Tanz anders ist, gegenwartsbezogen, mit dem eigenen Gestus und einem von ganz anderen Techniken imprägnierten Körper. Es würde sich also um Varianten handeln, die uns Informationen über Nyota Inyokas Tänze geben können. Das ist auch der Grund, warum wir solche Reenactments mit zeitgenössischen Künstlerinnen und Tänzerinnen einüben. Denn so können Körper- und Bewegungswissen der Moderne assoziativer und intuitiver auf Basis der Notate aufgerufen werden. Man nähert sich an und rekonstruiert nicht einfach eindimensional. Man dekontextualisiert also immer ausgehend von Strukturen und der damaligen Ästhetik des historischen Körpers. Und dies zu reflektieren, ist entscheidend. Aber *Reenactment* erzählt etwas über tänzerische Phänomene der Moderne und, nicht zu vergessen, über unsere Gegenwart.

Katharina Jobst: Als Ergänzung, da wir über die Wahrnehmung der Antike und Ausgrabungen in Frankreich gesprochen haben: Zahlreiche Reiseberichte von Deutschen zum Ende des 19. Jahrhunderts nach Indien bekunden, dort vor Ort auch indische Tänzerinnen gesehen zu haben. Interessant dabei ist, dass es darunter auch viele negative Zeugnisse gab. Die vor Ort gesehenen Tänzerinnen gefielen nicht immer, da sie der mitgebrachten Phantasie nicht entsprachen. Für einige der Reisenden aus Deutschland zwischen 1890 und 1900 war dies eine ernüchternde Erfahrung. Parallel dazu existieren aber auch Reiseberichte, in denen das idealisierte Bild der indischen Tänzerin, der *Bayadere* aufrechterhalten wird. Dies wird im Werk von Aurélie Choné über indische Reiseberichte im deutschsprachigen Raum sehr deutlich herausgearbeitet.¹³ Wie war die Wahrnehmung des indischen Tanzes im Vergleich dazu in Frankreich? Waren diese Reiseberichte Inyoka vielleicht sogar bekannt?

Julie Ramos: Ja, zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird ein viel positiverer Blick bedient. Denn für einen Europäer zu dieser Zeit war der Tanz mit seinem religiösen Kontext und einer Tänzerin während einer Zeremonie sehr viel frappierender. Und umgekehrt wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Figur der ›Bajadere‹ (ein Begriff, der damals die indische Tempeltänzerin bezeichnete) in Frankreich positiv aufgenommen und manchmal mit der römischen Vestalin verglichen.¹⁴ Sie findet Eingang in die Literatur, bis hin zu von Goethe inspirierten Bühnenadaptionen, zum Beispiel der Oper *Les Bayadères* von 1810 mit einem Libretto von Etienne de Jouy, *Le Dieu et la Bayadère ou La courtisane amoureuse*, ein Opernballett von 1830 mit einem Libretto von Eugène Scribe, oder schließlich Marius Petipas *La Bayadère* von 1877.

Katharina Jobst: Das hat wohl auch mit dem Beginn des Massentourismus, den es tatsächlich gegen 1900 schon gab, zu tun. Denn er führte zu Tanzvorstellungen im Sinne des touristischen Klischees.

Markus A. Castor: Würde das heißen, man tanzt in Paris indischer als in Indien, vielleicht gemessen an der Vision, die man hatte?

Katharina Jobst: Ich denke, dass es zumindest in den intellektuellen Kreisen bereits ein Bewusstsein dafür gab, dass die in Europa gezeigten indischen Tänze nicht indisch waren. Die Suche nach Authentizität stand also nicht im Mittelpunkt, zumindest nicht im deutschsprachigen Raum. Es gibt aber sicher auch nationale Unterschiede. Frankreich hat durch seinen kolonialen Kontext bestimmt einen anderen Kontakt zu Indien.

