

8. Zombies auf der Bühne II

Einleitung

Das Kapitel ZOMBIES AUF DER BÜHNE II untersucht die Rolle von Zombie-Figuren im Ballett des 20. Jahrhunderts. Zentraler Gegenstand des Kapitels ist *Lag'ya*, ein Stück, das die US-amerikanische Anthropologin, Tänzerin und Choreografin Katherine Dunham ausgehend von ihrer Feldforschung in Martinique entwickelte. Das Stück hatte 1938 Premiere, doch es sollte Dunham und ihr Tanzensemble über zwei Jahrzehnte lang durch siebenundsechzig Länder auf der ganzen Welt begleiten und zu einem der erfolgreichsten Stücke ihrer Karriere werden.

Das Stück wurde maßgeblich von Dunhams Forschung zum martinikanischen Kampftanz *ag'ya* sowie von ihrem Aufenthalt auf Haiti in den 1930er Jahren inspiriert, ist jedoch gleichzeitig von europäischen Tanzstilen und dem US-amerikanischen Musical geprägt. Dunham entwickelte aus dieser Kombination eine transkulturelle Ballettsprache, in der die Zombie-Figur eine zentrale Rolle einnimmt. Das Stück folgt den aristotelischen Prinzipien der Einheit von Zeit und Raum und weist gleichzeitig eine für die Karibik charakteristische zirkuläre Struktur auf.

Das Kapitel zeigt die Bedeutung auf, die Dunhams anthropologische Forschung – sie war eine der ersten Schwarzen Anthropologinnen der 1930er Jahre und maßgeblich an der Etablierung der Tanzanthropologie beteiligt, bevor sie sich gegen den Verbleib im universitären System und für eine Bühnenkarriere entschied – für die Entwicklung ihrer künstlerischen Sprache hatte. In Dunhams transkulturellem Ballett stellt die Karibik einen zentralen Referenzpunkt dar. Das Kapitel argumentiert, dass Dunham mit ihrem Stück eine Gegenposition zu anderen, zeitgleich breit rezipierten Zombie-Figuren wie denjenigen aus William Seabrooks *The Magic Island*, einem sensationalistischen, stereotypen Bestseller über Haiti, etablierte und diese erfolgreich auf die Bühnen in den Amerikas, Asien und Europa brachte. Abschließend stellt das Kapitel Dunhams Stück in den größeren Kontext ihres Engagements gegen Rassismus und für Bürgerrechte in Haiti und in den USA.

Dunhams *L'Ag'Ya*, Fort-de-France-Chicago-Welt, 1938

Rund sechzig Jahre nach der Präsentation von Mégrét de Bellignys Zombie-Ballett in der Gelehrtenengesellschaft in Bordeaux brachte die US-amerikanische Anthropologin, Tänzerin und Choreografin Katherine Dunham abermals tanzende Zombies auf die Bühne. Doch *Lag'ya*, Dunhams erstes Ballett, das am 27.1.1938 in Chicago im Rahmen des Federal Theatre Project Premiere hatte, erhielt eine weitaus größere Öffentlichkeit als die tanzenden Untoten des 19. Jahrhunderts. Die Voraussetzungen hatten sich geändert: Im Zuge der avantgardistischen und primitivistischen Kunstströmungen der 1920er- und 1930er Jahre waren sowohl im französisch- als auch im englischsprachigen Raum die Karibik ebenso wie nicht-weiße Körper zu bevorzugten Objekten einer exotistischen Schaulust geworden. Gleichzeitig stellte der karibische Raum und vor allem die Haitianische Revolution für internationale Empowerment-Bewegungen wie die Harlem Renaissance, den *indigenismo* und die *négritude* einen zentralen Bezugspunkt dar. Auch Katherine Dunhams Arbeit ist an diesem fragilen Berührungspunkt zu situieren.¹

Lag'ya sollte fester Bestandteil von Dunhams Bühnenshows *Tropical Revue* (1944), *Bal Nègre* (1946) und *Caribbean Rhapsody* (1950) werden und Dunham und ihr Tanzensemble über zwei Jahrzehnte lang durch insgesamt siebenundsechzig Länder begleiten. Die Ballett tanzenden Untoten tourten vom Broadway in New York über Spanien bis nach Japan. *Lag'ya* wurde zu einem der erfolgreichsten Stücke in Dunhams Karriere.² Das Ballett ist damit beispielhaft für Dunhams Erfolg als Tänzerin und Choreografin – ein Erfolg, der sich nur mit jenem Josephine Bakers vergleichen lässt. Doch im Gegensatz zu Baker sind die multiplen Pionierfunktionen und Errungenschaften Dunhams nur einer spezialisierten Tanz-Community in Erinnerung geblieben.³

