

7. Zombies auf der Bühne I

Einleitung

Das Kapitel ZOMBIES AUF DER BÜHNE I untersucht, welchen Darstellungskonventionen und -codes die Zombie-Figur auf der Bühne unterworfen war. Den Ausgangspunkt dafür bilden die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Bordeaux aufgeführten bzw. publizierten Theaterstücke und Opernlibretti eines Mitglieds der französischen Gelehrtengesellschaft der *Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, Mégret de Belligny. In seinen auf Kuba spielenden Stücken *La reine des vaudoux* und *La charmeuse* stellen Zombie-Figuren mit den Mitteln des Tanzes den Übergang zwischen Leben und Tod dar. Gleichzeitig schrieben sich diese Stücke in eine atlantische Erinnerungs- und Revolutionsgeschichte ein und betrieben unter dem Deckmantel des ›Exotischen‹ antikoloniale Lobbyarbeit für Kreol*innen.

Das Kapitel zeigt, dass die genauen Bühnenanweisungen und Kostüme, die Mégret de Belligny für die Zombie-Figuren vorsah, eine Chiffre für afro-kubanische religiöse Zusammenschlüsse waren. Die Zombies tragen in diesen Stücken Kostüme der kubanischen religiös-politischen Gruppe der Abakuá, die sich in den Jahren, in denen Mégret de Belligny diese Stücke in Frankreich publizierte, auf Kuba vermehrt strafrechtlicher Kriminalisierung durch die Kolonialbehörden ausgesetzt sah. Die rituellen Tänzer der Abakuá, die tanzende Totengeister verkörperten und zu bestimmten Anlässen in Prozessionen den öffentlichen Raum einnahmen, lösten auf Kuba im 19. Jahrhundert vor allem Debatten um eine drohende ›Africanisierung‹ der Gesellschaft aus und waren für die Disziplin der Anthropologie, aber auch für künstlerische, an den französischen Avantgarden orientierte Praktiken zentral. Das Kapitel untersucht, wie die Bewegungen und Masken der tanzenden Untoten die Zusammenhänge zwischen individuellem Körper, Imperium und Nation, Herrschaft und Widerstand verhandelten und schließt mit der Frage nach den Speicherfunktionen von in Vergessenheit geratenen Texten in transnationalem Rahmen.

Verkörperungen: Der Auftritt der Untoten

Die Untoten kommen. Wie visualisieren filmische Medien diesen Auftritt? Bislang hat der Moment, in dem die Zombie-Figuren zum ersten Mal in Erscheinung treten, keine besondere Beachtung erfahren. Tatsächlich folgen solche Momente im Hollywood-Film häufig ritualisierten Abläufen, die den Fokus weg von den Ekel erregenden Untoten, hin zu den Reaktionen der noch Lebenden lenken. Alternativ durchzieht viele dieser filmischen Repräsentationen eine latente, aber ständig anwesende Bedrohung des Ankommens der Untoten, die sich erst spät manifestiert und so erst recht die Perspektive auf die noch Lebenden verschiebt. Sind die Zombies dann tatsächlich da, gibt es in den wenigsten Fällen ein Überraschungsmoment: Filmische Protagonist*innen und Publikum wissen, was kommt; was zählt, ist das Überleben. Auch in Texten des 20. und 21. Jahrhunderts ist der Auftritt der Zombies nicht das zentrale Moment, die Bühne nicht ihr Ort.

Unterschiedliche Konzeptualisierungen von Körper und Geist im Übergang von Leben und Tod sind im Medium des Films mit einer konventionalisierten Bildlichkeit und visuellen Codes wie dem heute überrepräsentierten kannibalischen Kadaver in Verwesung verbunden, der als nicht weiter zu definierendes Erkennungsmerkmal, als Zitat, funktioniert. Im Gegensatz dazu war der Auftritt der Untoten im 19. Jahrhundert an Fragen der Darstellbarkeit gekoppelt, die den Zusammenhang zwischen untoten Körpern und Geistern betrafen. Diese Fragen artikulierten sich auf der Bühne in besonderem Maße: Die Inszenierung der Grenzüberschreitung von Leben und Tod, Bewegung und Stillstand von untoten Figuren wurde zu einem zentralen Fokus des Romantischen Balletts in Frankreich.¹ Statt auf technische oder mechanische Hilfsmittel wie Flugmaschinen zurückzugreifen, wurden untote Wesen mit den Mitteln des Tanzes dargestellt.²

Doch auch in diesem Kontext wurde die nationale Bühnenlandschaft von ihren Verbindungen über den Atlantik heimgesucht, und zwar weniger auf den großen Bühnen der Französischen Nation als auf kleineren, lokalen Bühnen und innerhalb von Wissensordnungen, in denen der Auftritt der Zombies als Tanz untoter Körper

1 Diagne, Mariama (2012): »Boten zwischen Bühnen und Lebenswelt. Ein Streifzug durch die Tanzgeschichte mit Blick auf die Darstellung von Untoten«, in: Behrens, Claudia; Burkhard, Helga et al. (Hg.): *Tanzerfahrung und Welterkenntnis*, Jahrbuch Tanzforschung 22, Leipzig: Henschel, S. 82–94, hier S. 84f.

2 Erstmals geschah dies in Giacomo Meyerbeers Grand Opéra *Robert le diable* (1831), wo unte Nonnen in hellen Kostümen nachts aus ihren Gräbern auferstehen, um Störenfriede zu jagen. Das Sujet wurde in Folge sehr populär, etwa im 1842 vom Librettisten Théophile Gautier verfassten Handlungsballett *Giselle ou les Willis*, in dem die namengebende Protagonistin nach ihrem aus Liebeskummer verursachten Tod in einem Zustand zwischen Leben und Tod gefangen bleibt. Ebd., S. 85f.

und Geister auf der Bühne der Nation imaginiert wurde. Wie in den bereits behandelten Prosa-Texten standen Zombies auch in diesem Kontext explizit mit Fragen der Kreolität in Verbindung. Sie traten als Teil von atlantischen Wissens- und Erinnerungspolitiken auf und wurden als Figuren gezeichnet, die maßgeblich von den revolutionären Kämpfen und Unabhängigkeitsbestrebungen des Jahrhunderts geprägt waren. Dadurch verhandelten sie auf lokaler Ebene größere atlantische Zusammenhänge, die auch auf der anderen Seite des Atlantiks bis heute virulent sind.

Von Gelehrtengesellschaften und kreolischen Inseln: Santiago De Cuba-Bordeaux, 1880

»Unter seinen verschiedenen Tätigkeitsberichten,« heißt es im Abschlussbericht der *Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux* des Jahres 1880,

»weckte Herr de Mégret de Belligny besonders mit einem Werk der Fantasie das Interesse der Akademie, das uns in die Neue Welt transportierte. Er übersetzte eine indigene Legende aus dem Kreolischen, deren Held der große Kazique Cocobao-Parrésianomaï der 179. ist: eine vergnügliche und fantasievolle Erzählung, die etwa im Jahr 1511 auf der Insel Kuba spielt, zu einer Zeit, zu der die Spanier unter der Führung von Vélasquez die Insel eroberten. Es handelt sich um die Epoche, [...] als der große Zombi sich mit den Luftgeistern unterhielt und mit seinen magischen Handlungen die zweiköpfigen Schlangen und Monster von Cuzco beschwore. Die Darstellung der Orte und der Menschen und die in Erinnerung gerufenen populären Traditionen machen diese Legende besonders interessant und verleihen ihr einen einzigartigen und prickelnden Reiz. Herr de Mégret ordnet geschmackvoll die Metaphern und pittoresken Ausdrücke dieser kreolischen Sprache, die er von Grund auf kennt und genial wiedergibt.«³

3 »Entre ses divers rapports, M. de Mégret de Belligny a vivement intéressé l'Académie avec un œuvre d'imagination qui nos transportait dans le Nouveau-Monde. Il a traduit du créole une légende indienne, dont le héros est le grand cacique Cocobao-Parrésianomaï, 179^e du nom: récit plein d'agrément et de fantaisie, qui se passe dans l'île du Cuba vers 1511, à l'époque où les Espagnols s'emparent de l'île sous la conduite de Vélasquez. C'est l'époque où [...] le grand Zombi s'entretenait avec les esprits de l'air et conjurait par ses opérations magiques les serpents à deux têtes et les monstres de Cuzco. La peinture des lieux et des hommes, le souvenir des traditions populaires donnent à cette légende un intérêt spécial, une grâce originale et piquante. M de Mégret y relève avec goûte les métaphores expressives et les locutions pittoresques de cette langue créole qu'il connaît à fond et dont il se rend bien de génie.« *Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts, Bordeaux* (1880) (Hg.): *Actes de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, Bordeaux: Gounouilhou, S. 776.

Jean-Santiago de Mégret de Belligny, der 1865 als Mitglied in die *Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux* aufgenommen worden war, kannte das Kreolische tatsächlich von Grund auf: Er war 1826 in Santiago de Cuba geboren worden, in eine Familie französischer Plantagenbesitzer*innen mit spanischen Vorfahren, die, wie viele andere auch, nach den revolutionären Ereignissen 1791 von Saint-Domingue nach Kuba emigriert war. Mégret de Belligny, selbst französischer Kreole, betätigte sich später, zurück in Frankreich, als Geschäftsmann in Talence und wurde zwei Mal zum Bürgermeister dieser Stadt gewählt. Dort erlangte er auch als Literat lokale Bekanntheit, wobei er »das Kreolische« zu einem Markenzeichen seiner – unter anderem im Theater in Bordeaux aufgeführten – Stücke ebenso wie seiner Lyrik und Prosa machte.⁴ In seinen Texten konnte Mégret de Belligny Kreolität als positive, wenn auch exotistische Projektionsfläche etablieren. Dies erscheint umso bemerkenswerter, als diese positive Besetzung von Kreolität einen Gegensatz zum wissenschaftlichen Rassismus der Zeit darstellt, im Zuge dessen Kreolität in vielen Fällen als Degeneration gesellschaftlicher Werte und Normen herabgewürdigt wurde.⁵ Die Rolle, welche die Assozierung mit dem spanischen Kolonialreich – dem Kuba trotz dreier Unabhängigkeitskriege ab den 1860er Jahren noch bis 1898 angehörte – dabei spielte, ist nicht zu unterschätzen: Erst durch die Projektion von Kreolität aus dem französischen kolonialen Territorium in das spanische scheint diese Rekodifizierung möglich.⁶

Zombie-Figuren gehörten zum zentralen Inventar dieser selbstbewussten kreolischen Literatur. In der von der Akademie gepriesenen Erzählung *Cuba, 1511* ist »le gran Zombi«⁷ (»der große Zombie«) der weise Priester und indigene Magier der Insel, der den schonungslosen Feldzügen der spanischen Kolonisatoren nicht standhalten kann. Kreolität wird hier, in dem als Übersetzung aus dem Kreolischen präsentierten Text, zu einer Expertise, die eine besonders profunde Kenntnis des atlantischen Raums markiert. Über die Erzähltexte hinaus sind Zombies

4 Féret, Édouard (1889): »Mégret de Belligny«, in: ders.: *Statistique générale, topographique, scientifique, administrative, industrielle, commerciale, agricole, historique, archéologique et biographique du département de la Gironde*, Bordeaux: Gounouilhou, S. 443. Ein Hinweis auf die Familiengeschichte findet sich in: Renault, Agnès (2012): *D'une île rebelle à une île fidele. Les français de Santiago de Cuba (1791-1825)*, Mont-Saint-Aignan Cedex: Publications des universités de Rouen et du Havre.

