

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theater und EZA in Tanzania“

Verfasserin

Yvonne Leeb

angestrebter akademischer Grad

Magistra (Mag.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 057 390

Studienrichtung lt. Zulassungsbescheid:

Internationale Entwicklung

Betreuerin:

Ao. Prof. Univ. Doz. Mag. Dr. Irmi Maral-Hanak

undefined in dar

why not?

(Hybrid na Dynamic, Dar es Salaam 2009)

asante sana.

für die Liebe in meinem Zuhause,

Eva und Katharina, die mich in meiner Forschung und
Gedankenwelt immer begleiteten.

an meine große Schwester,

Nicolo, für ihre organisatorische und Korrektur-lesende Hilfe,
ihre Rückendeckung und Neugierde, während ich nicht da war.

an meine Eltern,

welche mich während meines Studiums unterstützten und
früh begannen mich die Welt mit ihren Wellen wahrnehmen zu lassen.

nicht nur für die kompetente Betreuung,

Irmi Maral-Hanak, sondern auch für die Freiräume, die Förderung,
und Forderung an mich zu glauben.

für die begleitenden und inspirierenden Freundschaften,

Doris, Philipp, Daniel, Peter, Sonja, Christian und Jürgen
und so viele Begegnungen und Momente mehr..

to Renalda and Halima,
for your help, thoughts and
your passionate performances.

to the girls from floor 4,
Stella, Paskazia, Rosanna, Florence, Emma and Casie
- still feels like home.

to James,
for the silent, patient love and
the loud, critical words you had for me.

to Elisa, Ema and Kaya,
for the open arms and ears
in the Usambara mountains.

to Alfraha,
for the warm hospitality in your home, your support and
the hours of talking&tea.

to all the students and teachers from
the Department of Fine and Performing Arts at the UDSM,
who didn't stop listening to my questions in the classroom and my interviews.

to Petra, Lusajo, Theodora, Farshid, Ravi, Damian, Yara, Litho, Maddy and Mike,
for the insights into your worlds and
the burning moments in Tanzania.

Abkürzungen

BASATA	Baraza wa Sanaa za Tanzania. National Arts Council
BCA	Bagamoyo College of Arts
DANIDA	Danish International Development Agency
EZA ¹	Entwicklungszusammenarbeit
EATI	East African Theatre Institut
FPA	Department for Fine and Performing Arts
GTZ	German Society for Technical Cooperation
ITV	Independent Television (privater Sender)
IWF	Internationaler Währungsfond
TdU	Theater der Unterdrückten
TfD	Theatere for Development
MDGs	Millenium Development Goals
NAGs	National Art Groups
NGO	Non-governmental organisation
OXFAM	Oxford Commitee for Famine Relief
PACSEA	Performing Arts Cooperation between Sweden and Eastern Africa
SAP	Strukturanpassungsprogramme
SIDA	Swedish International Development Cooperation Agency
TzTC	Tanzanian Theatre Centre
UDSM	University of Dar es Salaam
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation
UNDP	United Nations Development Programme
USAID	United States Agency for International Development
WB	Weltbank

1 Verweis zu Kapitel 1.4

INHALTSVERZEICHNIS

Danksagungen.....	ii
Abkürzungen.....	iii
Inhaltsverzeichnis	iv
1 Einleitung.....	1
1.1 Ansatz und Zugang der Forschung	5
1.2 Einführende Gedanken zur EZA.....	9
1.3 Stand der Forschung	12
1.4 Kontext Tanzania	15
2 Theater in Tanzania.....	20
2.1 Kunst-historische Betrachtungen von Theater in Tanzania	20
2.1.1 Wissenschaftliche Begriffsdebaten im Hintergrund der Nord-Süd Geschichte....	21
2.1.2 Konzepte in der Geschichte: ‚regional‘ ‚kolonial‘ ‚national‘ ‚global‘	26
2.2 ‚Theatre for Development‘ - Tendenzen und Variationen	33
2.3 Theater als politisches Mittel	37
2.3.1 Theater in und als Didaktik	38
2.3.2 Theorien und Ansätze	40
3 Entwicklungs? - (zusammen) - Arbeit! in der Theaterszene Tanzanias	45
3.1 Polit-ökonomischer Rückblick der Verflechtungen in den Theaterstrukturen ...	46
3.1.1 Independence!	46
3.1.2 In - dependence.....	51
3.2 ‚aid scene develops theatre business‘ vs. ‚theatre scene supports aid business‘ .	59
3.2.1 Wie Institutionen und Organisationen.....	60
3.2.2 ...in Strukturen und Verhältnissen.....	62
3.2.3 ...Realitäten eines Theaterkunstmarktes mitgestalten	73
3.3 Theaterprojekte als BotschafterInnen der EZA	82

3.3.1	Aneignung einer Theatermethodik	83
3.3.2	Spuren eines hungrigen weißen Geistes	86
4	Résumé	88
5	Quellen	91
5.1	Interviews.....	91
5.2	Literatur.....	92
6	Anhang	101
6.1	Abstract deutsch.....	101
6.2	Abstract english	102
6.3	Curriculum Vitae	103

1 Einleitung

Die Kunst als Interpretation der wahrgenommenen Realität, aber auch als Realität in sich und - daraus resultierend - die Realität als Interpretation der wahrgenommenen Kunst zieht mich schon viele Jahre in ihren Bann. Vor allem, dass sie und auch der Diskurs um sie herum, in meiner Wahrnehmung, frei von Wahrheits-Ansprüchen ist. Eine Interpretation und interpretierbar, eine Welt in der Welt in der Fiktion und Fakt, Wahrheit und Lüge, Bewusst-werden und Bewusst-machen von der selben Figur gespielt wird. Sie wird gespielt auf einer Bühne, die nicht losgelöst ist von der sie schaffenden Welt. Der materielle und menschliche Kontext prägt sie und sie den Kontext.

Ich begann mich im Zuge meines Studiums der Internationalen Entwicklung und der Afrikawissenschaften in Wien mit Theater, insbesondere mit der Bewegung ‚Theater der Unterdrückten‘ zu beschäftigen. In dieser Bewegung geht es für mich darum, sich Handlungsunfähigkeiten und ihrer strukturellen Hintergründe bewusst zu werden und diese zu durchbrechen. Ich nahm an drei Kursen teil, zuerst an der Lehrveranstaltung ‚Transcultural Theatrework‘ geleitet von Birgit Fritz an der Universität Wien, darauf folgend an einem Workshop ‚TDU‘ am Kongress für ‚Solidarische Ökonomie‘ und am Stück ‚Nightwind‘ von Hector Aristizabal im Frühling 2009. Zeitgleich fing ich an, mich im Zuge meines Swahili- und Afrikanische Literaturstudiums mit Theater in Tanzania auseinanderzusetzen.

Im darauf folgenden Wintersemester 2009 lebte ich acht Monate in Tanzania, ich studierte ein Semester an der University of Dar es Salaam (UDSM) und bereiste verschiedene Regionen des Landes. In dieser Zeit konnte ich auf meinen Reisen einerseits Einblicke in die Unterschiede der verschiedenen Kultur- und Kunstbetriebe und Performance Szenen bekommen. Ich besuchte Konzerte, Festivals und *Performances*, unter anderen in Arusha, Morogoro, Bagamoyo, Zanzibar und aufgrund meines Lebensmittelpunktes in Dar es Salaam, die dortigen Szenen und Betriebe am häufigsten. Andererseits entschloss ich mich, die meisten meiner Lehrveranstaltungen am Department for Fine and Performing Arts zu belegen. Zwar war es ein seltsames Gefühl, am Ende des Studiums in eine mir relativ unbekannt Disziplin zu wechseln,

allerdings bekam ich, vor allem durch die Diskussionen mit Mitstudierenden, KünstlerInnen und Lehrenden im und um den Klassenraum, Einblicke in und Wissen über die tanzanische Theater- und Kunsttheorie/geschichte/gegenwart, zu denen ich in keiner Bibliothek Zugang bekommen hätte. Des weiteren belegte ich an der UDSM Kurse der Politikwissenschaft, Soziologie und Development Studies und setzte mich somit intensiv und interdisziplinär mit Tanzania auseinander.