-
- 1 So ist Dunhams Arbeit im Kontext des Black Arts Movement zu situieren; gleichzeitig war sie mit Breton befreundet. Vgl. dazu Durkin, Hannah (2011): »Dance anthropology and the impact of 1930s Haiti on Katherine Dunham's scientific and artistic consciousness«, in: *International Journal of Francophone Studies* 14: 1&2, S. 123-142, hier S. 126 sowie Browning, Barbara (2016): »Dance, Haiti and Lariam Dreams«, in: Benedicxy-Kokken, Alessandra; Glover, Kaiama; Schuller, Mark; Picard Byron, Jhon (Hg.): *The Haiti Exception. Anthropology and the Predicament of Narrative*, Liverpool: Liverpool University Press, S. 110-119, hier S. 115.
 - 2 Clark, Vèvè (1982): »Katherine Dunham's *Tropical Revue*«, in: *Black American Literature Forum* 16: 4, Black Theatre Issue, S. 147-152, hier S. 148.
 - 3 Fischer-Hornung, Dorothea (2008): »Keep Alive the Powers of Africa«: Katherine Dunham, Zora Neale Hurston, Maya Deren, and the Circum-Caribbean Culture of Vodoun, in: *Atlantic Studies: Global Currents* 5:3, S. 347-362, hier S. 348 sowie Clark, Katherine Dunham's *Tropical Revue*, S. 147.

Die Inseln des Tanzes

Dunham hatte nicht nur im Bereich des Bühnentanzes eine Vorreiterrolle inne. Neben ihrer Ausbildung im Bereich des klassischen Balletts und des modernen Tanzes absolviert sie zunächst ein Studium der Anthropologie bei Robert Redfield an der Universität Chicago und war – wie ihre direkte Konkurrentin Zora Neale Hurston – eine der ersten Schwarzen Anthropologinnen der 1930er Jahre. Sie unternahm Forschungsreisen nach Jamaika, Martinique und Haiti und trug maßgeblich zur Etablierung der Tanzanthropologie bei, einem Forschungsfeld, das Tanz in seinen rituellen und alltäglichen gemeinschaftlichen Funktionen untersucht. Auch wenn sich Dunham auf Drängen ihres Mentors, des Anthropologen Melville Herskovits, nach ihren Feldforschungsaufenthalten für eine Karriere auf der Bühne und gegen den weiteren Weg in die akademische Welt entschieden hatte, bereicherte sie mit ihrer Expertise und ihrer Arbeitsweise zeitlebens sowohl die Bühnenarbeit als auch die akademische Disziplin.

Neben ihrer erfolgreichen Bühnenkarriere als Tänzerin arbeitete Dunham am Aufbau der Katherine Dunham Dance Company, des ersten unabhängigen Bühnentanzensembles, das hauptsächlich aus nicht-weißen Mitgliedern bestand. Unter anderem zählte Dunhams bekannte Schülerin Eartha Kitt dazu; während die avantgardistische Filmemacherin und von Dunham zu ihren Vodou-Forschungen inspirierte Maya Deren für die Kompanie als Sekretärin tätig war.⁴ Zeitgleich publizierte Dunham weiterhin Texte, die aus ihrer anthropologischen Feldforschung hervorgingen.⁵ Der wissenschaftliche Text »Dances of Haiti«, der auf Dunhams Forschung in den 1930er Jahren basierte und 1947 zunächst auf Englisch und Spanisch in Mexiko und 1957 in französischer Übersetzung mit einem Vorwort von Claude Lévi-Strauss erschien, gilt heute als eine der bedeutendsten Veröffentlichungen im Bereich der Tanzanthropologie.⁶

Doch vor allem der 1969 publizierte Text *Island Possessed* war den akademischen Diskussionen der *writing-culture*-Debatte um Jahrzehnte voraus. *Island Possessed* basierte auf Dunhams Feldforschung in Haiti, auf die sie sich 1935 im Rahmen eines Rosenwald-Fellowships begeben hatte, und legte den Fokus auf die Umstände und Implikationen des anthropologischen Schreibens.⁷ Bereits im ersten Satz thematisierte sie darin nicht nur ihre eigene ambivalente Rolle als US-amerikanische Wissenschaftlerin in Haiti, sondern setzte diese auch in Beziehung zu den politischen Kontexten der Zeit:

4 Browning, *Dance, Haiti and Lariam Dreams*, S. 117.

5 Durkin, *Dance Anthropology*, S. 123.

6 Fischer-Hornung, *Keep Alive the Powers of Africa*, S. 355.

7 Browning, *Dance, Haiti and Lariam Dreams*, S. 115.

»It was with letters from Melville Herskovits, head of the department of Anthropology at Northwestern University, that I invaded the Caribbean – Haiti, Jamaica, Martinique, Trinidad, passing lightly over the other islands, then Haiti again for the final stand for the real study. When I arrived in Haiti, not long after the exodus of the Marines, there were still baptized drums hidden in hollow tree trunks and behind waterfalls.«⁸

Ebenfalls 1935, in dem Jahr, in dem Dunham in Haiti ankam, entwickelte Aimé Césaire seinen Begriff der *négritude*. In ihrem Text beschreibt Dunham, wie sie in Haiti Vertreter der Bewegung kennen- und schätzen lernte, auch wenn sie den Begriff selbst – unter anderem aufgrund seiner Anknüpfung an nationalistische Diskurse – kritisierte.⁹

Die Ambivalenz, die *Island Possessed* kennzeichnet, äußert sich, wie Barbara Browning argumentiert hat, in auch heute noch weit verbreiteten Vorstellungen von Ansteckung mit in den Tropen verbreiteten Krankheiten.¹⁰ Doch indem Dunham diese Ängste offenlegte, konfrontierte sie letztlich auch ihre Leser*innen mit den eigenen, kulturell tradierten Ängsten und Imaginationen von ›Reinheit‹ und ›Verschmutzung‹. Vor allem jedoch stellte sie das Kredo der wissenschaftlichen Objektivität durch Partizipation an ihrem Untersuchungsobjekt, dem haitianischen Vodou und haitianischen Tänzen, in Frage. Durch ihre selbstreflexive Methode löste Dunham die etablierten Grenzen zwischen dem Objekt und dem Subjekt der Forschung vorsätzlich auf. Die Auflösung dieser klaren Trennung ließ sie auch in ihr Schreiben und ihre Sprache einfließen, die – im Gegensatz zu »Dances of Haiti« – wissenschaftliche Schreibweisen zugunsten von autobiographischen Erzählweisen über Bord warf. Dadurch stellte sie, wie in der Forschung argumentiert wurde, vor allem die soziale Einbettung der Praktizierenden in den Vordergrund.¹¹

Die in dieser Vorgehensweise enthaltene implizite Kritik an der akademischen Praxis der Anthropologie war einerseits durch zeitlichen und räumlichen Abstand

8 Dunham, Katherine (1969): *Island Possessed*, Chicago, London: University of Chicago Press, S. 3.

9 »For myself, I insist upon the meaning of the word *négritude* as the effort to create a community of men, who happen to be black but must belong to the world around, no matter what kind or color. [...] Especially for English-speaking people it is hard not to feel undertones of nationalism and narcissism, and I do not admit to a spiritual or cultural poverty in black people which would make it necessary to coin a word or a system of thinking of oneself outside the human division.« Dunham, *Island Possessed*, S. 4f.

10 Browning, *Dance, Haiti and Lariam Dreams*, S. 116.

11 Durkin, *Dance Anthropology*, S. 127. Vgl. dazu auch Glover, Kaiama (2016): »Written with Love«: Intimacy and Relation in Katherine Dunham's *Island Possessed*«, in: Benedicty-Kokken, Alessandra; Glover, Kaiama; Schuller, Mark; Picard Byron, Jhon (Hg.): *The Haiti Exception. Anthropology and the Predicament of Narrative*, Liverpool: Liverpool University Press, S. 93-109, hier S. 96.

möglich: Dunham schrieb *Island Possessed* im Senegal, wo sie sich 1966 auf Einladung von Léopold Sédar Senghor als US-amerikanische Vertreterin im Rahmen des ersten FESMAN (*Festival mondial des arts nègres*) aufhielt. Andererseits äußerte sie diese Kritik aus einer Position heraus, die sich außerhalb des wissenschaftlichen Systems befand.¹²