5 Zur negativen Einstufung von Kreolität vgl. das Kapitel WISSENSGESCHICHTEN.

6 Zu den drei Unabhängigkeitskriegen Guerra de los diez años (168-1878), Guerra Chiquita (1878-1879) und Guerra der la independencia (1895-1898) vgl. Zeuske, Michael (2007 [2000]): *Kleine Geschichte Kubas*, München: Beck, S. 118ff.

7 Mégret de Belligny, Jean-Santiago de (1880): »Cuba en 1511. Légende indienne«, in: Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts, Bordeaux (Hg.): *Actes de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, Bordeaux: Gounouilhou, S. 395-451.

vor allem in den Bühnenstücken Mégret de Bellignys von Bedeutung. Auch diese Stütze präsentierte der Autor, der ein angesehenes Mitglied der 1712 von Louis XIV. gegründeten Gelehrtengesellschaft war, in geschlossenen Veranstaltungen der *Académie nationale* in Bordeaux und in öffentlichen Seancen auch dem Bordelaiser Publikum, wodurch die Figur des Zombie auf lokaler Ebene in elitärem Rahmen bekannt werden konnte.⁸ Durch diese Präsentationen in Frankreich und durch die immer wieder hergestellten Bezüge zwischen Saint-Domingue und Santiago de Cuba verdeutlichen diese Zombie-Figuren die Notwendigkeit, Beziehungsgeflechte im atlantischen Raum über nationale Begrenzungen hinaus zu betrachten und die Zusammenhänge und Transformationen in den Auftritts- und Bildpolitiken der Untoten in einem atlantischen Rahmen zu befragen.

Zombie-Ballett und die Revolution der *mambis*

In den Tätigkeitsberichten der *Académie nationale* aus dem Jahr 1876 ist ein solches Stück Mégret de Bellignys ebenso wie seine Präsentation im März desselben Jahres dokumentiert: *La reine des vaudoux* (»Die Vodou-Königin«).⁹ Anders allerdings, als es der Titel durch seine Referenz auf Vodou vermuten lässt, spielt dieses Stück nicht in Haiti, sondern in Santiago de Cuba. Diese Stadt, die ca. 250 km von Haiti entfernt liegt, verbindet eine lange Migrationsgeschichte mit der französischen Kolonie: Zum einen kam mit der Etablierung der Zuckerproduktion in Saint-Domingue eine erste Welle von kleineren Unternehmern nach Kuba, die unter den neuen Bedingungen der Zuckerproduktion – die auf einem Ankauf billiger Arbeitskraft durch Versklavung beruhte – wirtschaftlich nicht standhalten konnten. Sie suchten auf Kuba – wo der Höhepunkt der Zuckerproduktion erst viel später, nach der Haitianischen Revolution, erreicht wurde – einen neuen Standort. Zum anderen war Kuba, wenn auch in geringerem Ausmaß, Ziel von *marrons*, geflohenen ehemals Versklavten. Schließlich wurde Santiago de Cuba ab 1791 zu einem bevorzugten Ziel für Migrant*innen aus Saint-Domingue, die vor den revolutionären Ereignissen flohen. Der Großteil dieser Gruppe waren Plantagenbesitzer*innen, doch es befanden sich auch einige freie Kreol*innen darunter. Da die Besitzenden auch ihre Versklavten mit nach Kuba nahmen, wurde der kubanische *Oriente* zu einem

8 Zur Geschichte der Akademie vgl. o. V.: »Présentation de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux«, online unter: <http://www.academie-sbla-bordeaux.fr> (zuletzt abgerufen am 01.12.2021).

9 Mégret de Belligny, Jean-Santiago de (1876): »La reine des vaudoux«, in: Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts, Bordeaux (Hg.): *Actes de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, Paris: Dentu, S. 271-394. Zum Datum der Präsentation vgl. S. 69.

Raum, in dem sich die religiös-politische Praxis des Vodou – hier unter dem Namen Vodú – etablieren und im Zusammenspiel mit anderen afro-karibischen Glaubenssystemen weiter transformieren konnte.¹⁰

In Mégret de Bellignys Stück *La reine des vaudoux* ist Santiago de Cuba im 18. Jahrhundert Schauplatz für die Unabhängigkeitsbestrebungen von Spanien, die vor allem von Vodou praktizierenden Kreol*innen angetrieben werden. Diese kreolischen Kämpfer*innen für die Unabhängigkeit nennen sich bei Mégret de Belligny *mambis*: Der Begriff wird als emanzipatorische Aneignung eines Ausdrucks deklariert, der von den spanischen kolonialen Akteur*innen in abwertender Weise für Kreol*innen gebraucht wurde. Mégret de Belligny leitet den Begriff von einem kleinen, wendigen Tier namens *mambi* her, das in der Lage ist, seine Feinde mit Angriffen zu überraschen und sich ebenso schnell zurückzuziehen wie es gekommen ist.¹¹

Ein Blick auf die kubanische Geschichte lässt mögliche historische Vorlagen für diesen Stoff aufblitzen: Nicolás Morales, der 1796 in Bayamo verhaftet wurde, könnte eine Inspiration für die kreolischen Unabhängigkeitskämpfer*innen des Stücks darstellen.¹² Auch die Hinrichtung des Unabhängigkeitskämpfers José Antonio Aponte durch die spanischen Kolonialbehörden, dessen abgetrennter Kopf 1812 zur Abschreckung ausgestellt wurde, könnte in die Ausarbeitung des Stücks eingeflossen sein. Sowohl Morales als auch Aponte unterhielten Beziehungen zu Haiti, das nach dem erfolgreichen Aufstand zum Vorbild für andere Gebiete unter kolonialer Herrschaft geworden war.¹³ Antonio und José Maceo wiederum, die zentralen Akteure der kubanischen Unabhängigkeitskämpfe des 19. Jahrhunderts, waren mit den Praktiken des Vodou vertraut bzw. praktizierten es.¹⁴ Auch wenn von Mégret de Belligny keine expliziten Verbindungen hergestellt werden, kann davon ausgegangen werden, dass diese historischen und zeitgenössischen Figuren und Ereignisse zur Entstehung seiner Stücke beigetragen haben.

Der Begriff *mambi* hat ebenfalls eine historische Vorlage: Allerdings ist das namengebende Heer, das »ejército mambí«¹⁵ nicht im 18. Jahrhundert zu finden, son-

10 Dodson, Jualyinne; Millet Batista, José (2008): *Sacred Spaces and Religious Traditions in Oriente Cuba*, Albuquerque: University of New Mexico Press, S. 104 und S. 106. Dodson und Millet gehen davon aus, dass 32 % der Migrant*innen Versklavte waren. Vgl. ebd., S. 110.

11 »Mambi est le nom que les Espagnols donnent aux Créoles lorsque ceux-ci lèvent l'étendard de la révolte contre leurs exactions et leur tyrannie. Le mambi est un petit animal souple, habile à se dissimuler quand il veut surprendre son ennemi, prompt à l'attaque comme à la retraite. Les Espagnols en ont fait un terme de mépris contre les Créoles insurgés.« Mégret de Belligny, *La reine des vaudoux*, S. 286.

12 Zeuske, *Kleine Geschichte Kubas*, S. 113.

13 Ebd., S. 113.

14 Dodson; Millet, *Sacred Spaces and Religious Traditions in Oriente Cuba*, S. 114.

15 Zeuske, *Schwarze Karibik*, S. 409.

dern wurde erst im Zuge der Unabhängigkeitskämpfe des 19. Jahrhunderts gegründet, wodurch deutlich wird, dass Mégret de Belligny zeitgenössische Ereignisse als historischen Stoff ausgab und sie dadurch strategisch in die Ferne rückte. Aktueller Forschung zufolge leitet sich der Begriff nicht von einem Tier, sondern aus der Silbe -mbi des Wortes *nzambi* ab, das auch Anteil an der Entstehung des Wortes *zombi* haben könnte.¹⁶

Zombies treten in *La reine des vaudoux* zunächst als körperlose Untote auf: Wie in anderen zeitgenössischen Texten ist es auch hier ein versklavter Schwarzer, dem der Glaube an diese »spectres, apparitions«¹⁷ (»Gespenster«, »Erscheinungen«) zugeschrieben wird, welcher trotz der Überzeugungsversuche seines Herrn Bestand hat. Und auch hier stellt sich der Glaube an Zombies als rational erklärbarer Irrtum heraus: Denn als Canouto, der Diener Miguels, diesem berichtet, nachts von einem Schatten, der aus der Erde kam, heimgesucht worden zu sein und die Hände dieses Schattens an seinem Hals gespürt zu haben, klärt Miguel den vermeintlichen Spuk als einen durch die Unabhängigkeitskämpfe politisch motivierten Mordversuch auf.¹⁸

In der zweiten Szene, in der Zombies in diesem Stück thematisiert werden, geschieht dies im Zusammenhang mit einer geheimen Vodou-Zusammenkunft. Mégret de Belligny greift für diese Darstellung auf die üblichen Stereotype der Zeit zurück: Auch hier wird Vodou als mit Giften operierende Geheimgesellschaft, als Kult der »großen Schlange«, angeführt von einem »König« und einer »Königin« dargestellt.¹⁹ Dennoch ist Mégret de Bellignys Stück in vielerlei Hinsicht bemerkenswert, denn die fiktiven, Vodou praktizierenden Protagonist*innen sind gleichzeitig Kämpfer*innen für die Unabhängigkeit. Sie sind die Identifikationsfiguren des

16 Vgl. Zeuske, *Schwarze Karibik*, S. 293. Zum Begriff Nzambi vgl. das Kapitel ZIRKULATIONEN.

17 Mégret de Belligny, *La reine des vaudoux*, S. 288.

18 Dies ist im Stück in einem Dialog zwischen dem Diener und seinem Herrn der Fall: »Canouto: >Je n'ai pu ni avancer ni reculer...plus je voulais marcher...plus la respiration me manquait...enfin la je suis tombé...alors à côté de moi, une ombre est sortie de la terre...< Miguel: >Tu as eu peur, tu t'es évanoui?< Canouto: >Oh! Que non! J'ai senti les mains de l'ombre...< Miguel, souriant: >Les mains de l'ombre?< Canouto: >Qui fouillaient mes poches...c'était bien un zombi...puis-qu'il n'a pas pris les pécettes que j'avais...j'ai fait le mort: Peine perdu, dit-il, pas le moindre papier! Quand j'ouvrirai les yeux...il avait disparu!< [...] Miguel: >Comprends-tu pourquoi tu ne pouvais respirer?...Mon pauvre Canouto, on a voulu t'étrangler!< Canouto, ôtant le lacet: >Caramba! Alors ce n'était pas un zombi!< Miguel: >En doutes-tu?< Canouto: >Non, maître, les zombis n'ont pas besoin de lacet pour arrêter quelqu'un.< Mégret de Belligny, *La reine des vaudoux*, S. 289f.