In dieser Zeit begann ich, Theater und polit-ökonomische Strukturen in Tanzania als eng miteinander verflochten wahrzunehmen. Theater und Performancekunst weisen in Tanzania eine sehr alte Tradition auf, in der Literatur wird von über hundert Theaterformen in der sogenannten präkolonialen Ära gesprochen. Diese wurden als künstlerischer Ausdruck gesehen, aber auch als politisches Instrument der Interpretation, Bildung, gesellschaftskritischen Reflexion und politischen Mobilisierung verwendet (vgl. Bakari 1998, Hatar 2001). Nicht nur im Zuge des Dekolonialisierungskampfes, sondern auch im Prozess der Konstruktion einer Nationalidentität unter Nyerere nahm Theater eine wichtige gesellschaftliche Rolle ein (vgl. Lihamba 1985, Hatar 2001). Für den ostafrikanischen Theoretiker, Autor und Theatermacher Ngugi wa Thiong'o stellt Theater eine Möglichkeit dar struktureller Unterdrückung entgegen zu wirken. Er verwendete Theater als Mittel zur Dekolonialisierung von Bewusstsein und Gedanken (vgl. Ngugi 1986). Seine Kunstkonzepte und politischen Ideen wirkten sich in vielen afrikanischen Ländern auf die Theaterkunst aus, so auch in Tanzania. Dieser Radikalität folgten Zusammenbruch und Desillusionierung. Der Übergang von einer radikalen Form des sozialen Dramas zu einer Form der instrumentalisierten Performance zeichnete sich ab. Als Gründe führt Kerr verschiedene politische und ökonomische Faktoren, wie das Verschwinden des sozialistischen Pols in der Weltpolitik sowie die Zunahme an kapitalistischen Interessen und Kontrollen in entwicklungspolitischen Maßnahmen und Ausgaben (Strukturanpassungsprogramme), an. NGOs nahmen bei der Finanzierung von Theaterbetrieben die Rolle des Staates ein (vgl. Kerr 2005). Diese, meist westlichen GeberInnen setzen Theater als Mittel ihrer Interessenssetzung ein und bestimmen nicht nur die Themenwahl, welche auf deren Entwicklungskonzepten beruht, sondern auch viele andere strukturelle Verhältnisse. Durch finanzielle Abhängigkeit wird der

kunstschaffende Raum und damit die Identität der Kunst und der kunstschaffenden Person in einem hohen Maß mitbestimmt und beeinflusst. Hinzu kommen andere „Achsen der Ungleichheiten“, zum Beispiel die Verhältnisse von „Klasse, Geschlecht, »Rasse«/Ethnizität“ (Klinger/Knapp 2007: 19), welche den Diskurs mitformen. Mich interessierte, diese Machtverhältnisse und Verflechtungen zwischen Politik, Wirtschaft und Kunst in den von mir wahrgenommenen Diskursen zu beleuchten.

Be/gleitende Gedanken kreisten um die Verortung von Handlungsräumen innerhalb einer Gesellschaft, innerhalb von Entwicklungsdiskursen und innerhalb eines Kunstschaffenden Raums. Wo ist die oder was passierte mit der Vorstellung des wissenschaftlichen Diskurses der 1960er Jahre, von Kunst als Mittel politischen Widerstandes und Ausdrucks der Selbstermächtigung und der ‚Befreiung‘ im Jahr 2010? Mir stellt sich die Frage, wie sich Strukturen zwischen der Theaterszene und der politischen und polit-ökonomischen Situation Tanzanias verändern, beziehungsweise wie sie aufeinander wirken. Dabei interessierte mich insbesondere, welche Bedeutung der Entwicklungsdiskurs hat, welche Position die EZA beziehungsweise ihre AkteurInnen in diesen Beziehungen der letzten fünfzig Jahren einnehmen. Wohin leitet die Struktur der EZA die Kunst des Theaters und umgekehrt, welche Strukturen ändert das Theaterschaffen in der EZA. Wohin treibt es die KünstlerInnen und Theaterbewegungen und wieso? Wie sind die Machtverhältnisse und deren Methoden zwischen den unterschiedlichen AkteurInnen der Kunst (Theater-wissenschaftlicher Diskurs darüber), der Wirtschaft (EZA-Markt) und der Politik (EZA-Staat) gestaltet?

Der Markt, das Geld und die Arbeit. Revolution, Kapitulation und Emanzipation. Kolonialismus, Imperialismus und Neoliberalismus. Zusammenbruch, Umbruch und Aufbruch. Intellektuelle und ihre Kinder im Ausland, die Elite und ihre traurigen Enttäuschungen. Was ist passiert mit der Kritik, wurde sie doch in Dar es Salaam geschrieben, steht es doch in den Bibliotheken, gleich neben der Nkrumah Hall, wo einst Walter Rodney und Nyerere von Widerstand, Identität sprachen und lebten. Dann kam es anders als gedacht, aber die Kinder, sie schreiben.

Zentral in meinen Betrachtungen ist die Frage nach den Verflechtungen der EZA in der Theaterszene Tanzanias und welche Konsequenzen der polit-ökonomischen Struktur sich für die Kunst erkennen lassen.

Die These dieser Arbeit lautet, dass die Theaterkunst und die EZA in Tanzania in einer wechselseitigen Beziehung stehen, die in Abhängigkeiten zueinander und zur polit-ökonomischen Position Tanzanias ist; dass die Struktur des Theaterkunstmarktes in Wirkung darauf entstanden ist; dass sich die Verwobenheit und Machtverhältnisse dieser Beziehungen in der Entwicklung von Stil und Inhalt der Theaterkunst spiegeln.

Im diesem ersten Kapitel der Arbeit werde ich eine gedankliche Einleitung zu meiner Analyse geben. Nach der thematischen Einführung folgt meine theoretische und methodische Verortung, welche den Zugang und Ansatz der Forschung beziehungsweise die Auseinandersetzung selbst einbetten soll. Eine kurze Beleuchtung des wissenschaftlichen Diskurses und des Kontexts Tanzania runden den Einstieg ab.

Im zweiten Kapitel diskutiere ich den wissenschaftlichen Diskurs von Theater in Tanzania. Hierbei werde ich kunsthistorische Betrachtungen in einen politischen Kontext setzen und einzelne Aspekte der Theatertradition hervorheben. Darauf aufbauend steht die Bewegung des ‚Theatre for Development‘ (TFD) im Vordergrund, vorerst als künstlerisches und politisches Instrument der Mobilisierung. Dieses Kapitel soll den kunsttheoretischen Aufbau für die Strukturanalyse von Theaterentwicklungen in Tanzania geben.

Das folgende, dritte Kapitel beinhaltet meine Analyse von Verbindungen der verschiedenen Diskurse: Kunsthistorische Wissenschaftsdiskurse - polit-ökonomische Entwicklungen - Strukturen und Verhältnisse in der heutigen Theaterszene. Es geht in meiner Arbeit darum, die komplexen Dynamiken einer Kunstszene zu analysieren. Diese Dynamiken sind ausgehend von und wirkend auf politische(n) Paradigmenwechsel(n), wirtschaftliche Machtverhältnisse, wissenschaftliche Diskurse und kunstschaftende Personen. Um Situationen in theaterschaffenden Handlungsräumen in Tanzania zurzeit zu diskutieren, benötigt meine Arbeit die Zer-Legung verschiedener Diskursstränge, die sich weit in die Vergangenheit ziehen. Hierbei rücke ich die Rolle

der EZA und deren Verstrickungen innerhalb der unterschiedlichen Diskurse in den Vordergrund.

1.1 Ansatz und Zugang der Forschung

Da die schriftliche, wissenschaftliche, publizierte und/oder in Österreich zugängliche Auseinandersetzung zum Thema dieser Arbeit begrenzt ist, entschied ich mich für einen zusätzlichen Forschungsaufenthalt in Dar es Salaam im Sommer 2010.