Für Dunhams anthropologische Methode war die Auflösung der Grenzen zwischen Beobachtender und Beobachteten zentral, wobei der in der Wissenschaft geltende Anspruch auf Objektivität zugunsten von subjektiven Erfahrungen in den Hintergrund rückte. Eine solche Auflösung von Grenzen zeichnete auch ihre auf anthropologischer Feldforschung basierende Bühnenarbeit aus. Doch auch hier war Dunham den choreografischen Entwicklungen ihrer Zeit voraus: Die Tänze, die sie in der Karibik durch Partizipation und Beobachtung erlernt hatte, verband Dunham mit klassischem Ballett, modernem Tanz und Elementen des amerikanischen Musicals. Bewegungen und Rhythmen aus afrikanischen, karibischen, US-amerikanischen und europäischen Kontexten verschmolzen auf der Bühne zu Dunhams eigenem Stil und führten zur Entwicklung einer transkulturellen künstlerischen Praxis, die sie später unter dem Begriff der Dunham-Methode unterrichten sollte.¹³

Liebe, Arbeit und Zombies im transkulturellen Ballett

La'gya war für Dunham ihr »Ballett der Antillen«.¹⁴ Doch entgegen dieser irreführenden Bezeichnung zeichnete sich bereits dieses Stück durch die Verwebung europäischer, karibischer und amerikanischer Tanzsprachen aus, die durch einen an die Erzählweisen des Märchens angelehnten Plot miteinander verbunden waren. Dennoch stellte die Karibik – wie auch in anderen Arbeiten Dunhams – einen

12 Fischer-Hornung, Dorothea (2000): »An Island Occupied: The U.S. Marine Occupation of Haiti in Zora Neale Hurston's *Tell My Horse* and Katherine Dunham's *Island Possessed*«, in: Fischer-Hornung, Dorothea; Raphael-Hernandez, Heike (Hg.): *Holding Their Own. Perspectives on the Multi-Ethnic Literatures of the United States*, Tübingen: Stauffenburg, S. 153-168, hier S. 163 und 166.

13 Clark, Vèvè (2005 [1994]): »Performing the Memory of Difference in Afro-Caribbean Dance. Katherine Dunham's Choreography, 1938-1987«, in: Clark, Vèvè; Johnson, Sara (Hg.): *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, S. 320-340, S. 321 sowie Clark, Katherine Dunham's Tropical Revue, S. 147. Vgl. dazu auch Durkin, *Dance Anthropology*, S. 124. Die Kombination unterschiedlicher Tanzsprachen brachte Dunham die Kritik der Stilisierung ein. Vgl. zur Kritik an dieser Kritik Clark, *Performing the Memory of Difference*, S. 324.

14 Clark, *Performing the Memory of Difference*, S. 331.

zentralen Referenz- und Knotenpunkt für die Entwicklung dieser transkulturellen Tanzsprache dar, und wie bereits in Mégrét de Bellignys Stücken aus dem 19. Jahrhundert ist die Figur des Zombie darin eine zentrale Komponente.

Dies zeigt sich bereits am Titel: Der *ag'ya* ist ein Kampftanz aus Martinique, im Zuge dessen zwei männliche Tänzer, umrundet von anfeuerndem Publikum, um den Sieg und die Gunst des Publikums wetteifern. Der Tanzstil, der dem brasilianischen *capoeira* ähnlich ist, wird von einer Forschungsrichtung auf den französischen Kampfsport *savate* zurückgeführt. Dunham selbst sah Einflüsse des *ag'ya* darüber hinaus auch in einer nigerianischen Form des *wrestling*.¹⁵ Im Zuge ihrer Feldforschung in Martinique in den 1930er Jahren hatte Dunham einen Film eines *ag'ya* aufgenommen, den sie in ihrer Kompanie zu Unterrichts- und später auch auf Vortragsreisen zu Demonstrationszwecken einsetzte.¹⁶ Ausgehend von diesem Filmmaterial entwickelte sie das Stück *L'Ag'ya*, wobei der Tanz den Höhepunkt des Stückes bildete. Gleichzeitig führte Dunham in Bezug auf den Tanz eine bedeutende Änderung ein: Denn auch wenn er sich um den Zweikampf dreht, führt *ag'ya* in der Karibik nicht zum Tod.¹⁷