19 Mégret de Belligny, *La reine des vaudoux*, S. 304ff. Diese Darstellung als Geheimgesellschaft, der Topos der »grande couleuvre« sowie die eurozentrischen Begriffe »roi« und »reine« finden sich bereits bei Moreau de Saint-Méry. Vgl. dazu das Kapitel TRANSATLANTISCHE ARCHIVE. Gleichzeitig findet sich hier ein erster Verweis auf die kubanischen Festumzüge am 6. Januar – dazu weiter unten mehr.

Stückes, denen unverhohlen alle Sympathien gelten. Auch dem in stereotyper Weise eingesetzten Gift wird in der letzten Szene eine überraschende Wendung gegeben, indem die ›Königin‹ des Vodou das Gift schließlich nicht zur Schädigung anderer einsetzt, sondern sich in Konfrontation mit den spanischen Tyrannen – und im Einklang mit etablierten Geschlechterrollen der Zeit – edelmütig selbst opfert, um ihren für die Freiheit kämpfenden Bruder zu verschonen und damit die Kausa der Unabhängigkeit voranzutreiben.

Im Rahmen dieser geheimen Vodou-Zusammenkunft kommt es nun zu einem Auftritt der Zombies, wobei zwischen letzteren und der Versammlung kein inhaltlicher Zusammenhang hergestellt wird. Vielmehr gehören Zombies hier zum Bühnenornament: Die szenografischen Anweisungen skizzieren ein Bühnenbild, das eine große Höhle mit glitzernden Stalaktiten darstellt. Links und rechts wird die Höhle von Galerien flankiert, die Wände werden von Fackeln erleuchtet. Eine riesige Schlange, die ihren Kopf auf das Publikum richtet, bildet den Hintergrund. Die Königin des Vodou sitzt, mit weißen Blüten in den Haaren, auf einem erhöhten Podest, in eine weiße Robe mit einer roten, mit Gold bestickten, um die Taille enger werdenden Tunika gekleidet. Auch andere Praktizierende sind weiß gekleidet und tragen rote Blüten, Gürtel und Schärpen.²⁰ Diese Beschreibung stimmt mit früheren Vodou-Darstellungen überein, in denen die Dominanz der Farbe Rot betont wurde.²¹ Noch heute kleiden sich Praktizierende für Vodou-Zeremonien in der Grundfarbe weiß, woraus geschlossen werden kann, dass Mégret de Belligny durch seine Kindheit auf Kuba genauere Kenntnisse als nur aus der Literatur gehabt haben muss.

Am Ende dieser geheimen Versammlung, in der die Pläne für die Unabhängigkeitskämpfe besprochen werden, mischt sich die von der *Académie nationale* geplante Portion Fantasie und Exotik in die Darstellung der konspirativen Zusammenkunft: Nach einem Gong folgt der Auftritt der Zombies. Diese betreten die Bühne von rechts, sie tragen schwarze, mit roten Tropfen übersäte Kapuzenmützen. Diese Kapuzen sind hochgesteckt und haben Augenschlitze. Alle übrigen auf der Bühne Anwesenden weichen zurück, wodurch in der Mitte ein großer, leerer Raum entsteht. Die Zombies gehen zur Estrade, grüßen die ›Königin‹ innig, drehen sich schnell um und werfen ihre Masken ab; nun sind nur noch Tänzer*innen zu sehen, die sich in der Bühnenmitte bewegen. Die nächste Bühnenanweisung lautet: »Zombie-Ballett. Diverse und kreolische Tänze (Musik mit Kastagnetten).

²⁰ Mégret de Belligny, *La reine des vaudoux*, S. 303.

²¹ Wie etwa bei Moreau de Saint-Méry, *Description [...] de la partie française de l'isle de Saint-Domingue*, S. 55.

Schlangentanz für eine Solotänzerin mit ihrer Schlange etc. etc.«²² Als die spanischen Kolonialmächte aus der Ferne zu hören sind, fliehen die Zombies über die rechte Galerie und der Vorhang fällt.

Visuelle Codes

Wenige Jahre später veröffentlichte Mégret de Belligny eine überarbeitete Version desselben Stoffes. Der Text erschien abermals in der Zeitschrift, in der die Arbeit der *Académie nationale* in Bordeaux dokumentiert wurde und wurde einige Jahre später auch in Buchform aufgelegt.²³ Diesmal handelte es sich allerdings nicht um ein Theaterstück, sondern um ein Libretto für eine Oper in fünf Akten. Im Vergleich zu *La reine des vaudoux* finden sich in der Opernversion mit dem Titel *La charmeuse* nur geringfügige Veränderungen. Auch hier stehen die kreolischen Unabhängigkeitstreiber in Kuba im Zentrum und die Vodou-Praktizierenden sind die zentralen Handelnden und Identifikationsfiguren. Wiederum treten Zombies auf, allerdings ohne die abwertende Szene zwischen dem versklavten Schwarzen Canouto und seinem Herrn Miguel aus *La reine des vaudoux*. Auch die Erklärung für die Figur ist diesmal eine andere, denn Zombies sind hier »Ètres fantastiques dont parlent souvent les créoles«, also »fantastische Wesen, von denen Kreol*innen häufig erzählen«.²⁴ Wie im Theaterstück werden auch im Opernlibretto die Zombie-Kostüme genau beschrieben: Die Zombies treten in Kapuzenmasken mit Augenschlitzen auf und tanzen ein ›Zombie-Ballett‹ sowie diverse kreolische Tänze.²⁵

22 »Ballet des Zombis. Danses diverses et créoles (musique avec castagnettes). Pas de la Couleuvre. Pour une seule danseuse avec sa couleuvre etc. etc.« Mégret de Belligny, *La reine des vaudoux*, S. 310.

23 Vgl. Mégret de Belligny, Jean-Santiago de (1893 [1891]): *La charmeuse. Opéra en cinque actes*, Bordeaux: L. Robin.

24 Mégret de Belligny, Jean-Santiago de (1891): »La charmeuse«, in: Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts, Bordeaux (Hg.): *Actes de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux*, Bordeaux: Gounouilhou, S. 201-275, hier S. 201.

25 Nach dem Auftritt des Chors lautet die Regieanweisung: »A peine le chant terminé, les Zombis, vêtus de cagoules noires parsemées des larmes rouges, débouchent en courant du couloir de droite – Leurs capuchons abaissees sont percés de trous pour les yeux – Miguel a regagné l'estrade et s'est assis à côté de la reine. – Toute l'assistance recule, laisse un grand espace vide au milieu de la scène, et garnit le pourtour de la caverne. – Les Zombis s'avancent vers l'estrade, saluent profondément, puis, se retournent, jettent leurs cagoules. – On ne voit plus que danseurs et des danseuses; celles-ci ont autour du cou une couleuvre qu'elles dénouent et dardent vers les spectateurs.) Ballet des Zombis. *Danses diverses, Crées, Musique avec castagnettes, Pas de Couleuvre*. (Une rumeur se fait entendre et vient en grossissant. – Quelques coups de feu lointains. – Les Zombis s'enfuient vers la galerie de droite. – Miguel, Hermosa,

Auch in dieser Version werden exotistische Stereotype ausgespielt: Eine Protagonistin wird – möglicherweise als späte Hommage an Bizets *Opéra-comique* – in Carmen umbenannt. Im fünften Akt mit dem Titel »La poison des Vaudoux«, (»Das Vodou-Gift«), sieht der Nebentext zudem vor, dass die Bühne einen ›wilden Ort‹ darstellen solle.²⁶ Trotzdem sind beide Versionen des Stoffes nicht auf ihren Exotismus reduzierbar. Denn die Stücke genügen eurozentrischen Vorstellungen nur auf den ersten Blick, unterlaufen diese aber bei genauerer Betrachtung.

Dies geschieht schon durch Genre-Vorgaben: *La charmeuse* bringt zwar, den Konventionen der *grand opéra* entsprechend, adelige Protagonist*innen auf die Bühne, doch es handelt sich um den ›König‹ und die ›Königin‹ des Vodou, einer religiös-politischen Praxis, der zu diesem Zeitpunkt mit unzähligen Vorurteilen begegnet wurde. Mit Blick auf afro-karibische Praktiken dieser Zeit stellen die Bezeichnungen ›König‹ und ›Königin‹ in diesem Kontext offensichtliche Referenzen zu den auf Kuba zwischen 1823 und 1884 legal stattfindenden afro-kubanischen Festumzügen am 6. Januar dar. Im Zuge des Festumzugs wurde aus der Gruppe der Teilnehmenden ein ›Königspaar‹ gewählt, das den Umzug anführte.²⁷ Die über Kuba hinaus international bekannten Umzüge wurden als Karneval der Schwarzen bezeichnet und machten, wie in der Forschung argumentiert wird, die »Stadt zur Bühne«²⁸. Sie bildeten zusammen mit den berühmten Opern- und Theaterhäusern in La Habana, die dem *weißen* und kreolischen Publikum vorbehalten waren, und dem Laientheater einen grundlegenden Teil der kubanischen Theaterwelt.²⁹

Indem Mégret de Belligny Referenzen auf diese der populären Bühne des urbanen Raums vorbehaltenen Umzüge in die als ›höher‹ geltenden Formen des Theaters und Opernlibrettos inkorporierte, machte er die unsichtbaren Grenzen zwischen als ›populär‹ geltenden und als ›Hochkultur‹ geltenden kulturellen Formen durchlässig und legte die herrschenden Vorgaben darüber, wie ein Opernlibretto auszusehen habe, äußerst frei aus, indem er Konventionen der *grand opéra*, wie den Einsatz von Ballettszenen, mit Konventionen der *opéra-comique*, wie gesprochenen Dialogen und den Einsatz von Figuren, die zwar die Bezeichnung ›Könige‹ trugen, aber keineswegs aus dem adeligen Milieu stammten, kombinierte.³⁰

tous les dignitaires se lèvent. – Toute l'assistance semble écouter.)« Mégret de Belligny, *La charmeuse*, S. 230, Hervorhebung im Original.