Die empirische Untersuchung besteht aus elf qualitativen, offenen Interviews mit verschiedenen AkteurInnen innerhalb der Theaterszene. Diese offenen, qualitativen Interviews setzen sich mit polit-ökonomischen Machtverhältnissen auseinander, wie sich diese auf die künstlerische Arbeit auswirkt und wie innerhalb der Zusammenarbeit mit diesen Dynamiken umgegangen wird, beziehungsweise wie die Kunst beeinflusst wird. Die Interviews fließen in durchgehend in meine Analyse ein und sind klar gekennzeichnet. In Kapitel 3.2 - der Beleuchtung der aktuellen Kunstszene - arbeite ich primär mit jenen Gesprächen, respektive meinen Interpretationen dieser. Um einen Blick auf, oder Eindrücke aus verschiedenen Bereichen der Szene zu bekommen interviewte ich Personen, die in sehr unterschiedlichen Positionen und Verhältnissen im kunstschaffenden Raum agieren.

Drei KünstlerInnen, die durch Theaterarbeit ihren Lebensunterhalt teilweise oder vollständig bestreiten. Zwei davon, Ayesha Kiria und Belina Fatuma absolvierten bereits ein Tanz und Musik Studium am Bagamoyo College for Arts, und studieren nun an der UDSM Theater. Beide sind aktive Schauspielerinnen. Kiria arbeitete in acht Tfd Projekten als Künstlerin mit. Chedieli Godfrey Senzighe, der dritte interviewte Künstler, absolvierte auch das Bagamoyo College of Arts, ist selbstständig und leitet zwei *theatre companies*. In Morogoro leitet er die Organisation ‚Tanzanian Arts Program‘, er agiert dort als Lehrer. In Dar es Salaam gründete er gemeinsam mit seinem Bruder die Organisation ‚Yakaya theatre arts‘, dort werden *TV dramas* produziert und er ist auch selbstständiger *MC - Master of ceremony*.

Hassan Bumbuli, auch Absolvent des Bagamoyo College for Arts, ist Journalist und Theaterkünstler. Zum Zeitpunkt des Interviews war er Redakteur bei dem Magazin FEMA. Femina Hip ist die NGO, welche dieses Magazin heraus gibt. Die NGO arbeitet

im *educational entertainment* Bereich, thematische Schwerpunkte sind Gesundheit und Gender.²

An der UDSM/FPA interviewte ich vier Lehrende mit verschiedenen thematischen Schwerpunkten. Herbert Makoye ist Leiter des *Departments for Fine and Performing Arts*, erfahrener Tfd-Praktizierender und Lehrender, seine Schwerpunkte liegen bei Theatertheorie und Geschichte, Tanz und Kunstkommunikation. Edwin Semzaba, ist Lehrender von Theatertheorie, langjähriger Theaterkünstler und Tfd Praktizierender. Delphine Cosmas Njeweke ist Lehrende von Tfd. Chahya James Mtiro arbeitet neben seiner Lehrtätigkeit an der Universität in der NGO *MusicMayDay* als Lehrender für Tfd. *MusicMayDay* ist eine NGO, welche sich mit Förderung von jungen KünstlerInnen im Bereich Tanz, Musik und Theater beschäftigt.³ Alle waren oder sind neben ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit auch aktive KünstlerInnen.

Rashid Masimbi, Mitbegründer von TzTC⁴ (1997) und EATI (1999), arbeitete von 1972 bis 1974 als Lehrer, von 1974 bis 2005 in verschiedenen Ämtern der Regierung Tanzanias und ist in Tanzania seit über vierzig Jahren leidenschaftlicher Theaterkünstler. Die beiden NGOs werde ich in Kapitel 3 genauer vorstellen.

Glionche Materego war Künstler in einer *National Art Group* (NAP) und ist zurzeit Direktor des *National Arts Council* (BASATA⁵). Nsao V. Shalua arbeitet dort im *Arts Promotion Department* als Leiterin, Pastor John im *Marketing* Bereich.

Bei meiner Literaturrecherche in Wien und Dar es Salaam verbanden sich zwei thematische Fokussierungen: der wissenschaftliche Diskurs über afrikanisches Theater, Kunsthistorik und Performance einerseits (wobei hier zu erwähnen ist, dass einige meiner wissenschaftlichen Quellen aus Tanzania zu diesem Thema nicht publiziert sind) und die polit-ökonomische Geschichte, die internationalen Zusammenhänge, die Präsenz der EZA und ihre Beziehungen in Tanzania andererseits. Auch die Erfahrungen innerhalb der verschiedenen Lebens- und Kunstrealitäten in Tanzania halfen mir bei der Weiterentwicklung meiner Gedankenfindung und -bildung.

² FEMA Magazin, Online: <http://www.feminahip.or.tz/> (letzter Zugriff 30.11.2010)

³ MusicMayDay, Online: <http://www.musicmayday.org/> (letzter Zugriff 30.11.2010)

⁴ Tanzanian Theatre Center, Online: <http://www.tztc.org> (letzter Zugriff 03.09.2010)

⁵ National Arts Council, Online: <http://www.basata.or.tz/> (letzter Zugriff 21.08.2010)

Da ich mich nicht unabhängig sondern als Teil der Forschung und Ergebnisse sehe, erachte ich nicht nur meine methodische sondern vor allem meine persönliche theoretische Verortung für sehr wichtig.

Da im Mittelpunkt meiner Analyse die Beziehungen von Diskursen, Strukturen und Machtverhältnissen innerhalb künstlerischer Handlungsräume stehen, bedarf es einer Darstellung meines Verständnisses dieser.

Ich arbeite mit poststrukturalistischen Ansätzen, das heißt, ich verstehe Subjekte und deren Realitäten nicht als frei, sondern als eingebettet in einem „diskursiven Feld [...] [welches] von materiellen und kulturellen Herrschaftsverhältnissen geprägt begriffen [ist], woraus ungleiche Subjektpositionen entstehen“ (Habermann 2008: 30).

Mein Verständnis von den Begriffen Macht und Machtverhältnisse lehnen sich an Foucault (1976) an und sind hier nur stark verkürzt dargestellt. Da ich dies weder treffender noch kompakter ausdrücken könnte, werde ich mich der Worte Friederike Habermanns bedienen:

Für ihn [Foucault] gibt es weder ein Zentrum noch eine zentrale Instanz der Macht, noch ist sie als Überbau zu verstehen. Stattdessen gilt: „Die Machtbeziehungen verhalten sich zu anderen Typen von Verhältnissen (ökonomischen Prozessen, Erkenntnisrelationen, sexuelle Beziehungen) nicht als etwas Äußeres, sondern ihnen immanent“ (Foucault 1976: 115) [...] Macht ist nach Foucault immer eine Frage temporärer Überlegenheit. [...] Geschichte interpretiert er als eine Folge von Machtkämpfen. Das Wissen und der Mensch seien darin Effekte der jeweiligen Machtkonstellationen. [...] Macht sei nicht in Gewalt und Ideologie aufspaltbar: „es besteht kein Unterschied zwischen dem, was getan, und dem, was gesagt wird.“ (Foucault 1973: 116)

(Habermann 2008: 70, 71)

Unter Diskurs verstehe ich, nach Derrida (1992), „das Gewebe aus Gesprochenem und Getanem und damit die (konstruierte) Wirklichkeit“ (Habermann 2008: 82).

Im Fokus des Poststrukturalismus stehen die Strukturen, welche die Geschichte der Menschen bedingen, jedoch nicht determinieren, da Strukturen und Verhältnisse von ihnen gemacht werden, von den Strukturen geprägt sind und diese prägen (vgl. Habermann 2008: 30 ff.). Ich möchte versuchen diese bewussten und unbewussten diskursiven historischen, politischen und ökonomischen Zusammenhänge zu beleuchten und dadurch mögliche Veränderungspotenziale im Handlungs- und Wirkungsraum der Strukturen ausfindig zu machen.