Nicole Haitzinger: Konkret kann ich vielleicht anhand von André Levinson exemplifizieren, wie sich der Blick innerhalb von kurzer Zeit veränderte. In *La danse d'aujourd'hui* wird das Phänomen des Indischen als Adaptiertes und die Artikulationsformen der Aneignungen für die 1920er Jahre beschrieben. Mit der Kolonialausstellung von 1931 ändert sich dies. Hier wird nun das vermeintlich Authentische gesehen, aber eben auch die ausdifferenzierten verschiedenen Techniken. Das ist der Beginn eines kritischen Blicks auf die Appropriationen und das Hochstilisieren des angeblich Authentischen. Wir sind also gefordert, zu differenzieren und nach

dem Wann, Wer und Wie zu fragen. Zudem wird die Indienrezeption zum Beginn des Jahrhunderts in Paris ganz entscheidend von Rodin geprägt: In seinem Text zu Shiva¹⁵ stellt er eine Verbindung zur Medici-Venus her und geht damit nach einem komparatistischen System vor, das Ähnlichkeiten zwischen kulturbedingten Ausdrucksformen und Phänomenen sucht. Mit ausgeprägter Indienphilie wird die Auffassung von etwas Besonderem und Großartigem betont. Rodin prägte als Instanz diesen Diskurs entscheidend mit. Signifikant sind seine skulptierten Tänzerinnen, die von Fotografien indischer Skulpturen ebenso wie von Aufführungen der Zeit geprägt sind, wie beispielsweise von Nautch-Tänzerinnen in den Music Halls, von Mata Hari, Dourga, Ruth St. Denis oder von auf den Weltausstellungen um 1900 präsentierten Tänzen. Rodins Skulpturen haben den Blick auf den sogenannten ›indischen‹ beziehungsweise asiatischen Tanz in der Pariser Moderne sicherlich mitbestimmt.

Julie Ramos: Was wäre nun die nächste Etappe im Rahmen ihres Forschungsprojektes?

Nicole Haitzinger: Das nächste Ziel ist die Fertigstellung unseres Buches zum Projekt, das hoffentlich im kommenden Jahr erscheinen können wird, eine Monographie in Ko-Autorinnenschaft mit den verschiedenen Perspektivsetzungen unseres Forschungsteams. Ferner sind zwei Projekte als *Reenactments* vorgesehen, am Tanzquartier Wien und am Centre National de la Danse, das uns ein Research-Projekt hierzu bewilligt hat. Hier können wir dann ganz konkret mit Notaten arbeiten und diese aus Sicht verschiedener Expertisen diskutieren. Danach geht es dann in die finale Quellenaufbereitung und Diskursivierung wie Theoriebildung. Mit der Nutzung aller Quellen und Daten unterstützt uns die Bibliothèque Nationale sehr, allerdings ist die urheberrechtliche Situation des Nachlasses Nyota Inyoka noch recht unklar. Da aber einiges in Zeitschriften veröffentlicht wurde, sind die Möglichkeiten nicht gar so beschränkt, die Resultate visuell vermittelbar zu machen. Denn das visuelle Zeigen ist ja ein ganz wesentlicher Aspekt ihres Œuvres selbst.

Markus A. Castor: Vielleicht lässt sich ja noch während der Laufzeit des Projekts bei Gelegenheit ein Austausch mit den kunsthistorischen Fachkollegen hier in Paris befördern.

Nicole Haitzinger: Dieser Vorschlag sich sehr schön ein in die Überzeugung, dass sich ein solches Projekt nur im Kollektiv mit Kolleginnen und Kollegen aus verschiedensten Forschungshintergründen und methodischen Kompetenzen realisieren lässt. Szenische Künste sollten – neben dem Vergnügen seine eigenen Artikel zu schreiben – mehr im Ensemble beforscht werden, da das Szenische selbst ja vom stetigen Kommunikationsprozess lebt.

Markus A. Castor: Dann nehmen wir dieses Interview als ganz kleinen Teil einer solchen Kommunikation. Liebe Nicole Haitzinger, wir danken für das Gespräch.

1 André Levinson, *La danse d'aujourd'hui. Études – Notes – Portraits*, Paris: Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929.