26 »Le théâtre représente un site désolé, sauvage.« Mégret de Belligny, *La charmeuse*, S. 266.

27 Reinstädler, Janett (2006): *Die Theatralisierung der Karibik: (post)koloniale Inszenierungen auf den spanisch- und französischsprachigen Antillen im 19. Jahrhundert*, Berlin: Habilitationsschrift HU-Berlin, S. 45.

28 Ebd., S. 46.

29 Ebd., S. 36f.

30 Wörner, Karl Heinrich (1993): *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, 8. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 306 sowie 393.

Die Sympathien, die der religiös-politischen Praxis des Vodou ebenso wie afro-kubanischen theatralen Formen im Stück entgegengebracht werden, finden darüber hinaus auch in struktureller Hinsicht Eingang, wenn etwa ein Solist den mit den kreolischen Unabhängigkeitskämpfer*innen verbündeten indigenen Lambi-Chor zum Gesang auffordert und damit das in afro-karibischen Gesangs- und Erzähltraditionen verbreitete *Call-and-response*-Schema aufgreift:

»Bernardo [...]:
 Résonnez! résonnez lambis! [...]
 Chœur:
 Dans la savane, avant l'aurore,
 une ombre passe, une autre encore...
 Se lève, rampe ou s'évapore...
 Tremble, Espagnol! Gare aux Mambis!«³¹

Heute finden sich keine Spuren, die auf eine tatsächliche Aufführung und Vertonung des Librettos über die Präsentation in der *Académie nationale* in Bordeaux hinaus hindeuten. Das mag angesichts der darin propagierten Ästhetik und der Kreolisierung des Genres nicht verwundern. Doch auch politisch sind die Stücke, die zu einem Zeitpunkt publiziert wurden, als die kubanische Unabhängigkeit noch nicht vollzogen war, von höchster Brisanz. Denn auch wenn sie französische Politik vordergründig nicht betrafen, verbreitete Mégret de Belligny mit seinen Stücken auf lokaler Ebene in Frankreich unter dem Tarnmantel des Exotischen eine radikale politische Botschaft, die antikoloniale Lobbyarbeit für die Rechte von Kreol*innen betrieb – auch in Frankreich ein heißes Thema.

Die den Stücken inhärente doppelte Struktur zeigt sich vor allem an Mégret de Bellignys Bühnenanweisungen für das Zombie-Ballett, die in vielerlei Hinsicht überraschen. Denn die genaue Beschreibung weist – abgesehen vom Rückgriff auf die Mittel des Tanzes – weder Ähnlichkeit zu anderen Zombie-Figuren noch zu geläufigen Darstellungen von Untoten auf französischen Bühnen auf. Indem Mégret de Belligny Zombies in *La reine des vaudoux* tanzend und in schwarz-roten Masken, als höfliche und körperlich wendige Protagonist*innen auf die Bühne bringt, legt er einen detaillierten Plan vor, der den Auftritt der Untoten in neuer Form regelt und andere, ebenfalls in seinen Stücken verwendete rassisierende Einordnungen unterläuft. Doch diese genaue Beschreibung wirft letztlich eine zentrale Frage auf: Was ist zu sehen, wenn tanzende, untote Geister die Bühne betreten? Und: Handelt

31 Mégret de Belligny, *La charmeuse*, S. 229f. Auf Deutsch etwa: »Bernardo [...]: Lasst eure Stimmen erschallen! Lasst eure Stimmen erschallen, Lambis! [...] Chor: In der Savanne, vor dem Morgengrauen, huscht ein Schatten vorbei, ein zweiter erhebt sich, schleicht sich an oder löst sich in Luft auf...Zittere, Spanier! Vorsicht vor den Mambis!«

es sich bei den Bühnenanweisungen tatsächlich nur um fantasievolle Kreationen des Autors?

Vordergründig bedienen diese Beschreibungen die zu dieser Zeit in Europa vorherrschende Nachfrage nach exotischer Unterhaltung: Bunte Kostüme, kreolische Tänze, eine Solotänzerin mit Schlange und eine Protagonistin namens Carmen stellten keine Besonderheit dar, sie befriedigten vielmehr die Nachfrage nach »den Tropen«. Doch in der Beschreibung der Zombie-Figur kommt auch ein zentraler Code einer afro-karibischen, visuellen Sprache zum Einsatz, den nur Ein geweihte verstehen konnten: Denn das Kostüm, das Mégret de Belligny hier beschreibt, ist das des spirituellen Tänzers der kubanischen Abakuá-Gesellschaft, deren Auftritte genau in jenen Jahren, in denen *La reine des vaudoux* und *La charmeuse* veröffentlicht wurden, von Seiten der spanischen Kolonialbehörden unter Strafe gestellt wurden.

Abakuá: die Repression der Masken

Die im Opernlibretto von *La charmeuse* vorgesehenen Kostüme, welche die Zombies bei ihrem Auftritt tragen sollten, waren auf Kuba bestens bekannt: Sie gehörten den kubanischen Abakuá-Gesellschaften. Diese geheimen, religiös-politischen Zusammenschlüsse stellten einen solidarischen und in Zeiten finanzieller Not unterstützenden Verbund dar, etwa in den Bereichen der Vermittlung von Lohnarbeit oder bei der Bezahlung und Ausrichtung eines Begräbnisses. Sie bestanden ausschließlich aus männlichen Mitgliedern und waren zunächst in den städtischen Hafenvierteln aktiv. Die erste Gesellschaft wurde 1836 in der kubanischen Stadt Regla (heute ein Stadtteil von La Habana) von einer Gruppe von Versklavten gegründet.³² Die Gesellschaft hatte ihre Vorfürer in ähnlichen Organisationen in Afrika sowie in den *cabildos de nación*, der seit dem 16. Jahrhundert existierenden (und nach ähnlichen Strukturen in Sevilla benannten) Form der Selbstorganisie-

32 Neuerer Forschung zufolge ging die Gründung aus einem *cabildo de nación* hervor, wobei im Zuge der Gründung aus Afrika deportierte Versklavte und kreolischen Versklavten ihr diesbezügliches Wissen verkaufte. Frühere Texte gehen dagegen davon aus, dass die erste Abakuá-Gesellschaft direkt von aus Afrika deportierten versklavten Menschen gegründet wurde. Diese waren zunächst unter der Bezeichnung *carabales* (die sich aus der europäischen Bezeichnung für die afrikanische Region im heutigen Nigeria ableitet, aus der diese deportiert wurden), dann unter *carabalíes* bekannt, wobei die Gruppe der *carabalíes* ethnisch heterogen ist. Vgl. dazu Castellanos, Jorge; Castellanos, Isabel (1992): *Cultura afrocubana*, 3. Band, Miami: Universal, S. 210. Zur neueren Version vgl. Palmié, Stephan; Pérez Elizabeth (2005): »An All Too Present Absence: Fernando Ortiz's Work on Abakuá In Its Sociocultural Context«, in: *New West Indian Guide/Nieuwe West-Indische Gids* 79: 3/4, S. 219-227, hier S. 219.

nung von Versklavten und freien Schwarzen auf Kuba.³³ Aus der ersten Abakuá-Gruppe entwickelten sich in einem komplexen System der Zulassung alle weiteren *juegos, naciones, tierras* oder *potencias* (›Spiele‹, ›Nationen‹, ›Territorien‹, ›Kräfte‹), also Gruppen oder Logen, deren Anzahl sich schnell multiplizierte. Zehn Jahre nach der Gründung existierten bereits 40 *potencias* in La Habana, 1882 hatte sich die Zahl auf 83 in La Habana, Regla und Guanabacoa erhöht.³⁴ Kreolen, Mulatten und chinesische Kontraktarbeiter wurden im Laufe der Zeit zugelassen; 1863 initiierte Andrés de los Dolores Petit eine Öffnung der Gesellschaft für als weiß klassifizierte Mitglieder.³⁵

Diese von Teilen der kubanischen Elite als bedrohliche ›Afrikanisierung‹ der Gesellschaft wahrgenommene Entwicklung, die sich nun nicht mehr auf Versklavte beschränkte, sondern auch Weiße und andere Bevölkerungsgruppen betraf, geriet vermehrt in den Fokus der Aufmerksamkeit der Kolonialbehörden, die darauf mit behördlichen Verschärfungen reagierten.³⁶ Abakuá-Gruppen wurden nicht nur verschiedenster Verbrechen angeklagt und in Gefängnisse gesperrt, sondern zwischen 1862 und 1897 von den spanischen Kolonialbehörden deportiert, unter anderem auf das spanische Festland, die Kanaren, Ceuta, Chafarinas und die vor dem afrikanischen Festland gelegene Insel Fernando Póo, die heute den Namen Bioko trägt.³⁷ In diesem Zeitraum, in dem Versklavung auf Kuba sukzessive abgeschafft wurde – dies geschah endgültig 1886 –, verlagerten sich die Kontroll- und Unterdrückungsmechanismen der Kolonialbehörden also in einen Bereich, der nicht nur die Reglementierung von Arbeitsverhältnissen betraf, sondern auch kulturelle Praktiken.

Die Geschichte der Abakuá ist deshalb zutiefst mit Rassisierung und Kriminalisierung von Seiten der kolonialen Behörden verwoben. Diese Praktiken sind Teil

33 Aranzadi, Isabela de (2012): »El legado cubano en África. Ñáñigos deportados a Fernando Poo. Memoria viva y archivo escrito«, in: *Afro-Hispanic Review* 31: 1, S. 29–60, hier S. 34. Zur Komplexität der Geschichte der Cabildos und dem nicht mit heutigen Vorstellungen vereinbaren Begriff der Nation vgl. Palmié, Stephan (2013): *The Cooking of History. How Not to Study Afro-Cuban Religion*, Chicago, London: University of Chicago Press, S. 41f.

34 Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 211f. sowie Aranzadi, *El legado cubano en África*, S. 38.

35 Rodríguez Dago, Raúl (2009): *Sincretismo cubano. Santeros, ñáñigos, paleros y espirituistas*, Villa Clara: J.C. Figueredo, 3. Auflage, S. 106. Diese Jahreszahl ist aus dem weiter unten besprochenen Polizeibericht *Los criminales de Cuba* in die Forschungsliteratur übernommen worden. Allerdings begann sich die Korporation von weißen Mitgliedern bereits ab 1857 zu formieren, 1863 dürfte das Jahr der offiziellen Zulassung sein. Vgl. dazu Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 213.

36 Vor dieser ›Afrikanisierung‹ warnte etwa José Antonio Saco bereits 1840 in seinem Pamphlet gegen den Versklavungshandel. Palmié; Pérez, *An All Too Present Absence*, S. 220f.