Als lesende, schreibende und auch als forschende Person sehe mich auch in dieser Struktur, da ich Teil der Betrachtung bin, weil mein Blickwinkel in diesen Strukturen verhaftet ist, die Verbindung zwischen mir und der Forschung ist nicht ‚neutral‘ (vgl. Habermann 2008: 34). „Das Sein beeinflusst nicht nur das Bewusstsein, es limitiert die Erkenntnismöglichkeit - darum gibt es keine absoluten universalistischen Antworten“ (Brensell/Habermann 2001: 249). Ich studierte größtenteils in Wien Internationale Entwicklung und Afrikawissenschaften, als weiße Person und von weißen Personen unterrichtet, kritisch gegenüber eurozentristischen Ansätzen jedoch niemals frei davon. In meinen Schwerpunkten setzte ich mich aufgrund meiner eigenen Geschichte mit feministischer und queerer Literatur (u.a. Rubin 1984, Butler 1991, Charusheela 2003, Oyewùmi 2005) auseinander und als Weiße in Europa mit postkolonialistischen Texten und Theorien (u.a. Spivak 1995, Achebe 2001, Bhabha 1995, Fanon 1967, Hall 1995, Ngugi wa Thiong’o 1986).

All diesen Theorien ist gemeinsam, dass sie (de)konstruktivistisch arbeiten, Herrschaftsverhältnisse als realitäts- und identitätsstiftend, allerdings nicht als unüberwindbar ansehen. Gemeinsam mit dem Poststrukturalismus gehen sie davon aus, dass in jedem Handeln eine Wiederholung, beziehungsweise Reproduktion dieser bestimmenden Machtstrukturen geschieht, aber durch eine Bewusstmachung und Dekonstruktion ein Moment der Möglichkeit der Überwindung, der Verschiebung von Strukturen entstehen kann (vgl. Habermann 2008).

Während der Studienzeit an der Universtiy of Dar es Salaam nahm ich an afrozentristischen Diskursen teil, allerdings als weiße Frau, also prägte mein ‚Sein‘ wieder meine Position innerhalb dieser Diskurse.

Des weiteren möchte ich auch auf die Positionen meiner behandelten Texte und InterviewpartnerInnen hinweisen. Alle Texte wurde von Personen geschrieben, welche innerhalb eines wissenschaftlichen/universitären Betriebes arbeiten und leben. Das bedeutet, jene Struktur prägt ihre Identitäten und Blickwinkel, also ihre Subjektpositionen mit. Im Kontext Tanzania arbeite ich größtenteils mit Texten/Interviews von/mit Personen, die aus einer intellektuellen Elite kommen, das bedeutet Blicke aus einer Minderheit.

Ich erhebe weder Anspruch auf Vollständigkeit, noch erhebe ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern verweise auf Derrida (1972) und schließe mich dem Gedanken an, dass eine Vollständigkeit der Darstellung unmöglich ist:

Es geht also nicht darum, die Existenz einer Wirklichkeit außerhalb dieses Textes zu bestreiten, doch ist es nicht nur unmöglich, mittels der Sprache einen realen Gegenstand eindeutig und vollständig zu erfassen, sondern diese lässt sich ebenso wenig abtrennen von einer nicht-sprachlichen Wirklichkeit. [...] Texte können also nicht als Repräsentation einer abgetrennten Realität betrachtet werden, doch ist hieraus nicht zu folgern, dass Aussagen über die Realität unmöglich seien. Vielmehr geht es darum, jeden Text und Sprechakt als Teil des großen Textes zu betrachten, der als die sprachunabhängige Welt erscheint [...].

(Habermann 2008: 77)

Methodisch arbeite ich mit einem transdisziplinären Zugang, welcher sich in einer qualitativen Forschung (vgl. Flick/Kardoll/Steinke 2004) ausdrückt, die sich als diskursanalytisch und (de)konstruktivistisch (vgl. u.a. Flick 2004, Habermann 2008) bezeichnen lässt.

Ich führte im August 2010 in Dar es Salaam elf offene, qualitative Interviews (vgl. Hopf 2004). Die Liste der InterviewpartnerInnen und deren Tätigkeit ist im Quellenverzeichnis angefügt.

1.2 Einführende Gedanken zur EZA

Wie ich in meiner theoretischen Selbstpositionierung schrieb, halte ich Dekonstruktionen für sehr wichtig, um einen Moment oder gedanklichen Raum für Veränderungen der Repräsentation der Wahrnehmung und folglich der immer mitproduzierten Konstruktion der wahr-genommenen Realitäten zu erzeugen. Wie schon oben erwähnt, können, in meinem Empfinden, diese Räume für Veränderungen die Möglichkeit für Verschiebungen der Strukturen und Verhältnissen geben.

Da diese Produktion von Realitätskonstruktionen in der folgenden Arbeit durch Textsprache und Wörter passieren wird, halte ich die (De)Konstruktionen von diesen für jene Räume.

Obwohl auf mich Erläuterungen für die Wahl meiner Text- und Wort-Konstruktionen an manchen Stellen nötig wirken, ist mir dies zum einen wegen des Rahmens dieser Arbeit nicht möglich. Zum anderen sind diese Erläuterungen unter anderem auch Versuche Konstrukte zu erklären, wozu ich mich nicht imstande fühle. Weiters halte ich den

kreativen Raum und den unendlich neuen Moment der Interpretation zwischen schreibender Person - Wort - lesender Person für einen der produktivsten und an sich für nicht erklärbar. Es handelt sich in meiner Wahrnehmung um einen nicht endenden Kreislauf von Interpretationen, beziehungsweise bei dem geschriebenen Wort um etwas von schreibender und lesender Person Autonomes.

Allerdings möchte ich meiner Diskussion einen kurz(sichtig)en Blick auf meine Gedankenwelt geben, und zwar im Bezug auf die sogenannte ‚Entwicklungszusammenarbeit‘ (EZA), beziehungsweise die (De)Konstruktion des Begriffs voraus stellen, weil es der Rahmen erfordert.

Immer wieder hängten sich wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Strukturen und Machtverhältnissen innerhalb der ‚Entwicklungszusammenarbeit‘ - oder im Englischen: ‚*aid business*‘ - an den maskierenden Begrifflichkeiten von Entwicklung, Hilfe oder im Englischen ‚*development*‘, ‚*aid*‘ auf. Im Bezug auf Tanzania arbeite ich mit englischsprachigen Texten, da es mir wichtig war, Diskussionen zu beleuchten, die sich entweder mit EZA oder ‚*aid*‘ Diskursen in Tanzania oder zumindest in Ostafrika oder Afrika beschäftigten. Dementsprechend werde ich in meinen folgenden Erläuterungen mit dem englischen Begriff von ‚*aid*‘ oder ‚*aid business*‘ arbeiten. Vor allem auch deshalb, weil das englische Wort ‚*business*‘ mehr als das deutsche Wort ‚Entwicklungszusammenarbeit‘ auf den wirtschaftlichen Charakter und den kapitalistischen Konzepten zugrunde liegenden Strukturen dieses Handlungssektors hinweist. Im deutschen Wort ‚Entwicklungszusammenarbeit‘ sind bedeutungsbefremdende Elemente verbunden, wie ich im Folgenden darlegen werde.