Darüber hinaus fanden sich im Ballett auch andere Stile, darunter die kreolische *mazurka*, *beguine*, *myal* und *majumba*, die mit Bewegungen aus dem europäischen Ballett und unterschiedlicher Musik wie der kubanischen *habanera* kombiniert wurden.¹⁸ *L'Ag'ya* ist ein kreolisches Ballett, das den aristotelischen Prinzipien der Einheit von Zeit und Raum folgt und die Handlung auf lineare Weise erzählt. Doch gleichzeitig weist das Stück eine für den karibischen Raum charakteristische zirkuläre Struktur auf, die sich im größeren Aufbau, aber auch in immer wiederkehrenden Bewegungen äußert.¹⁹

Der märchenhaft strukturierte Plot ist im 18. Jahrhundert im martinikanischen Fischerdorf Vauclin angesiedelt und um ein klassisches Liebesdreieck zentriert. Im Programmheft von 1950 wird er folgendermaßen zusammengefasst:

»The scene is Vauclin, a tiny 18th century fishing village in Martinique. Loulouse [played by Dunham] loves and is desired by Alcide [Vanoye Aikens]. Julot [Tommy Gomez or Wilbert Bradley], the villain repulsed by Loulouse and filled with hatred

15 Dunham, Katherine (2005 [1939]): »L'ag'ya of Martinique«, in: Clark, Vève; Johnson, Sara (Hg.): *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, S. 201-207 (ursprünglich veröffentlicht unter dem Pseudonym Kaye Dunn), hier S. 201.

16 Clark, *Katherine Dunham's Tropical Revue*, S. 148.

17 Clark, *Katherine Dunham's Tropical Revue*, S. 151.

18 Ananya Kabir hat anhand von Archivmaterial aus Dunhams Forschungsreisen gezeigt, dass die *habanera* in der ersten Fassung des Balletts möglicherweise noch nicht vorhanden war. Kabir, Ananya Jahanara (2015): »Plantation, Archive, Stage: Trans(post)colonial Intimations in Katherine Dunham's *L'Ag'ya* and *Little Black Sambo*«, in: *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 2:2, S. 1-19, hier S. 9.

19 Clark, *Katherine Dunham's Tropical Revue*, S. 149.

and desire for revenge, decides to seek the aid of the King of the Zombies [the late Lenwood Morris]. Deep in the jungle, Julot fearfully enters the lair of the Zombies and witnesses their strange rites which bring the dead back to life. Frightened, but remembering his purpose, Julot pursues King Zombie and obtains from him the ›cambois,‹ powerful love charm. The following evening: it is a time of gaiety, opening with the stately ›Creole Mazurka‹ or ›Mazouk‹ and moving into the uninhibited excitement of the Beguine. Into this scene, enters Julot, horrifying the villagers when he exposes the coveted ›cambois.‹ Even Alcide is under its spell. Now begins the ›Majumba,‹ the love dance of ancient Africa. As Loulouse falls more and more under the charm, Alcide suddenly defies its powers, breaks loose from the villagers who protect him, and challenges Julot to the ag'ya. In Ag'Ya and its ending is the consummation of the forces released in superstition and violence.«²⁰

Wie bereits bei Pierre-Corneille Blessebois' Text *Le zombi du Grand Pérou* aus dem 17. Jahrhundert, in dem Zombifizierung als Teil eines Liebeszaubers eingesetzt werden soll, aber auch in Narrativen aus dem 20. Jahrhundert, in denen eine junge Frau die Avancen eines mächtigen Mannes zurückweist und dafür mit Zombifizierung bestraft wird, sind die Zombie-Figuren in Dunhams Stück Teil einer magischen Welt, vor allem aber Teil einer Geschichte, in deren Mittelpunkt nicht gesellschaftliche Bedrohung, sondern die Liebe steht.²¹ Es überrascht folglich nicht, dass für Dunham der Kern des Tanzstils in der Emotion liegt, wie sie in ihrem Text über *ag'ya* erläutert:

»The fascination of the real *l'ag'ya* lies not in the lust of the combat, but in the finesse of the approach and retreat, the tension which becomes almost a hypnosis, then the flash of the two bodies as they leap into the air, fall in a crouch, and whirl at each other in simulated attacks, only to walk nonchalantly away, back to each other, showing utter indifference before falling again into the rocking motion which rests them physically but excites them emotionally.«²²

20 *L'ag'ya*, Programmheft aus den Katherine Dunham Archives, East St. Louis, zit.n. Clark, *Katherine Dunham's Tropical Revue*, S. 148f.