37 Aranzadi, *El legado cubano en África*, S. 34.

eines umfassenderen Diskurses, der aus Afrika ›importierte‹ Traditionen als feindliches und gefährliches Element der kolonialen Gesellschaft und die Vermischung unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen als Angriff auf die spanische *patria* identifizierte.³⁸ Die für die Mitglieder der *potencias* verwendete Bezeichnung *ñáñigo* – ein von heutigen Abakuá-Gruppen als abschätzig eingestufter Begriff – wurde in diesen Diskursen zu einem Synonym für Kriminalität, Gewalt und Primitivität. Die ab 1839 existierenden Polizeiberichte über Abakuá-Gesellschaften sind folglich ebenso wie die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erschienenen offiziellen Texte, welche die rituellen Praktiken und die Organisation der Gruppen zum Thema haben, weniger als ›Beschreibungen‹ der Abakuá zu sehen als vielmehr als ein Mittel für jene Argumente, in welchen die Autoren rhetorisch die Gleichsetzung der Abakuá mit Kriminalität betrieben.³⁹

In einem von seinem Adjutanten Carlos Urrutía y Blanco erstellten und 1882 veröffentlichten Bericht mit dem Titel *Los criminales de Cuba* (›Kubas Kriminelle‹), der die Leistungen des Polizeichefs von La Habana, José Trujillo y Monaga, zum Thema hatte, wird im Einklang damit etwa der »unvorstellbare Zynismus« und der »nicht existente Respekt« beklagt, mit dem die *ñáñigos* zu jedem festlichen Anlass den öffentlichen Raum mit ihrer »Prahlerei« einnehmen würden und trotz der Bemühungen der Polizei wie auch der Presse »nicht auszulöschen« seien.⁴⁰ *Los criminales de Cuba* unternahm nicht nur die Anstrengung, die Vergehen einer Gruppe von *ñáñigos*, die 1880 festgenommen worden waren, genau aufzulisten, sondern reproduzierte unter dem Titel »Los *ñáñigos*. Su historia, sus prácticas, sus lenguajes. Con el facsímile de los sellos que usa cada uno de los juegos ó agrupaciones« (›Die *ñáñigos*. Ihre Geschichte, ihre Praktiken, ihre Sprache. Mit einem Faksimile der Zeichen, die jedes dieser *juegos* oder Gruppen verwendet‹) einen detaillierten Text, in dem die dargelegten Praktiken als »auf einer Skala der Zivilisation sehr

38 Ebd., S. 39.

39 Palmié; Pérez, *An All Too Present Absence*, S. 221. Vgl. dazu auch im Kontext von rassistischen Vorstellungen von Unreinheit: Exner, Isabel (2017): *Schmutz. Ästhetik und Epistemologie eines Motivs in Literaturen und Kulturtheorien der Karibik*, Paderborn: Fink, S. 92f.

40 »Mucho se ha trabajado por la Policía para la extirpación de los *ñáñigos*, mucho ha pedido la prensa pública con el mismo fin, aunque sin un verdadero conocimiento de la causa, acerca de su origen, sus ideas ni prácticas, y todo ha sido ineficaz, porque ni aun las correcciones que en el orden gubernativo se les impusiera, pudieron hacerlos desistir de su empeño, pues apenas se ha anunciado una fiesta, Carnaval, festejos reales por cualquier acontecimiento, cuando ellos han sido los primeros en venir á [sic!] figurar con el mayor cinismo imaginable, sin miramientos ni respetos, haciendo el más atroz alarde.« Trujillo y Monaga, José (1882): *Los criminales de Cuba. Narración de los servicios prestados en el cuerpo de policía de la Habana por Don José Trujillo y Monagas, hoy segundo jefe del mismo en la propia provincia, y la historia de los criminales presos por él, en las diferentes épocas de los distintos empleos que ha desempeñado hasta el 31 de diciembre 1881*, Barcelona: Giró, S. 360.

gering« eingestuft wurden.⁴¹ Dieser in *Los criminales de Cuba* wieder abgedruckte Text, der auf Initiative Trujillo y Monagas entstanden war und bereits zuvor in der Zeitung *Correspondencia de Cuba* sowie als Broschüre erschienen war, zeugt von der Besessenheit, mit der die kolonialen Behörden und Eliten überall Besessene ausmachten und so die Angst vor der angeblich von den Abakuá ausgehenden Gefahr immer weiter reproduzierten.

Ein besonders bezeichnender Teil dieser kolonialen Beschwörung war die damit verbundene bildliche Darstellung der Abakuá. In *Los criminales de Cuba* fand diese in kriminalistischer Manier Eingang: In Anlehnung an die Kriminalpsychologie des italienischen Mediziners Cesare Lombroso wurden Porträts der Kriminalisierten reproduziert, aus denen auf den ›kriminellen Charakter‹ der Individuen geschlossen werden sollte. Vor allem jedoch hängte sich die Verbildung der von den Abakuá ausgehenden Gefahr an einem konkreten Objekt auf: Am Kostüm des rituellen Tänzers, das Mégret de Belligny in seinem Theaterstück ebenso wie in seinem Opernlibretto auf die Bühne zitiert hatte. Dieses Kostüm, in abschätziger Weise *diablito*, ›Teufelchen‹, genannt, war im 19. Jahrhundert ein beliebtes Motiv der bildenden Kunst.⁴² Auch in *Los criminales de Cuba* findet sich eine in einem fotomechanischen Verfahren hergestellte Abbildung, die in Kombination mit den kriminalisierenden Texten dem Lesepublikum die maskierten Abakuá-Tänzer eindrücklich vor Augen führen und für die Erinnerung verfügbar machen sollten.⁴³

Die Bezeichnung *diablito* gibt allerdings schon einen Hinweis auf die komplizierte Geschichte der Umzüge ebenso wie der Kostüme, die nicht ausschließlich auf ›afrikanische‹ Elemente oder Traditionen zurückgeführt werden können. Vielmehr hat die Forschung betont, dass in Spanien bereits im Jahr 1390 die Teilnahme afrikanischer Versklavter an Festumzügen ebenso belegt ist wie der christliche Brauch,

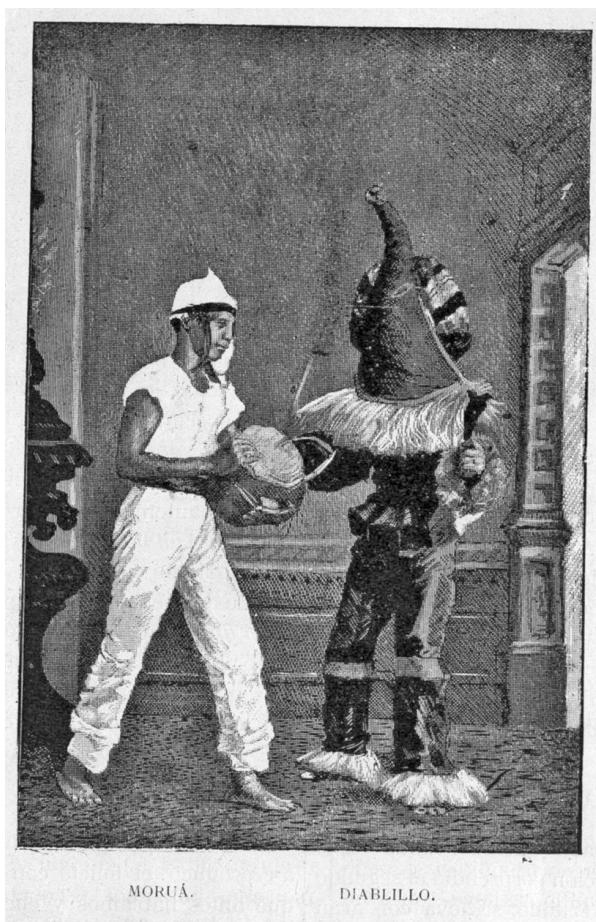
41 Trujillo y Monaga, *Los criminales de Cuba*, S. 362.

42 Vgl. dazu Reinstädtler, *Die Theatralisierung der Karibik*, S. 52f.

43 Dies zeigt sich im Text in der Doppelbedeutung von *memoria* – im Sinne von Memorandum, aber auch Gedächtnisleistung: »Para ilustrar el procedimiento, para hacer llegar a conocimiento de las Autoridades Superiores lo pernicioso que son los náñigos, trabajó Trujillo sin descanso hasta conseguir todos los datos que constituyen la historia verdadera de esta clase ignorante, contándose desde el principio de su institución, sus creencias, costumbres, lenguaje que han adoptado, y cuanto más concierne á ellos, formándose una memoria que, por el conducto regular, se elevó al Excmo. Sr. Ministro de Ultramar, y que aprovechándola después el periódico *La Correspondencia de Cuba*, los publicó en diferentes números, y luégo compuso un folleto en el que aparecen hasta el facsímile de los sellos y firmas que usan, y que, por lo interesante que es en consonancia con el servicio de que tratamos, lo reproducimos á continuación, precedido de un pasaje que hemos hecho sacar en fotografía representando dos personajes de aquella comunidad, ó sea el *Diablito* y su inseparable *Moruá*.« Trujillo y Monaga, *Los criminales de Cuba*, hier S. 361. Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei der Abbildung um eine Fototypie.

mit kleinen Teufelsgestalten böse Geister von Festumzügen fernzuhalten.⁴⁴ Auf Kuba wiederum ist die Teilnahme von als Teufel kostümierten Schwarzen bei Corpus Christi-Prozessionen ab 1573 belegt: »Damit ist es ununterscheidbar, welche *diablitos* im Havanna des 19. Jahrhunderts nun afrikanische, spanische oder über Spanien tradierte afrikanische Tanztraditionen repräsentierten.«⁴⁵

Abbildung 3: Moruà und diablillo aus Trujillo y Monagas ›Los criminales de Cuba‹.



44 Reinstädler, *Die Theatralisierung der Karibik*, S. 47f.

45 Ebd., S. 48.

In der bildenden Kunst wurden die öffentlichen Auftritte der Abakuá-Tänzer vor allem in kostumbristischen Malereien dargestellt. Besonders bekannt sind diejenigen des baskischen, lange Zeit in Kuba lebenden Malers Victor de Landaluze, der 1881, ein Jahr vor *Los criminales de Cuba*, ein Buch mit dem Titel *Tipos y costumbres de la isla Cuba* (»Typen und Gewohnheiten der Insel Kuba«) veröffentlichte, das neben kurzen Texten kostumbristische Darstellungen Landaluzes zu bestimmten gesellschaftlichen ›Typen‹ enthielt.⁴⁶ Diese Einteilung der Gesellschaft stellte eine Analogie zur kriminologischen Markierung bestimmter, für Verbrechen ›prädestinierter‹ Gruppen dar und setzte diese im Medium der Malerei in Form von Portraits weiter fort. Der als besonders abstoßend gekennzeichneten Figur des *ñáñigo* wird ein eigenes Kapitel gewidmet, und auch hier wird der Abakuá-Tänzer als Verbildlichung des ›barbarischen‹ Charakters der gesamten Abakuá-Gruppen herangezogen.⁴⁷

Tatsächlich muss die Maske dieses Tänzers, in der Sprache der Abakuá *íreme* genannt, elitären Gesellschaftsschichten ihre Furcht vor einer ›Afrikanisierung‹ im kolonialen Kuba besonders vor Augen geführt haben: Denn diese Tänzer, die zu bestimmten Anlässen wie den *día de reyes*-Prozessionen am 6. Januar im öffentlichen Raum zu sehen waren, hatten einerseits erstaunliche Ähnlichkeit mit den *capuchones*, jenen Kopfbedeckungen, welche die Büßer der katholischen Osterprozessionen in der spanischen Tradition trugen, und waren andererseits doch – durch die anderen Bestandteile ihrer Kostüme, aber auch durch die zur Schau gestellten rituellen Praktiken – offensichtlich in einen vollkommen anderen Kontext eingebettet. Die

46 Villa, Miguel de (1881) (Hg.): *Tipos y costumbres de la isla Cuba. Por los mejores autores de este género. Obra ilustrada por D. Victor Patricio de Landaluze. Fototipia Taveira*, La Habana: Avisador Comercial.