‚*Aid*‘ (dt. Hilfe, hier ‚Entwicklungshilfe‘) kann als Kredit oder Zuschuss materieller oder finanzieller Art, welcher von einer Regierung, Person, Organisation oder Institution an eine andere Regierung oder Person gegeben werden, definiert werden (vgl. Moyo 2009: 7). Im ‚*aid business*‘ gibt es unter anderem bilaterale und multilaterale ‚*aid*‘, wobei erstere von der Regierung eines Landes, zweitere von Institutionen wie Weltbank und IWF kommt. Beide Formen sind an verbindliche polit-ökonomische Bedingungen in Form von Verträgen gekoppelt, welche nicht notwendigerweise vorteilhaft für die Regierung oder Menschen des empfangenden, aber auch des gebenden Landes sind

(vgl. Moyo 2009: 7 ff.). Das dominierende Konzept von ‚aid‘ geht vom Modell des Marshall Plans aus, der nach dem Zweiten Weltkrieg zur wirtschaftlichen Problemlösung in Europa eingesetzt wurde (vgl. Moyo 2009: 10). Aufgrund der Erreichung der festgesetzten Ziele und des starken wirtschaftlichen Aufschwungs Europas erachteten viele AkteurInnen ‚aid‘ auch für Länder des Südens als wirtschaftlich förderlich. Die Kredite und Zuschüsse häuften sich, jedoch ohne dass die erwünschten Ziele erreicht wurden. Die Entwicklungen gipfelten in der Schuldenkrise in den 1980er Jahren (vgl. ebd.: 17 ff.), auf die IMF und Weltbank mit den *Structural Adjustment Programs* (SAPs) reagierten. Diese implizierten eine Anpassung an neoliberale Strukturen, was zu weiteren wirtschaftlichen und politischen Marginalisierungen und Enteignungen afrikanischer Länder führte (ebd.: 23). Eine Darstellung der Beziehungen und Machtstrukturen ist sehr komplex und vielfältig. Moyo beschreibt die komplexen Verhältnisse an einer Stelle mit: „Almost to the absurd point where the donor has a greater need for giving the aid than the recipient has for taking it“ (Moyo 2009: 55).

Man(n) (homo oeconomicus⁶)

hilft.

(das) alles Andere

entwickelt (dar)unter.

„No African country has a say in the construction of present institutions of global governance. Therefore the countries' say in the decision-making is limited“ (Mkapa 2003 in Nyirabu 2004). Nyirabu, Lehrender für Politikwissenschaft und Internationale Beziehungen, diskutiert in seinem Text „Can the New Partnership for Africa's Development Transform Africa Through Global Partnership?“ die ‚aid‘ Verflechtungen Tanzanias und kommt zu der These, dass innerhalb jener Strukturen und Machtverhältnisse, welche das ‚aid business‘ durchdringen, kein Fortschritt in Bezug auf die Verschuldung und die daraus resultierende Abhängigkeit passieren kann. Laut Nyirabu bewirken die sogenannten Entwicklungsmaßnahmen oder Armutsreduzierungsprogramme das genaue Gegenteil (vgl. Nyirabu 2004), und ‚aid‘ verliert dadurch auch

6 Habermann (2008): Der homo oeconomicus und das Andere

laut Tandon (2008: 25 ff.) die Legitimierung, als ‚aid‘ bezeichnet zu werden. Allerdings verliert es keinesfalls die Legitimierung als funktionierendes Wirtschaftskonzept an sich, folgt das ‚aid business‘ doch neoliberalen Konzepten, welche „seit Mitte der 70er Jahre zur vorherrschenden wirtschaftswissenschaftlichen Doktrin geworden [sind]“ (Schui 1996: 103). „Commercial loans are often presented as win-win forms of financial transfers [...]. But even if these transactions were genuinely win-win, why should it be regarded as aid? If indeed both parties are winning, who is aiding whom?“ (Tandon 2008: 25). Moyo 2009, Nyirabu 2004 und Tandon 2008 argumentieren des weiteren die These, dass innerhalb des ‚aid business‘ nach Interessen der GeberInnen gehandelt wird, welche nicht nach deren propagierten und vorgegebenen Konzepten und Zielen wie ‚Partnerschaft‘, ‚Entwicklung‘, ‚Zusammenarbeit‘, ‚Partizipation‘ (um nur einzelne zu nennen) funktionieren, sondern nach polit-ökonomischen Interessen für die GeberInnen (Moyo 2009: 31 ff.; Nyirabu 2009: 15 f.; Tandon 2008: 18-41, 103-104). Dadurch maskieren Begriffe wie ‚aid‘ oder eben ‚Entwicklungszusammenarbeit‘ die Interessen aller Beteiligten, die EZA schleicht geisterhaft, um in der Bildersprache von Medley und Carroll (2004) zu schreiben, durch die Strukturen. Ich schließe mich diesen Gedanken an und entschied mich aus zwei Gründen trotzdem für der Verwendung des Begriffs EZA.

Ich wähle den deutschen Begriff ‚Entwicklungszusammenarbeit‘, obwohl ich ‚aid business‘ als treffendere Wortwahl für die Repräsentation meiner Wahrnehmung erachte. Im deutschsprachigen Diskussionsraum wird in meiner Umgebung vermehrt auf die englische Bezeichnung ‚aid business‘ zurückgegriffen, um, vor allem durch das Wort ‚business‘, die erwähnten Argumente und Überlegungen sichtbar zu machen. Allerdings bleibt, wie ich finde, der Begriff ‚Entwicklungszusammenarbeit‘ ungestraft konstruiert im Raum stehen. Meiner Meinung nach ist eine Neukonstruktion oder Dekonstruktion des deutschsprachigen Begriffes dringend nötig.

1.3 Stand der Forschung

Die vorliegende Forschung setzt sich, wie ich im vorigen Kapitel erklärte, mit vielen verschiedenen wissenschaftlichen Diskursen auseinander. Allerdings sehe ich als Fundament meiner Analyse den kunsttheoretischen/-historischen Diskurs. Darin zeichne ich zwei wissenschaftliche Gebilde. Diese hängen miteinander zusammen und interagieren

miteinander.

Erstens, der wissenschaftliche Diskurs über afrikanisches Theater im Generellen. Hier ist die Literatur reichlich; eurozentristische, welche bis in die 1960er-Jahre geprägt ist von rassistischen Darstellungen, afrozentristische, als Reaktion und Aktion mit einem emanzipatorischen und stark politisierenden Ton geschrieben. Eines der wahrscheinlich bedeutendsten Werke stammt von Ruth Finnegan (1970) *Oral Literature in Africa*. Auch die vielzähligen Publikationen von Joachim Fiebach (1979), Martin Breitingher (2003), Martin Banham (1999/2004), Bole Butake (2005), Wole Soyinka (2002), Kamal Sahli (1998), um nur einige zu nennen, beschäftigen sich vielfältig mit den unterschiedlichsten Formen und Tendenzen des afrikanischen Theaters. Meines Erachtens nach ist hervorzuheben, dass in den Texten überwiegend mit Fallbeispielen und Untersuchungen von *Performances* gearbeitet wird. Für den heutigen Kontext erachte ich, unter anderen, die folgenden vier als Standardwerke: *The Development of African Drama* von Michael Etheron (1982), *African Popular Theatre* von David Kerr (1995), *African Theatre and Politics* von Jane Plastow (1996) und *A history of Theatre in Africa* von Martin Banham (2004). Jene Werke befassen sich mit historischen Entwicklungen, Begriffsdefinitionen und Einteilungen von Formen und Strömungen. Alle setzen sich mit kolonialen Unterdrückungsmethoden von Kunst und Theater als politisches Mittel auseinander (vgl. Kerr 1995, Etheron 1982, Plastow 1996, Banham 2004).

Für die in Tanzania starke Strömung des *Popular Theatre*, aus der sich das *Theatre for Development* neben vielen anderen Einflüssen herausentwickelte, sehe ich als relevante Texte, neben den vier oben genannten Werken, Texte von Ross Kidd (u.a. *Popular Theatre and Nonformal Education in the Third World* 1984), Zakes Mda (u.a. *When People Play People* 1993), Gaurav Desai (u.a. *Theater for Development in Africa* 1991) und Kees Epskamp (u.a. *Theatre for Development* 2006) und die Texte und Theorien des kenyanischen, postkolonialen (u.a. Theater-) Theoretikers Ngugi wa Thiong'o (1986). Ich werde an dieser Stelle die für mich bedeutendsten AutorInnen beleuchten. Die meisten der zuletzt genannten AutorInnen haben als Ausgangspunkt ihrer Überlegung Theaterprojekte der 1970er und 1980er. Sie sind größtenteils selbst KünstlerInnen und ihre eigenen Projekte sind meist alles andere als unterbeleuchtet, die AutorInnen sind jedoch nicht ausschließlich unkritisch oder sich selbst unreflektierend (vgl. Kidd 1984, Etheron 1982, Kerr 1995, Mda 1993).