- 2 Eine von Klaw & Erlanger produzierte Serie von Theaterinszenierungen am Broadway zwischen 1907 und 1931, von Florenz Ziegfeld nach den Ideen seiner Frau Anna Held in Anlehnung an die Pariser *Folies Bergère*.
- 3 *Créolité* meint zunächst eine literarische Bewegung, die von den Autoren Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant vor allem mit ihrer Schrift *Lob der Kreolität* von 1989 in Fortführung und gleichzeitig Absetzung von der Négritude-Bewegung versuchte, die Heterogenität der Antillen und der französischen Karibik zu erfassen. Das Konzept fußt wesentlich auf Edouard Glissants »Antillanité« aus den 1960er Jahren (Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris: Gallimard, 1981/1997), in welchem die karibische Identität sich aus einer Vielzahl von Einflüssen, die der europäischen Kolonialherren so gut wie den ostindischen, chinesischen und afrikanischen speist. Berühmt wurde sein in 65 Strophen verfasstes Gedicht *Les Indes, Un Champ d'îles, La Terre inquiète* (Paris: Seuil, 1965), in dem er die Geschichte der vielen von den Europäern unterworfenen »Indien« thematisiert. In Ablehnung einer französischen Dominanz entstand so die »Créolité-Bewegung«. Sie erhebt den Anspruch auf eine eigene, aus der Vermischung entstehende karibische, eben heterogene Identität, welche die Verflechtung gegen Konzepte von Reinheit und »falscher« Universalität setzt. Vgl. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris: Gallimard, 1989 sowie Manola Antonioli. «Le Discours antillais: antillanité et créolisation», in: *Chimères* 90, no. 3 (2016), S. 100–110.
- 4 Ananda Kentish Coomaraswamy arbeitete als Philosoph der Metaphysik und Historiker zur indischen Kunst- und Kulturgeschichte und war ab 1917 Kurator für indische und muslimische Kunst am Museum of Fine Arts in Boston. Vgl. insbes. den von ihm herausgegebenen und bis heute immer wieder aufgelegten Band *La danse de Civa. Quatorze essais sur l'Inde*, Übersetzung in das Französische von Madeleine Rolland, mit einem Vorwort von Romain Rolland [1922], Paris: L'Harmattan, 1994.
- 5 Else von Carlberg aus Riga studierte Ägyptologie in Berlin und trat ab 1909 in Deutschland mit altägyptischen Tänzen auf.
- 6 Die amerikanische Tänzerin und Choreografin Ruth St. Denis feierte in Europa aber auch im Fernen Osten Erfolge. Aus theosophischer Perspektive vereinte sie ägyptische, griechische und indische Traditionen und wirkte dann aus Hollywood auf den amerikanischen Film zurück.
- 7 Vgl. das *Bulletin officiel du Comité »France-Orient«*, 01.04.1924, *La Rampe*, 10.05.1925, S. 12 oder *La Fronde*, Nr. 240, 07.04.1927.
- 8 Die russische Meistertänzerin Anna Pawlowna arbeitete ab 1909 in Paris mit den *Ballets Russes*.
- 9 Die Übersetzerin Madeleine Rolland übertrug u. a. Tagores Gedichte aus dem Bengalischen (Rabindranath Tagore, *À quatre voix*, Übersetzung in das Französische von Madeleine Rolland mit einem Vorwort von Romain Rolland [Collection de la Revue européenne, 12], Paris: Éditions du Sagittaire, 1925) sowie Ananda Kentish Coomaraswamy, *La danse de Çiva – quatorze essais sur l'Inde*, op. cit., und 10 Tafeln, Paris: F. Rieder et Cie, 1922.
- 10 Vgl. Zum Beispiel Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b-books Verlag, 2017.
- 11 Gegen 1915 plante Skrjabin ein Gesamtkunstwerk als Massenaufführung in Indien, dessen Ekstase die Menschheit auf eine höhere Bewusstseinsstufe heben sollte. Als Synästhetiker galt ihm die Kunst als Ausdruck einer philosophischen Haltung.
- 12 Seit dem Erwerb durch die Französische Ostindienkompanie 1673 blieb das tamilische Gebiet bis 1954 französisch.
- 13 Aurélie Choné, *Destination Inde. Pour une géocritique des récits de voyageurs germanophones (1880–1930)*, [Littérature étrangère, 12; Études germaniques, 4], Paris: Honoré Champion, 2015.
- 14 Vgl. Tiziana Leucci, »Vestales indiennes: les danseuses de temple dans les récits de voyage et l'imaginaire théâtral orientaliste«, *Synergie*, no. 4: Inde, 2009, S. 171–179.
- 15 *La danse de Shiva*, Text von Auguste Rodin, Paris, 1913.