47 Diese Typologisierung umfasste eine Skala, die von besonders vorbildhaften zu besonders negativen Charakteristiken reichte. Der *ñáñigo* wird etwa in einem der im Band enthaltenen Artikel als Gegenpol zu den positiven Typen der Gesellschaft wie dem Feuerwehrmann gezeichnet: »La historia de la humanidad presenta en sus páginas rasgos soberbios de abnegación y de valor; caracteres y tipos sirven de modelos imperecederos á las generaciones, y cuadros de sublime belleza, donde los hombres estudian las excelencias de amor al prójimo; sin que esos cuadros, esos caracteres, esos rasgos, amengüen por un instante, el tipo hermoso, la grandeza majestuosa del bombero. [...] En el mundo todo es contraste: al lado de lo bello y de lo bueno, al lado de la alegría y de la vida, ha de colocarse lo feo y lo malo, el dolor y la muerte, para que aquellos puedan apreciarse en todo su valer. ¿Qué mucho, pues, que en donde se representan para anatematizarlas, figuras tan bajas y repugnantes como el *ñáñigo*, el *gurrupié*, el *mascavidrio*, se grabe para ensalzarla, una que, como el Bombero del Comercio, honra a todo un pueblo, y servir puede como modelo acabado de valor, abnegación, honradez y civismo?« Urzais, Fernando (1881): »El bombero del comercio«, in: Villa, Miguel de (Hg.) *Tipos y costumbres de la isla Cuba. Por los mejores autores de este género. Obra ilustrada por D. Victor Patricio de Landaluze. Fototipia Taveira*, La Habana: Avisador Comercial, S. 45-50. Vgl. dazu auch Palmié; Pérez, *An All Too Present Absence*, S. 221.

Abbildung 4: »El ñáñigo« aus Landaluzes *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*.



Prozessionen und die abschätzige als *diablitos* bezeichneten Tänzer imaginierten Referenzen zu spanischen Riten ebenso wie zu einer ›afrikanischen Vergangenheit‹ bzw. stellten diese zum Teil durch performative Überhöhung her.⁴⁸ Es mag also nicht verwundern, dass sich ausgerechnet an den Auftritten dieser auffälligen Figur besonders intensiv die rassistischen Diskurse um eine notwendige ›Hygiene‹ der kolonialen Gesellschaft entzündeten: Um diese ›Reinigung‹ zu erreichen,

48 Zu den *reyes*-Prozessionen und den darin stattfindenden performativen Inszenierungen vgl. Reinstädler, Janett (2009): »Cuerpos híbridos: Teatralidad, discursos (post)coloniales y la fiesta del Día de Reyes en la Habana«, in: Toro, Alfonso de (Hg.): *Dispositivos espectaculares latinoamericanos: nuevas hibridaciones – transmedializaciones – cuerpo*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms, S. 193–215, hier S. 198.

so argumentierten Anthropolog*innen im Einklang mit Rassendiskursen der Zeit, sollten die als störende Elemente wahrgenommenen *íreme* »entfernt« werden.⁴⁹

Tote im Museum

Die Kriminalisierung von Abakuá-Gruppen hielt auch nach der Unabhängigkeit an: Auch zur Zeit der Republik wurden ihre Masken beschlagnahmt und als Artefakte in privaten und öffentlichen Sammlungen und Institutionen in Spanien und Kuba ausgestellt, etwa im Institut für Rechtsmedizin in La Habana, wo sie als Beweis für die nach wie vor als »afrikanisch« markierte »Zurückgebliebenheit« dieser Gruppen herhalten mussten. Die Entfernung aus dem Gebrauchskontext zeigte auch ungewollte Effekte: Denn diese führte nicht nur zu einer Konservierung der Objekte, sondern auch zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit von Seiten der sich konstituierenden Wissenschaft der Anthropologie.

Der junge kubanische Rechtsanwalt und Anthropologe Fernando Ortiz hatte beschlagnahmte Masken von *íreme*-Tänzern bei einem Studienaufenthalt in Madrid besichtigt, wo sie im *Museo de Ultramar* ausgestellt wurden.⁵⁰ Auch Ortiz legte in dieser frühen Phase im Einklang mit der lombrosianischen Kriminalistik den Fokus auf das »schlechte Leben«, das diese Bevölkerungsgruppe angeblich führte. Abakuá-Gruppen wurden im Zuge dieses Diskurses zusammen mit anderen afro-kubanischen Religionen als Gefahr dargestellt, die im Topos des »hampa afrocubano« (»afro-kubanischen Gaunertums«) und des »negro brujo« (»schwarzen Hexers«) verdichtet wurde.⁵¹ Ortiz schloss sich im Zuge dieser Einstufungen anderen Akteuren, wie dem Mediziner und Anthropologen Israel Castellanos, an und trug dadurch zur Entwicklung eines kriminologischen, rassistierenden Diskurses bei, der auf der Verallgemeinerung der Figur des *ñanigo* ebenso wie des *brujo* basierte und in der Forderung nach einer »Reinigung« der Gesellschaft von den pathologisierten Personen, die in einem Lager interniert werden sollten, mündete.⁵²

Neben diesem in Texten verbreiteten »wissenschaftlichen Rassismus« spielte die bildliche Darstellung dieser Figuren in den folgenden Jahren eine ebenso große

49 Vgl. dazu Palmié, *Wizards and Scientists*, S. 239.

50 Palmié; Pérez, *An All Too Present Absence*, S. 222.

51 Ortiz, Fernando (o.J. [1906]): *Hampa afrocubano. Los negros brujos. Apuntes para un estudio de etnología criminal. Con una carta prólogo de Lombroso*, Madrid: Editorial América. Vgl. dazu: Salermo Izquierdo, Judith (2011): »Entre los negros y su brujería. El racismo científico del joven Fernando Ortiz«, in: Gómez, Liliana; Müller, Gesine (Hg.): *Relaciones caribeñas. Entrecruzamientos de dos siglos/Relations caribéennes. Entrecroisements de deux siècles*, Frankfurt a.M.: Peter-Lang, S. 157-171.

52 Vgl. dazu Palmié, *Wizards and Scientists*, S. 239.

Rolle wie die makabre Musealisierung ihrer Körper: In den ersten Jahren der Republik wurden Schädel von als *brujos* beschuldigten und hingerichteten Personen im *Museo de antropología* in La Habana ausgestellt.⁵³ Doch auch wenn die wissenschaftlichen Akteure bestrebt waren, sich von den von ihnen untersuchten magischen Praktiken säuberlich abzugrenzen, war dies, wie in der Forschung kommentiert wurde, ein unmögliches Unterfangen. Wie zuvor im Metier der Kriminologie war die besessene Suche nach Besessenen für die wissenschaftliche ebenso wie für die museale Praxis konstitutiv:

»Part of the catalogue of crimes laid at the doorstep of Cuba's *brujos* was the desecration of graves to obtain human body parts. Bones and dirt from the graves of specific persons do, indeed, play a significant part in the rites of the *reglas de congo* to this day. [...] But, just as modern-day *brujos* constitute their priestly competence on the domination of one or more *muertos* (spirits of the dead), so did the science practiced by Castellanos and his colleagues in the Museo Antropológico constitute itself on the grounds of possession of the bodily remains of dead *brujos*. [...] As contemporary priests of *palo monte* might say, the Museo Antropológico had turned into a giant *nganga*, animated by the enslaved remains of the powerful dead.«⁵⁴

Dieses Interesse für afro-kubanische Kulturen führte in den 1920er Jahren auch zur Etablierung einer neuen Forschungsrichtung innerhalb der Anthropologie: In der 1924 gegründeten Zeitschrift *Archivos del folklore cubano*, zu der nicht nur bekannte kubanische Anthropolog*innen wie Ortiz oder Castellanos, sondern auch über den nationalen Kontext hinaus wissenschaftliche Autor*innen beitrugen, wurde ›Folkloristik‹ als Forschungsgegenstand etabliert. Auch in diesem Paradigma blieb die Grundannahme einer notwendigen ›Heilung‹ des sozialen Körpers weiter bestehen. Doch die Etablierung von Ethnografie als Forschungsmethode zog sukzessive eine Aufwertung afro-kubanischer Religionen nach sich.⁵⁵

Auch Fernando Ortiz revidierte im Laufe der Zeit seine eigenen Forschungspositionen: 1929 veröffentlichte Ortiz den in der kubanischen und spanischen Presse vielbeachteten Text »Ni racimos ni xenofobias« (›Weder Rassismen noch Xenophobien‹), in dem er Kritik am Konzept der *raza* übte.⁵⁶ 1940 schließlich mündete diese Aufwertung von afro-kubanischen Kulturen in dem in *Contrapunteo cubano del tábano*

53 Vgl. dazu Fernández Calderón, Alejandro Leonardo (2014): *Páginas en conflicto: debate racial en la prensa cubana (1912-1930)*, La Habana: Editorial UH, S. 138.