Das zweite Gebilde ist ein Teil des oben umrissenen Diskurses, der sich vertiefend mit, beziehungsweise hauptsächlich ausgehend von Tanzania, mit Theater in Tanzania beschäftigt. Hier sehe ich Penina Mlama (u.a. *„Tanzanian Traditional Theatre as a pedagogical tool“* 1983, *„Culture and Development“* 1991), Amadina Lihamba (u.a. *„Politics and Theatre in Tanzania after the Arusha Declaration“* 1985) und Ebrahim Hussein (u.a. *„The Development of East African Theatre“* 1975) als Schlüsselfiguren. Ihre Werke gelten bis heute als Standardwerke und bilden noch immer die Grundlage des wissenschaftlichen Diskurses über tanzanisches Theater. Abgesehen von Auseinandersetzungen mit grundlegenden Definitions- und Kategorisierungsproblematiken im eurozentristisch vs. afrozentristischen Diskurs, arbeiten Mlama und Lihamba stark orientiert an der polit-ökonomischen Kategorie Klasse, was ich auf eine politische Prägung der sozialistischen Ära unter Nyerere zurückführe. Diese These und wichtige Epoche des tanzanischen Theaters werde ich später noch genauer skizzieren. Weiters setzt sich der wissenschaftliche Diskurs überwiegend mit *„Popular Theatre“*, beziehungsweise später *„Theatre for Development“* auseinander, da laut Mlama (1983) und Lihamba (1985) diese Formen von partizipatorischen Theater stark in der Tradition Tanzanias verwurzelt sind (vgl. Mlama 1983 und 1991, Lihamba 1985). Weitere laute Stimmen Tanzanias folgten Juma Adamu Bakari (1998), Siri Lange (1998), Frowin Paul Nyoni (1998 und 2005), Augustin Hatar (2001), Kelly M. Askew (2002), Herbert Makoye (1998) und Ghonche Materego (2002 und 2008), deren Arbeiten, Gespräche und Texte in meine Arbeit einfließen werden. Askew (2002) befasst sich in ihrem Werk *„Performing the Nation - Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania“* zwar hauptsächlich mit Musik, allerdings sind ihre Untersuchungen in Bezug auf politische Zusammenhänge und Dynamiken zwischen Regierung und KünstlerInnen auch für den Theaterdiskurs relevant. Bei den anderen AutorInnen lassen sich ebenfalls die oben genannten Tendenzen lesen und hören, etwa Theater als funktionales, gesellschaftliches Mobilisierungsinstrument oder die Möglichkeiten und Verankerungen des *„Theatre for Development“* (im Weiteren TfD) in Tanzania. Die Texte arbeiten oft mit Beleuchtungen und Evaluierungen von Projekten (ausgehend von oder in Kooperation mit UDSM/FPA, NGOs oder internationalen GeberInnen, z.B. SIDA), plädieren nicht selten für Theater als Bildungsinstrument und stellen sich Fragen über Kultur, Emanzipation, soziale Entwicklung und Mobilisierung, Nachhaltigkeit und Effizienz der Projekte, sowie deren gesellschaftliche Re-

levanz. Sie sehen Tfd theoretisch als Instrument der Kritik gegen Gesellschaft und Politik und setzen sich mit Inhalt, Stil und Organisation auseinander (vgl. Bakari 1998, Materego 2002 und 2008, Nyoni 1998 und 2005, Hatar 2001).

Jule Koch (2008) gab einen Überblick der Bewegung des Tfd seit den 1980er Jahren in Tanzania. Sie arbeitete projektvergleichend, um Tendenzen heraus zu kristallisieren. Koch und Vicencia Shule (2008) lese ich wesentlich pragmatischer als die noch radikalen Worte von Mlama (1991) oder Nyoni (1998). Die Auseinandersetzungen mit finanziellen Abhängigkeiten und dem Kunstmarkt werden breiter - polit-ökonomische Kritik hat nach wie vor Raum - ändern allerdings die politische Richtung, wie auch das Land selbst. Wissenschaftliche Auseinandersetzungen abseits von Tfd und ‚*Popular Theatre*‘ sind vorhanden, aber in der Minderheit (vgl. Makoye 1998, Askew 2002).

1.4 Kontext Tanzania

Es gibt bei Kontextbeleuchtungen meiner Meinung nach zweierlei kritische Aspekte. Einerseits können sie entweder zu lang und langweilig sein oder kurz, bzw. inhaltlich verkürzend. Andererseits werden ihre Blickwinkel wenig hinterfragt oder positioniert. Länderprofile bestehen oft aus so genannten ‚objektiven‘ Fakten; so könnte ich im Fall Tanzania zum Beispiel schreiben: 34,44 Millionen EinwohnerInnen mit 2,6% Zuwachsrate usw. (vgl. Schicho 2004: 311). Wie ich in meiner theoretischen Positionierung ausgeführt habe, möchte ich versuchen diese Vorgehensweise zu vermeiden.

Welches Bild möchte ich hier zeichnen, welche Stimmen sprechen lassen und welche Bilder zeichnen diese Stimmen? Ich werde Texte aus drei Bereichen zusammenfügen. Ich werde einen der bedeutendsten Intellektuellen in Tanzania, Issa G. Shivji, welcher derzeit den „*Mwalimu Nyerere Professor of Pan-African Studies of the University of Dar es Salaam*“ (Chachage/Cassam 2010: viii) inne hat, heranziehen, um grob einen politischen und intellektuellen Kontext zu zeichnen. Mit Koch (2008) (Bayreuth) und Shule (2010) (UDSM) umreißt ich die Entwicklung der Medien- und Kunstlandschaft. Schließlich werde ich an Yash Tandon (2008) die wirtschaftliche Problematiken der Abhängigkeiten durch Entwicklungshilfe darstellen. Dieser ist der Direktor des South Center (*Intergovernmental think tank of the Developing Countries*), lehrte u.a. in Uganda, Tanzania und in den USA internationale Ökonomie, beschäftigte sich u.a. mit

afrikanischer Politik, Süd-Süd Kooperationen und WTO und lebte aufgrund von Involvierungen im Kampf gegen Idi Amn im politischen Exil. Verbindend möchte ich Zitate eines Interviews mit Nyerere, der Führungsperson des antikolonialen Widerstands, PAN-Afrikanist und ersten Präsidenten Tanzanias, aus dem Jahr 1998 einsetzen.

Tanganyika wurde 1961 unabhängig und verband sich 1964 mit Zanzibar, die Vereinigte Republik Tanzania wurde gegründet. (vgl. Shivji 2006: 2 f.). „Born in the midst of the cold war, independent states that showed signs of any autonomous nationalism attracted the wrath of the superpowers“ (Shivji 2009: 150). Nyerere war nicht nur der erste Präsident Tanzanias, sondern auch international geehrter PAN–Afrikanist, Intellektueller und die Figur, welche hinter dem politischem Modell ‚*Ujamaa*‘, einem afrikanischen Sozialismus, steht. Er stand von 1961-1985 an der Spitze des Staats, allerdings hinterließen die Jahre nach der ‚*Arusha Declaration*‘ 1967 - 1977 einen prägenden Eindruck. Eine sozialistische Politik wurde in dieser Zeit verwendet, um koloniale, kapitalistische Strukturen der Ausbeutung zu zerstören und um in einer konstruierten Nation eine geeinte Identität aufzubauen (‚*Nation building*‘). Nyerere war bekennender Nationalist und erschuf in Tanzania in den 1960er und 1970er einen intellektuellen Zufluchtsort für politische Flüchtlinge (vgl. Shivji 2006).

He was a revolutionary leader of the 20th century who opposed the capitalists with fervour. His opposition to the World Bank and the International Monetary Fund (IMF) was one of the epic struggles against global capitalism in the last century.“

(Campell 2010: 52)

Die *Universtiy of Dar es Salaam* galt, nicht zuletzt aufgrund von Lehrenden wie Walter Rodney (1980), der die afrikanische Revolution als Antithese zum Imperialismus postulierte (vgl. Shivji 2009: 164), nicht nur in Ostafrika als Ort linker Theorien und Gedankenbildungen.