21 Vgl. dazu die Kapitel KRITIK UND STRAFE sowie TROPEN, MYTHEN, NARRATIVE.

22 Dunham, *L'ag'ya of Martinique*, S. 205. Die Bewegungen des *ag'ya* beschrieb Dunham ebenda basierend auf ihren Notizen aus der Feldforschung folgendermaßen: »Alcide has made the circle of challenge, and Tel'mach has followed him with eyes only, seemingly rooted to the spot. Then they face each other, ten feet or so apart, and, arms in gesture of boxing, begin a slow-rocking motion on half-bent knees, legs wide apart. This is the basic movement of the *l'ag'ya*. All else is variation and gesture and pantomime, with much improvisation. The balance is broken by shifting forward and back, across and back again, shoulders more than arms keeping the rhythm. The balance, too, is in the hips. A jerking, almost twisting, of the haunches that becomes more agitated with the tension of the drum leading to the attack. Then suddenly there is a snap. The drum booms out a command, and Alcide falls flat on his face, turns over, and bounces up again without seeming to touch the ground. Tel'mach has

Anders jedoch als in anderen Zombie-Narrativen mit ähnlicher Struktur, die ihre misogynen Grundzüge unverhohlen zur Schau stellten, indem sie die weibliche Figur zum Opfer einer mächtigen Person und der Zombifizierung machten, setzte Dunham das männliche Milieu des Tanzstils für eine andere Wendung ein: Denn am Ende führt das Mittel des Zombie-Königs zwar für kurze Zeit zum Erfolg, indem es Julot gelingt, Loulouse in seinen Bann zu bringen. Doch ihr Geliebter Alcide fordert Julot heraus und bezahlt dafür mit dem Tod. Die Dorfgemeinschaft bestraft Julot mit sozialer Ächtung und verbannt ihn. Wie auch in ihren anderen Stücken entwickelte Dunham die Handlung also ausgehend von einer weiblichen Hauptfigur und Solotänzerin, die Figur der Loulouse, die sie stets selbst tanzte; eine Entscheidung, die im afro-amerikanischen Tanz der 1930er- und 1940er Jahre eine Veränderung markierte. Denn dieser hatte sich bis dahin auf männliche Parts konzentriert und war Tanzstilen des 19. Jahrhunderts, vor allem dem Steptanz, verhaftet.²³

Zombies sind in *L'Ag'ya* einem Raum zugeordnet, der sich außerhalb des Alltagslebens des Dorfes befindet. Die darin auftretenden Zombies sind Figuren der Arbeit, die für die sie beherrschende Person, den Zombie-König, schuften müssen. Die Verbindung von unfreier Arbeit und Zombifizierung äußert sich auch in der Tanzsprache: Die vordergründige Bewegung der Zombies des zweiten Aktes ist das *demi plié*, das in Gesellschaften mit afrikanischer Geschichte Funktionen wie die des Zusammentreffens, des Handels oder des Wettbewerbs verkörperte.²⁴ Wie Vèvè Clark – mangels einer Filmaufnahme des gesamten Stücks – aus Interviews mit Katherine Dunham rekonstruierte, waren die Zombies außerdem auf der Bühne auf zwei Ebenen dargestellt: Einige der Zombie-Figuren tanzten auf dem Boden, andere jedoch waren überlebensgroß. Dieser Effekt wurde durch den Einsatz von Stelzen erzielt und verdeutlichte den Zwang zur Arbeit ebenso wie Entkoppelung von der Alltagswelt des Dorfes.²⁵

Die Zombie-Figuren kondensierten damit eine grundlegende Thematik des Stückes, die sich auch in den einzelnen Akten wiederfindet. Wie in der Forschung hervorgehoben wurde, findet sie in starken Gegensätzen ihren Ausdruck: Während

spun on one leg, the other half-bent and at right angles to his body. Both were remarkable feats of muscular coordination, and the crowd cheers them equally. They are balancing again now, this time more nervously. They look into each other's eyes, but not the slightest movement, no muscle in the body of one escapes the other. In these few seconds the perspiration has begun to stream down their faces and polish their naked shoulders. And now they are together, this time to lock in an embrace until one or the other weakens, or until the drum commands them to separate.«

23 Clark, *Performing the Memory of Difference*, S. 321.

24 Ebd., S. 149.

25 Einer der wenigen erhaltenen filmischen Ausschnitte aus dem Stück findet sich auf https://www.youtube.com/watch?v=iSTuO5E9_1g (zuletzt abgerufen am 01.12.2021).