54 Palmié, *Wizards and Scientists*, S. 248.

55 Fernández Calderón, *Páginas en conflicto*, S. 144f.

56 Ebd., S. 147.

co y del azúcar (Tabak und Zucker) skizzierten Konzept der *transculturación*, für das Ortiz noch heute bekannt ist.⁵⁷

Tanzende Totengeister

Die Revision der Forschungspositionen in der Arbeit Fernando Ortiz' bereitete den Weg für eine differenziertere Sicht auf afro-karibische religiöse Praktiken und deren gesellschaftliche Bedeutung. Die zentrale Akteurin in diesem Kontext ist die kubanische Anthropologin Lydia Cabrera, die in ihrer Arbeit über die kubanische Santería, aber auch über Palo Monte Mayombe und andere synkretistische Glaubenssysteme, diese als Teil der kubanischen Gesellschaft in den Fokus nahm. Zitate aus zahlreichen Interviews, die sie mit der letzten Zeug*innen-Generation von ehemals Versklavten durchführte, versuchte Cabrera ohne abwertende Einstufungen zu präsentieren; in vielen Fällen sogar ohne jeglichen Kommentar.⁵⁸

Auch die Mitglieder der Abakuá ließ Cabrera für sich selbst sprechen.⁵⁹ Dadurch konnten auch die *íreme*-Tänzer in einen größeren, religiösen Kontext gestellt und die damit verbundenen Praktiken, Masken und Bedeutungen in der Sprache der Praktizierenden beschrieben werden. In *El Monte* zitiert Cabrera ein Mitglied der Abakuá: Die *íreme* »sind die Toten, die Geister der Ahnen im Berg«.⁶⁰ Diese Formulierung ist kein Zufall: Denn für Abakuá-Gruppen ist der *íreme* nicht nur ein Symbol für den Toten, der *íreme* ist der Tote. Der Geist des Toten ergreift Besitz vom Kostüm des *íreme*, wodurch dieser den für die Dauer der Riten zurückgekehrten Toten verkörpert.⁶¹

57 Vgl. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*.

58 »Me he limitado rigurosamente a consignar, con absoluta objetividad y sin prejuicio, lo que he oido y lo que he visto. El único valor de este libro, aceptadas de antemano todas las críticas que puedan hacérsele, consiste, exclusivamente, en la parte tan directa que han tomado en él los mismos negros. Son ellos los verdaderos autores.« Cabrera, Lydia (2009 [1981]): *El Monte*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, S. 16. Wie im Falle dieses Bescheidenheitstopos weist Cabrera auch gleich zu Beginn auf die mündlichen Traditionen hin, die sie »unverfälscht« wiedergeben möchte. Vgl. ebd., S. 13.

59 Im monumentalen Schaffen Cabreras sind dazu neben *El Monte* unter anderem folgende Texte relevant: Cabrera, Lydia (1970 [1958]): *La sociedad secreta Abakuá: narrada por viejos adeptos*, Miami: CR; sowie Cabrera, Lydia (1988): *La lengua sagrada de los ñáñigos*, Miami: Ediciones Universal.

60 »En línea recta a la tinaja que custodia el íreme Maribá Cánkemo, cuelgan de la pared de recha, los >sacos< –afomiremos o cofombres– de los íremes o diablitos, que >son los muertos, los espíritus de los antepasados que están en el monte<, y que vemos bailar en todas las fiestas abakuás.« Cabrera, *El Monte*, S. 238.

61 Cabrera, *La sociedad secreta Abakuá*, S. 200. Vgl. dazu auch Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 223.

Die Präsenz der Ahnen ist ein grundlegendes Konzept der Abakuá, das sowohl in öffentlichen als auch in privaten Zusammenkünften Widerhall findet.⁶² Spezifische Totenriten oder *enlorós*, die dazu dienen, den Toten mit den Ahnen zu vereinen, spielen eine wichtige Rolle. Im 19. Jahrhundert, bevor Abakuá-Gruppen zahlreichen Repressionen ausgesetzt waren, umfasste das Begräbnisritual eine öffentliche Prozession zum Friedhof. Diese sollte einerseits dazu dienen, die Totengeister durch schnelle Schritte in verschiedene Richtungen orientierungslos zu machen – um ihnen den Weg zurück zu erschweren –, andererseits sollten dadurch die bösen Geister abgeschüttelt werden.⁶³

Die Totengeister nehmen an jeder Abakuá-Zeremonie teil, finden jedoch in der Figur des *íreme* besonderen Ausdruck: Es gibt nicht nur eine, sondern unterschiedliche *íreme*-Figuren die sowohl wohlwollend als auch furchteinflößend sein können und unterschiedliche Funktionen zu erfüllen haben. Anamanguí, der König der Toten, der synkretistisch mit dem Heiligen Franziskus von Assisi identifiziert wird, hat etwa die Hoheit über die Begräbnisriten.⁶⁴ Bei privaten und öffentlichen Prozessionen treten *íreme*-Tänzer in Verbindung mit einer zweiten Figur auf: dem Nkríkamo oder *mandamás*, der als *moruá* dem entsprechenden *íreme* Befehle erteilt. Diese Figur ist es auch, die den Gong schlägt, um die Totengeister zu rufen.⁶⁵ Der *íreme* wiederum ist stumm und kann den Befehlen des *moruá* nur mit seinen Bewegungen antworten. Bereits hier sind die Parallelen zu haitianischen Vorstellungen und rituellen Praktiken wie den Rara-Umzügen zu Ostern augenscheinlich, in denen versklavte Totengeister, *zonbi*, unter anderem zur Erinnerung an die Plantagengesellschaft im öffentlichen Raum angerufen werden. Auch lassen sich hier

-
- 62 Cabrera, Lydia (1969): »Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá«, in: *Journal de la Société des Américanistes* 58, S. 139-171, online unter: http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1969_num_58_1_2101 (zuletzt abgerufen am 01.12.2021), hier S. 139; Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 230.
- 63 Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 250 sowie S. 254. Das Begräbnis ist darüber hinaus ein Ritual, das auch für noch lebende Personen ausgeführt wird, wenn eine Person aus einer Abakuá-Gruppe ausgeschlossen wird. Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 256.
- 64 Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 235. Neben dem Katholizismus stammen weitere Elemente in der Sprache der Abakuá aus der Regla de ocha sowie aus dem Palo Monte. Andrés Petit, der Terziär des Franziskanerordens und treibende Kraft für die Zulassung von weißen Mitgliedern in Abakuá-Gruppen, aber auch Begründer des Palo Monte Mayombe, spielte in diesem Kontext eine zentrale Rolle. Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 259.
- 65 In Lydia Cabreras enzyklopädischem Werk *La lengua sagrada de los ñáñigos* heißt es unter Moruá: »dignatario Abakuá. ›El que habla a los espíritus, íremes«, Cabrera, Lydia (1988): *La lengua sagrada de los ñáñigos*, Miami: Ediciones Universal (Colección del Chicherekú en el exilio), S. 356. Vgl. dazu auch Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 228.

Parallelen zu Zombie-Kostümen im größeren Kontext des haitianischen Karnevals, *kanaval*, konstatieren, wo diese in weißen, kuttenähnlichen Kostümen auftreten.⁶⁶

Die Charakteristik des kubanischen Totengeists *íreme*, sich nur durch Bewegungen auszudrücken, findet auch in seiner Maske Ausdruck: Denn die Kopfbedeckung dieses Kostüms, das in der Sprache der Abakuá *saco* heißt und ein heiliges Objekt ist, hat zwar Augenschlitze, aber keinen Mund. Das restliche, für den Körper bestimmte Kostüm wiederum ist häufig mit geometrischen Mustern bedeckt, zuweilen auch mit roten und schwarzen Punkten, eine Reminiszenz an das Totemtier der afrikanischen Vorläufer-Gruppen, den Leoparden.⁶⁷ Während die *íreme* also für die einen ›nur‹ einen Tanz ausführen, stellen sie für die anderen Teil einer rituellen Sprache dar.⁶⁸

Die Anerkennung dieser rituellen Sprache – nicht nur der Abakuá, sondern auch anderer synkretistischer afro-kubanischer Religionen wie der Santería oder des Palo Monte Mayombe – fand nicht nur in Cabreras anthropologische Arbeit Eingang. Denn diese ist am Übergang von anthropologischem zu literarischem Schreiben situiert; ein Zusammenhang, der besonders in Cabreras Erzählsammlung *Cuentos negros de Cuba* (›Schwarze Erzählungen aus Kuba‹, 1936) deutlich wird. Die Publikation der *Cuentos negros* markiert die Ausweitung des Kanons der kubanischen Literatur auf afro-karibische Erzähltraditionen – wenn auch auf einem Umweg: Denn der Band wurde, bevor er in Kuba erschien, im Zuge eines Aufenthalts der Autorin in Frankreich zuerst in französischer Übersetzung publiziert. Cabrera knüpfte im Zuge dieses Aufenthalts auch Kontakte zu zentralen Akteuren der französischen Avantgarde, wodurch abermals die persönlichen und inhaltlichen – durchaus ambivalenten – Beziehungsgeflechte zwischen der Kunst der Avantgarde und dem anthropologischen Interesse an ›außer-europäischen‹ Kulturen deutlich werden.⁶⁹

66 Vgl. dazu McAlister, *Rara!*, S. 86f. sowie McAlister, Elizabeth (2012): »Slaves, Cannibals, and Infected Hyper-Whites: The Race and Religion of Zombies«, in: *Anthropological Quarterly* 85: 2, S. 457–486, hier S. 471. Zombie-Kostüme des *kanaval* haben auch durch das gleichnamige Projekt der englischen Fotografin Leah Gordon internationale Bekanntheit erlangt: Gordon, Leah; Smart Bell, Madison; Fleming, Richard (2010): *Kanaval Vodou, Politics, and Revolution in the Streets of Haiti*, London: Soul Jazz; online unter: www.leahgordon.co.uk/index.php/project/kanaval/ (zuletzt abgerufen am 01.12.2021).

67 Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 220.

68 Ebd., S. 232f.

69 Cabrera, Lydia (1972 [1936]): *Cuentos negros de Cuba*, Miami: CR. Die französische Übersetzung von Francis de Miomandre erschien zuerst 1936 unter dem Titel *Contes nègres de Cuba* bei Gallimard. Der spanischen Version wurde eine Einleitung von Fernando Ortiz vorangestellt, die dem Buch noch mehr Aufmerksamkeit verschaffte. Die Beziehung zwischen Cabrera und Ortiz – Ortiz war mit der Schwester Cabreras verheiratet – wird häufig auf eine zwischen Lehrer und Schülerin reduziert. Erst in den letzten Jahrzehnten sind Argumente betont worden, die Cabreras Arbeit unabhängig von und als Alternative zu Ortiz sehen. Vgl. dazu Rodríguez

Wie in ihren Ethnografien hat Cabrera sich selbst auch in *Cuentos negros de Cuba* als weiße Mittlerin ›Schwarzer Traditionen‹ gezeichnet, deren Rolle ›nur‹ darin bestand, mündliche Erzähltraditionen möglichst ›unverfälscht‹ aufzuzeichnen und dadurch eine vermeintlich ›neutrale‹ Übersetzungsfunktion zwischen mündlichem Erzählen und schriftlichem Text einzunehmen. Jüngere Forschung hat diese starre Gegenüberstellung zwischen mündlichen Traditionen und schriftlichen Texten in Frage gestellt und auf die aktive Rolle der Autorin innerhalb dieses Übersetzungsprozesses hingewiesen. Denn zum einen fanden sich unter den Erzählungen in *Cuentos negros de Cuba* auch solche, die auf keine mündliche ›Quelle‹ zurückgingen, wodurch die Autorin, wie sie später zu Protokoll gab, zur Erfinderin der ›Tradition‹ wurde. Zum anderen stützte sich Cabrera in ihren Ethnografien nicht ausschließlich auf mündliche Informant*innen, sondern auch auf seit dem späten 19. Jahrhundert in Kuba existierende schriftliche Handbücher und Dokumente, die von Praktizierenden der afro-karibischen Religionen verfasst worden waren. Schließlich wurden Cabreras Ethnografien wiederum als Quellen von Praktizierenden herangezogen; sie wurden teilweise sogar selbst zu normativen Schriftstücken für die Ausübung der beschriebenen Praktiken.⁷⁰ Diese Einschätzungen verdeutlichen nicht nur die Verflechtungen zwischen Anthropologie und Literatur auf beiden Seiten des Atlantiks, sondern auch die multipolaren Zirkulationen zwischen mündlichen Erzähltraditionen und schriftlichen Quellen, die nicht auf eine einseitige Übersetzung oder ›Aufzeichnung‹ reduziert werden können, wodurch sich auch eine Betrachtungsweise, die den ›Informant*innen‹ ausschließlich den Bereich der mündlichen Tradierung zuweist, verkompliziert.