East Africans prominently participated in what we used to call idelological struggles or debates. Leading East Africans, including academics, were invited to exchange views with the students [...]. No East African, or African, event passed without there being a discussion and a ‘surgical’ analysis of wheter it was in the interest of the people or the petty bourgeoisie and/or imperialism.

(Shivji 2009: 153)

[...]It was very much an anti-imperialist milieu. [...] Imperialist was the enemy.

(Shivji 2009: 164)

Allerdings galten Nyereres Ansätze von Anti-Kolonialismus, im Gegensatz zum Hardliner und Pan-Afrikanisten Nkrumah, als diplomatisch und politisch angepasst (vgl. Shivji 2009: 151).

Anti-colonialism was a Nationalist movement. For me liberation and unity were the most important things. I have always said that I was African first and socialist second. I would rather see a free and united Africa before a fragmented socialist Africa. I did not preach socialism.

(Nyerere 1998 im Interview mit Ikaweba Bunting 2006: 242)

Die frühe post-koloniale Phase setzte Nyerere auf eine Renaissance der afrikanischen Kunst und Kultur. Nachdem in der Kolonialzeit afrikanische Kunst und Kultur zerstört beziehungsweise „dehumanised“ (vgl. Shule 2010: 163) wurde, setzte Nyerere auf entschiedene Investitionen in die Kunst- und Kultursektoren, um eben diese zu revitalisieren und eine positive nationale Identität zu rekonstruieren. Nicht nur die verschiedensten KünstlerInnen-Gruppen wurden gefördert, auch englische literarische klassische Werke in die Nationalsprache Swahili übersetzt. (vgl. Shule 2010: 163 ff.). Die Medienlandschaft war unter Staatsgewalt, bis 1993 gab es einen Radiosender namens RTD (*Radio Tanzania Dar es Salaam*), zwei Zeitungen und keine Fernsehstation am Festland, da Nyerere befürchtete, dass nur eine elitäre, urbane Minderheit zu diesem Zugang gehabt hätte und somit die nationale Einheit und Gleichheit in Gefahr gewesen wäre (vgl. Koch 2008: 32). Das Jahr 1978 war, laut Shivji, der Wendepunkt in der Geschichte Tanzanias. Es war ein sehr widersprüchlicher aber doch eindeutiger Moment: Einerseits erreichten Proteste, ausgehend von der intellektuellen Elite gegen die politische Elite, die immer restriktiver und bereichernder vorging, einen Gipfel, sie hatte mittlerweile Massen hinter sich. Andererseits konnten Kontroversen ausgetragen werden, ohne das Land in einem wichtigen Moment zu spalten.

No doubt, the people tightened their belts and fully supported the regime to throw out Idi Amin Dada when he invaded the country. The mood however quickly changed once the Tanzanian army entered Uganda to topple the regime and stay there as an occupying army.

(Shivji 2006: 7)

Durch Dürren entfallene Ernten, militärische Einsätze gegen benachbarte Diktatoren, die weltweite Wirtschafts- und Schuldenkrise, schlechte Handelsbedingungen, Schmuggel und Korruption begannen Ende der 1970er Jahre die Wirtschaft des Landes zu beuteln (vgl. Shivji 2006, Schicho 2004). Nyerere reflektierte später: „The Communist Party in the Soviet Union, the CCM in Tanzania and the Conservative Party in Britain all stayed too long and became corrupt. This is especially so if the opposition is too weak or none-existent“ (Nyerere 1998 im Interview mit Ikaweba Bunting 2006: 246). Anfang der 1980er Jahre wurde der Druck des IWF immer stärker. Internationale neoliberalistische Reformen zur Integration in den Markt fanden durch Struktur- anpassungsprogramme (SAPs) ihren Weg ins sozialistische System und Nyerere ließ sich 1985 nicht mehr zur Wahl aufstellen. Das sozialistische System zerbrach unter den SAPs, 1990 trat Nyerere auch als Parteivorsitzender der CCM zurück und die polit- ökonomische Struktur neoliberal reformiert (vgl. Shivji 2006: 7 ff.). Jedoch blieb Nyerere weiterhin politisch aktiv, er erzählt in einem Interview 1998:

I was in Washington last year. At the World Bank the first question they asked me was 'how did you fail?' I responded that we took over a country with 85 per cent of its adult population illiterate. The British ruled 43 years. When they left, there were 2 trained engineers and 12 doctors. This is the country we inherited. When I stepped down there was 91-per-cent literacy and nearly every child was in school. We trained thousands of engineers and doctors and teachers. In 1988 Tanzania's per-capita income was \$280. Now, in 1998, it is \$140. So I asked the World Bank people what went wrong. Because for the last ten years Tanzania has been signing on the dotted line and doing everything the IMF and the World Bank wanted. Enrolment in school has plummeted to 63 per cent and conditions in health and other social services have deteriorated. I asked them again: 'what went wrong?' These people just sat there looking at me. Then they asked what could they do? I told them have some humility. Humility - they are so arrogant! It seems that independence of the former colonies has suited the interests of the industrial world for bigger profits and less cost. Independence made it cheaper for them to exploit us. We became neo-colonies.

(Nyerere 1998 im Interview mit Ikaweba Bunting 2006: 247)

Staatliche Ausgaben für höhere Bildung, Kunst und Kultur wurden radikal gekürzt, wenn nicht vollkommen gestrichen. Eine Privatisierung des Kunstsektors, Verkümmern der Universitäten und intellektuelle Abwanderung waren Folgen dieser Reformen. Wie Shivji mit beißendem Unterton schreibt, sah die Weltbank keinen Bedarf für Universitäten, da sie mehr Kapital verbrauchten als produzierten. (vgl. Shivji 2009: 156, 157) „The content of what the universities taught was not suitable for the

market. It would be cheaper to train our kids in Northern universities.“ (Shivji 2009: 156)

1993 wurde auch der Medienmarkt für private Investoren geöffnet und eine Vielzahl an Zeitungen, Radiosendern und Fernsehstationen wurden gegründet. Der Markt hat/te mit drei Problemen zu kämpfen: Erstens war es ein limitierter Markt mit wachsendem Konkurrenzkampf, weiters gab es zu wenige qualifizierte Arbeitskräfte und zu wenige Investitionen in deren Ausbildung und Technik. Dadurch wurden viele Radio- und Fernsehsendungen extern produziert, z.B. Bildungssendungen und –filme von NGOs oder anderen Organisationen (vgl. Koch 2008: 32f.). Auch für die EZA begann eine neue Ära der Beziehungen und Realitäten mit Tanzania.

This is also the period which witnessed the beginning of the donor sponsored workshop or seminar ‘industry’, as well as the mushrooming of NGOs and human rights groups. The intellectual elite embraced liberal ideology uncritically as it joined the IFIs in demonising the state and debunking nationalism and socialism.

(Shivji 2006: 9)

Shivji spricht hier von der Zeit 1995 - 2005, in der Benjamin W. Mkapa Präsident war. Im Jahr 2006 veröffentlichte Yash Tandon ‚*Ending Aid Dependence*‘. Tandon wurde vom intellektuellen Umfeld der 1960er und 1970er Jahre geprägt. So erinnert sich Shivji (2009: 153): „I remember Professor Yash Tandon fervently defending Obote’s ‘Move to the Left’ before very cynical, but well-grounded and articulate, USARF militants.“ Tandon schreibt über die Abhängigkeiten afrikanischer Nationen von Entwicklungshilfegeldern, die Methodik und Dynamik der Abhängigkeiten und die doppelbödigen Deutungen von ‚*aid*‘ und ‚*development*‘ (vgl. Tandon 2008). Das Vorwort dieses Buches kommt von Benjamin W. Mkapa, der sich hier klar als Pan-Africanist, Unterstützer von Süd-Süd Kooperationen und als Gegenspieler von IWF und WB positioniert (vgl. Tandon 2008: v-vii). Dazu ist anzumerken, dass Mkapa in seiner 10-jährigen Amtsperiode Tanzania reformpolitisch in eine neoliberale Wirtschaftsstruktur führte (vgl. Shivji 2006).