Abbildung 5: Swisher Studio: »Zombies Dance« from Katherine Dunham's work »L'Ag'Ya«, 1938.



der erste Akt morgens spielt, zu einer Zeit, als die Fischer von ihrer Arbeit zurückkehren, spielt der zweite nachts im Dschungel, wo der Zombie-König die »Arbeit« mit der »linken Hand« ausführt. Der abschließende dritte Akt spielt schließlich wieder tagsüber, doch diesmal an einem Festtag, an dem die Normen der Werk-tage außer Kraft gesetzt sind. Die Unordnung und Gewalt des letzten Akts ist der Ordnung und Harmonie des ersten Akts entgegengesetzt.²⁶ Auch Dunham bediente sich damit erprobter Erzählstrukturen, wie sie auch für andere Zombie-Narrative kennzeichnend sind, in denen die Opposition von starken Gegensätzen wie gut und böse, Tag und Nacht, Dorf und Dschungel usw. zentral ist.²⁷ Diese Gegenüberstellung wurde durch die von Dunhams Ehemann John Pratt entworfenen Kostüme und die Bühnendekoration verstärkt: Der Zombie-König trug etwa eine Mischung aus Bademantel und Grasrock vor einem Bühnenbild, das das Publikum in den Regenwald versetzte, während die Szenen aus dem Fischerdorf in historischen kreolischen, kolonialen Kostümen getanzt wurden – und zwar im Gegensatz zu den Hauptfiguren und zum Zombie-König zunächst von afro-amerikanischen Laiendarsteller*innen aus Chicago.²⁸

26 Clark, *Katherine Dunham's Tropical Revue*, S. 149.

27 Vgl. zu den Erzählstrukturen das Kapitel TROPEN, MYTHEN, NARRATIVE.

28 Kabir, *Plantation, Archive, Stage*, S. 7 sowie 10f.

Gegenpositionen

Wie sich aus *Island Possessed* erschließt, hatte Dunham sich bereits im Zuge ihrer Feldforschung in Haiti mit der Zombie-Figur auseinandergesetzt. Nachdem sie am Hafen und in ihrem Hotel immer wieder Zombie-Erzählungen und -Lieder gehört hatte, begab sich Dunham schließlich in Begleitung eines Kollegen zum gefürchteten *oungan* ʔti Couzin nach Leógâne, über den Gerüchte verbreitet wurden, er halte sich zu seiner ökonomischen Bereicherung sieben Zombie-Frauen.²⁹ Die Erzählung von diesem Besuch ist durchsetzt von jenen Ängsten und Erwartungen, die durch die zuvor gehörten Gerüchte geschürt wurden. Der Besuch gipfelt in einer Szene, in der die Autorin trotz Ansteckungsängsten das Wasser trinkt, das ihr angeboten wird. Dunham findet schließlich – auch wenn sie Frauen sieht, die ihr sehr zurückhaltend scheinen – keine Zombies. Sie kommt in ihrem Forschungsbericht zu dem Schluss: »The priest being endowed with an unquestionable magnetic personality, it is not difficult to believe that his reputation would have extended into all classes of Haitian society, to have inspired ›myths‹ of his zombie wives and of his command over the supernatural.«³⁰

Mit der Verwebung der Figur des Zombie in den nach den Strukturen des Märchens durchkomponierten Plot von *Lag'ya* führt Dunham die Figur in den ihr eigenen Bereich zurück: in den des Erzählens. Ebenso wie *Island Possessed* und andere Bühnenstücke Dunhams ist *Lag'ya* dementsprechend Teil eines größeren Projekts, das zu einer Verbreitung von karibischen Formsprachen und Erzählmustern in den USA und darüber hinaus führte.³¹ Dunhams Hintergrund als »angewandte Anthropologin«³² führte allerdings auch zur Kritik, dass sie die Kontexte der Tanzsprachen, die sie auf die Bühnen in der ganzen Welt brachte, nicht weit genug offen legte, wodurch sie nur für jene Teile des Publikums lesbar wurden, die bereits Vorkenntnisse in karibischer Geschichte ebenso wie in der Geschichte afro-diasporischer Tänze besaßen.³³

Doch auch wenn es sich um eine nicht mit den Mitteln der Sprache offensiv betriebene Form der Thematisierung afro-diasporischer Kulturen handelt, liegt genau in diesem Punkt die zentrale Bedeutung des Stückes: Dunham verschaffte den Untoten zu einem Zeitpunkt, zu dem Zombie-Figuren angeheizt durch Seabrooks *The Magic Island* als unheimliche Produkte Haitis internationale Aufmerksamkeit

29 Dunham, *Island Possessed*, S. 184ff.

30 Dunham, *Island Possessed*, S. 211.

31 Eine direkte Auswirkung ist beispielsweise die Inkorporation von Tanzbewegungen, die Dunham auf der Bühne eingeführt hatte, in populäre Tanzstile wie den Mambo. Vgl. dazu sowie zum Einfluss von *Island Possessed* Durkin, *Dance Anthropology*, S. 136 sowie 139.