Raum für die Toten

Erst durch die grundlegende Arbeit Cabreras und die im Anschluss daran weitergeführte Forschung wird deutlich, welche Bedeutung afro-kubanische Kulturen für die Entstehung einer als ›kubanisch‹ markierten und zugleich in einen atlantischen Rahmen eingeschriebenen Kunst innehatten. Dies zeigt sich vor allem an der Kunst der Avantgarde; in der Literatur bei Alejo Carpentier, in der Malerei bei Wilfredo Lam, deren künstlerische Arbeiten auch Fragmente der Sprache der Abakuá aufweist. Alejo Carpentier etwa nahm nicht nur in seinem Roman *Ecué-yamba-o!* Bezug auf Abakuá-Elemente, sondern verfasste auch ein Libretto für ein afro-kubanisches

Mangual, Edna (2004): *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Identity*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, S. 11.

⁷⁰ Dianteill, Erwan; Swearingen, Martha (2003): ›From Hierography to Ethnography and Back: Lydia Cabrera's Texts and the Written Tradition in Afro-Cuban Religions‹, in: *Journal of American Folklore* 116: 461, S. 273-292, hier vor allem S. 273f. sowie S. 280.

Ballett, *La rebambaramba*, das 1928 vom kubanischen Komponisten Amaldeo Roldán vertont wurde und in dem auch *íreme*-Figuren auf die Bühne gebracht wurden.⁷¹ Immer wieder wurde dieser starke Einfluss von Abakuá-Riten auf verschiedene künstlerische Praktiken dadurch erklärt, dass die *Darstellung* der toten Ahnen in Musik, Masken, Prozessionen usw. der Abakuá explizite Verbindungen zu theatralen Praktiken aufweist.⁷²

Vor diesem Hintergrund erscheinen die Stücke Mégret de Bellignys aus dem späten 19. Jahrhundert, in denen die Sprache der Abakuá ihren Widerhall findet, als Vorboten einer avantgardistischen Annäherung an afro-karibische Kulturen. Die in *La charmeuse* und *La reine des vaudoux* aufgeworfenen Zusammenhänge und zugleich nur für Initiierte lesbaren Referenzpunkte sind zahlreich: Der Mythos der heiligen Höhle, der das Bühnenbild für die Stücke Mégret de Bellignys darstellt, spielt in der Mythologie der Abakuá eine zentrale Rolle.⁷³ Auch der in beiden Stücken dargebotene Schlangentanz steht mit Tänzen der Abakuá in Verbindung. So bezieht sich etwa Fernando Ortiz auf einen solchen »baile de la culebre«, der im Zuge der *día de reyes*-Prozessionen am 6. Januar mit einer künstlichen Schlange aufgeführt wurde, deren Tod in einem mehrsprachigen Gesang besungen wurde.⁷⁴ Auch eine andere Bewegung, die Belligny den Zombie-Tänzer*innen vorschreibt – diese sollen nach ihrem Auftritt ihre Masken abwerfen – ist als Reminiszenz an Abakuá-Riten lesbar: Denn im Zuge eines *plante*, einer Abakuá-Initiation, werfen die *íreme* am Ende der öffentlichen und von Trommelschlägen begleiteten Prozession ihre Masken ab und die Toten kehren in das Reich der Ahnen zurück.⁷⁵

71 Carpenter, Alejo (1983 [1927]): *La rebambaramba*, in: ders.: *Obras completas*, Band 1, Mexiko: Siglo XXI editores, S. 195-207. Die Kostüme stammten von José Hurtado de Mendoza. Vgl. ebd., S. 195.

72 »En ellos figuramos a los muertos... Es como una representación de lo que hicieron los antepasados abakuás muertos en África y sus espíritus.« Nótese: representación. Es decir: drama, tragedia. Enkames o rezos cantados. Música. Bailes. Procesiones. Mímica. Máscaras. Disfraces. Manipulaciones mágicas. Explosiones de pólvora. Sahumerios. Libaciones. Sacrificios animales que aluden al sacrificio humano de la Madre, de la Sikanekue. Juramentos espluzantes. Cortinas de diversos colores que se cierran y se abren. Resurrecciones. Guerras. Y todo ello no en forma caótica, sino siguiendo una lógica interior, un plan, un argumento repleto de alusiones míticas, desarrollado en una sucesión de episodios programáticos, de escenas interconectadas que culminan en un climax. Puro drama. Pero drama religioso, rodeado de hondo sobrecogimiento, donde se retrotrae y se re-vive el momento sagrado de los orígenes.«Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 238. Ein solcher Einfluss auf die bildende Kunst geht im Übrigen nicht nur von Abakuá aus, sondern auch von anderen religiösen Gemeinschaften wie Palo Monte. Vgl. dazu Bettelheim, Judith (2001): »Palo Monte Mayombe and its Influence on Cuban Contemporary Art«, in: *African Arts* 34: 2, S. 36-49.

73 Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 234.

74 Ortiz, *Los negros brujos*, S. 82.

75 Castellanos; Castellanos, *Cultura afrocubana*, S. 245.

Die Bezeichnung Zombie, unter der die *íreme*-Tänzer bei Mégret de Belligny auftreten, kann unter diesen Gesichtspunkten wohl kaum als beliebig betrachtet werden. Zu offensichtlich sind die Parallelen: Zunächst als Totengeister, doch auch als versklavte, stumme Akteur*innen, deren performative Zeichen nur diejenigen zu lesen wissen, die sich damit auseinandersetzen haben. Die Verschmelzung der *íreme* mit der Figur des Zombie ist symptomatisch für Relationen zwischen Konzepten, die zwischen Afrika, der französischen- und der spanischsprachigen Karibik und Europa zirkulierten und ein rhizomatisches Netzwerk aus Beziehungen spannten. Der Zombie ist also in diesem Fall nicht nur am Übergang von Leben und Tod, Körper und Geist, Tanz und Sprechtheater, spanischer und französischer Kolonialmacht situiert, wodurch er eine Übersetzungsfunktion zwischen unterschiedlichen Bereichen übernimmt. Er ist auch eine Chiffre, die zu diesem Zeitpunkt höchstbrisanten politischen Inhalten die notwendige Ambivalenz verleiht, um für andere als harmlose ›Exotik‹ durchzugehen.

Im August 1876, fünf Monate nach dem Erscheinen von *La reine des vaudoux*, wurden die Zusammenkünfte der *ñanigos* verboten. 1880 wurden die öffentlichen Auftritte der *íreme* untersagt, vier Jahre später auch die rituellen Prozessionen am 6. Januar.⁷⁶ Dennoch erschien Mégret de Bellignys zweites Stück zum Thema, *La charmeuse*, 1891 mit unveränderten Referenzen auf die rituellen Prozessionen. Handelt es sich also um einen Zufall, dass Mégret de Belligny genau in jenen Jahren, in denen Abakuá-Gruppen sich mit vermehrter strafrechtlicher Verfolgung konfrontiert sahen, in Frankreich Stücke publizierte, in denen ihre Sprache gesprochen wurde? Es existieren heute keine Dokumente, die Antwort auf diese Frage geben könnten; auch auf die Frage, ob Mégret de Belligny selbst Vodou- oder Abakuá-Praktizierender war, gibt es keine Antwort. Seine Stücke können einerseits als Texte gelesen werden, die afro-karibische Praktiken den exotistischen Konsumanforderungen der Zeit entsprechend und mit den Augen einer Person, die durch die Verwirrungen der eigenen Familiengeschichte sowohl die französisch- als auch die spanischsprachige Karibik kannte, auf die Bühne brachten. Andererseits gehen die Stücke über den Exotismus der Zeit hinaus und bringen für diejenigen, die diese Sprache verstehen, wiedererkennbare Elemente auf die Bühne. Aus der historischen Distanz wird die Ambivalenz der Stücke Mégret de Bellignys deutlich, die unter dem Deckmantel der exotistischen ›Folklore‹ politisch höchstbrisante Themen verhandelten.

Trotz der anhaltenden Repressionen gegen Abakuá-Gruppen war die von gesellschaftlichen Eliten angestrebte ›Auslöschung‹ niemals erfolgreich. Ab den 1920er Jahren wurden sie zunehmend als Teil der kubanischen Kultur wahrgekommen, auch wenn gesetzliche Einschränkungen und Vorurteile gegenüber Abakuá weiter bestanden und das Verbot, neue Mitglieder aufzunehmen, erst 1996

76 Ebd., S. 260 sowie Aranzadi, *El legado cubano en África*, S. 34.

aufgehoben wurde. Heute sind ihre rituellen Objekte Teil einer kapitalistischen Konsumkultur; *íreme*-Figuren in Miniaturform können käuflich als Andenken erworben werden. Gleichzeitig ist die Sprache der Abakuá nicht nur (durch Reimporte) in Afrika und in Kuba Teil der kulturellen Erinnerung und Gegenwart, sondern auch an unerwarteten Orten, wo sie die historischen Archive bewohnen.⁷⁷ Referenzen auf die Bewegungen des *íreme* sind auch in Texten wie jenen Mégret de Bellignys, in den vergessenen Nischen der *Académie nationale* in Bordeaux aufgehoben. Diese Stücke haben den Totengeistern der Abakuá, deren Präsenz zu diesem Zeitpunkt im öffentlichen Raum in Kuba nicht opportun war, einen Raum für ein Ausweichmanöver in die Fugen der Erinnerung geschaffen und ihnen dadurch gleichzeitig auf einer anderen nationalen Bühne Auftritte in einem gänzlich anderen Kontext verschafft.

77 In Kuba haben Abakuá-Gruppen heute mehr als 20.000 Mitglieder. Aranzadi, *El legado cubano en África*, S. 35.