32 Clark, *Katherine Dunham's Tropical Revue*, S. 148.

33 Ebd., S. 148.

erhielten, eine Bühne im Rahmen eines transkulturellen Projekts, in dessen Zentrum die Sichtbarkeit und positive Besetzung afro-diasporischer Kulturen standen. Die Untoten, die mit Dunhams Ballett auf Welttournee geschickt und einem größeren Publikum bekannt wurden, stellen somit eine Gegenposition zu exotistischen Erzählweisen und Visualisierungen aus demselben Zeitraum im Gefolge von Seabrooks *The Magic Island* dar. Gleichzeitig besitzt es, wie auch andere Stücke Dunhams, etwa das Ballett *Southland*, das Lynchmorde an Afro-Amerikaner*innen auf die Bühne brachte, heute die Funktion eines Archivs, durch dessen neuerliche Aktivierung das Projekt der Sichtbarkeit, das Dunham betrieben hatte, wieder aufgegriffen werden kann.³⁴ *Lag'ya* steht damit in einem größeren Kontext eines Engagements, das der Civil Rights Bewegung vorausging und das nicht nur in der in ihren Stücken mit den Mitteln des Tanzes geäußerten Kritik auf der Bühne zu Tage tritt, sondern auch in der Kritik an der Segregation des Publikums oder der Hartnäckigkeit, mit der sie rassistischen Diskriminierungen ihres nicht-weißen Tanzensembles begegnete.³⁵

Vor allem aber äußert es sich in Dunhams Verbindung zur Karibik. Bereits im Zuge ihrer Feldforschung hatte sie – zur großen Besorgnis von Melville Herskovits – eine Vodou-Initiation durchlaufen und wurde später zur *manbo*, einer Priesterin, dem höchsten Rang innerhalb der Struktur des Vodou. Sie kehrte nach dem ersten Aufenthalt immer wieder nach Haiti zurück und kaufte in den 1940er Jahren die Habitation Leclerc. Diese Villa, die sich ehemals im Besitz von Napoleons Schwester Pauline Bonaparte Leclerc befunden hatte, nutzte Dunham als medizinische Versorgungsstation. Gleichzeitig setzte sie sich auch außerhalb des Landes für haitianische Bürgerrechte ein: Noch im Alter von 82 Jahren ging sie in einen 47-tägigen Hungerstreik, um gegen die Abschiebung von haitianischen Bürger*innen aus den USA zu protestieren.³⁶

Dunhams Arbeit und Verhältnis zu Haiti steht damit in krassem Gegensatz zu einer anderen wegweisenden Schwarzen Anthropologin dieser Zeit: Zora Neale Hurston, deren Einsatz des Mediums Fotografie in *Tell My Horse* sensationalistischen Annäherungen an das Thema Vorschub leistete.³⁷ Katherine Dunhams Einsatz der Zombie-Figur und Zora Neale Hurstons höchst ambivalente Darstellung verdeutlichen die Spannweite der Einsätze, die diese, unter ähnlichen Voraussetzungen und in demselben Zeitraum, durchmachte. Beide Positionen sind am Übergang zu einer visuellen Überrepräsentation der Figur zu situieren, die durch die von Dunham und Hurston gewählten und aufs Engste an die visuelle Wahrnehmung gekoppelten Orte der Inszenierung und Medien – die Bühne und

34 Durkin, *Dance Anthropology*, S. 127.

35 Clark, *Katherine Dunham's Tropical Revue*, S. 148.

36 Durkin, *Dance Anthropology*, S. 138 sowie 130.

37 Vgl. dazu das Kapitel TROPEN, MYTHEN, NARRATIVE.

die Fotografie – vorwegnahmen und teilweise auch begünstigten. Dennoch ist eine kritische Bergung dieser Archive unumgänglich, um die historische und aktuelle Einbettung der Figur zu verstehen.