2 Theater in Tanzania

Theater ist ein sehr hybrider Gegenstand, wie ich in Kapitel 2.1. näher erläutern werde. In Tanzania weist Theater eine sehr alte Tradition auf, in der Fachliteratur wird von über hundert Theaterformen in der sogenannten präkolonialen Ära gesprochen. Diese wurden als künstlerischer Ausdruck gesehen, Kultur als stiftend und begleitend, aber auch als politisches Instrument der Interpretation, Bildung, gesellschaftskritischer Reflexion und politischer Mobilisierung verwendet. (Bakari 1998, Hatar 2001) Diese Traditionen, Bewegungen und Strömungen sind nicht nur in Summe sondern auch in einzelnen Teilen Bestand des heutigen Theaters.

Im folgenden Teil der Arbeit möchte ich eine Einführung und einen Ausblick der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Theater in Tanzania aus kunsthistorischer Sicht geben. Dabei werde ich stark begrenzend und selektiv vorgehen. Ich werde versuchen, ein Bild eines Diskurses zu geben und daraus einige Fragmente schärfer darstellen. Die Wahl dieser besser belichteten Sequenzen setzen sich aus mehreren Gedanken zusammen: Welche Traditionen und Faktoren dieser Theaterformen waren stark prägend für die heutigen Formen, welche wissenschaftlichen Auseinandersetzungen färbten die heutigen Darstellungen ein und warum?

Was ich besonders hervorheben möchte, sind drei Sequenzen, welche sich durch die Betrachtungen ziehen werden. Erstens die Weite, welche diese Kunstform in Tanzania vorweist. Theater im eurozentristischen Sinn gedacht erfasst diese, wie ich folgend ausführen werde, nicht annähernd. Zweitens die Verflechtungen von Theater und Alltagsrealitäten im gesellschaftlichen Raum und drittens die Strömung des stark politisierenden Theaters, oder anders gedacht, Theater als politisches Mobilisierungsinstrument und daraus entstanden die Bewegung des ‚*Theatre for Development*‘ (TfD).

2.1 Kunst-historische Betrachtungen von Theater in Tanzania

Der folgende Abschnitt widmet sich einem einführenden, abrisshaftem Überblick der historischen Entwicklung von Theater, eingebettet in die Geschichte Tanzanias. Hierbei möchte ich vertiefend auf einzelne traditionelle, performative und partizipatorische

Kunstelemente eingehen, welche sich mit Selbstermächtigung und gesellschaftlichen Handlungsräumen beschäftigen.

2.1.1 Wissenschaftliche Begriffsdebatten im Hintergrund der Nord-Süd Geschichte

In der Fachliteratur über Theater und Theaterströmungen findet eine fragwürdige historische Einteilung in eine vorkoloniale (bis 1886), eine koloniale (1886-1961) und eine postkoloniale (ab 1961) Periode statt (vgl. Kerr 1995; Hatar 2001; Bakari 1998; Losambe/Sarinjeive 2001). Teilweise lässt sich auch eine Gegenwart finden (*Contemporary theatre*) (vgl. Hatar 2001: 4). Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit so genannten vorkolonialen Theaterformen ist marginal, dies argumentiert Kerr so:

Much of the information we do have comes from reconstructions and hypotheses made by colonial anthropologists and Africanists. The problem with those sources is not only that they tended to have values alien to African culture, but also that they had an ideological bias which distorted the image of African theatre.

(Kerr 1995: 2)

Das bedeutet für die zeitliche Einteilung, dass sie einerseits auf eurozentristischen Annahmen und Betrachtungsweisen beruht und andererseits eine wissenschaftliche Auseinandersetzung der ‚vorkolonialen‘ Theaterformen, im westlichen Wissenschaftsverständnis gedacht, Mangelware darstellt.

Des Weiteren möchte ich den Diskurs über Begriffsdefinitionen von ‚Theater‘ im afrikawissenschaftlichen Kontext meiner eigenen Verwendung dieses Begriffes voraus stellen. Es finden sich in der Literatur verschiedene inkludierende und exkludierende Definitionen der Termini ‚Drama‘ und ‚Theater‘. Die eurozentristische Herangehensweise an Theaterkonzeptionen ist im afrikawissenschaftlichen Kontext mit Vorsicht zu genießen, da sie schnell Gefahr läuft, Afrika die Existenz einer Theatertradition abzuspochen: „This is the debate generally raised in Western theatre “oriented“ circles, which still doubt whether Africa indeed had a theatre“ (Hatar 2001: 4).

Penina Mloma war eine der ersten, die diese Definitionsdebatte auf den tanzanischen Kontext legte. Der erste und Ton angehende Satz ihrer Dissertation von 1983 lautet: „Negligence, oversimplification and underplaying of the values and potentialities of Tanzanian traditional theatre have been characteristic features of the theatre scene in Tanzania“ (Mloma 1983: 1). Sie diskutiert darauf folgend eurozentristische und

afrozentristische Modelle von Theater und gibt anschließend eine Definition für den tanzanischen Kontext (vgl. Mlama 1983).

Ich halte diese einführende Diskussion für sehr hilfreich, da sie einen weiteren Blick auf die Zusammenhänge und Machtverhältnisse von polit-ökonomischen Realitäten und Kunstbetrachtungen und/oder Kunstschaffen gibt. Dementsprechend wird sie den Rahmen dieses Abschnitts bilden. Abschließend werde ich Mlamas Schlüsse einen Moment festhalten und sie aus einer/meiner heutigen Sicht reflektieren.

Nach Mlama können vier Arbeiten herangezogen werden, um die Geschichte von Tanzanias Theater und Definitionsfindung zu beleuchten (vgl. Mlama 1991: Kap. 6): Die drei Dissertationen von Hussein (1975) ‚*The Development of East African Theatre*‘ (Humboldt Universität Berlin), Mlama (1983), ‚*Tanzanian Theatre as a Pedagogical Institution*‘ (UDSM) und von Lihamba (1985), ‚*Politics and Theatre in Tanzania after the Arusha Declaration*‘ (University of Leeds) und Mlamas Artikel ‚*The Major Trends in Tanzanian Theatre Practice*‘ von 1986, präsentiert beim Janheinz Jahn Symposium in Mainz (vgl. Mlama 1991: 97). Alle Arbeiten sind bis heute, 2010, nicht publiziert.

In ihren Ausführungen geht Mlama darauf ein, dass eurozentristische Betrachtungen komparativ vorgehen, das heißt dass Theaterformen, die den europäischen Kriterien unterliegen, als Norm angesehen wurden: „The European drama theatre practice is taken to be the basis of the understanding of what theatre is“ (Mlama 1983: 41). Sie sieht dies als Teil des Ganzen, ein Auszug aus einer generell kolonialen, europäischen Haltung gegenüber afrikanischer Kultur.

[...] a reflexion of the overall negative attitude towards African culture and considered it inferior to their own. [...] African culture, thought patterns and the entire African world was viewed by the colonisers as subhuman. The African was considered incapable of many things including artistic expression.

(Mlama 1983: 5)

Als ein Beispiel dieser Haltung führt sie Jahn Janheinz Dokumentation in ‚*A History of Neo-African Literatures*‘ (1966) an⁷:

A wild African! A black beast! Fancy him actually thinking and feeling, his imagination proving creative! More than that even, fancy him having a sense and appreciation of poetic form, of rythm and rhyme!

(Jahn 1966: 55, zitiert nach Mlama 1983: 6)

⁷ Jahn dokumentierte diese Haltung, ist aber selbst kein Beispiel für jene Haltungen

Um diese Haltung auch gegenüber tanzanischen Theater zu zeigen, arbeitet Mlama mit Dokumenten, welche während der britischen Kolonialzeit nach London ins Kolonialamt geschickt wurden. Hier werden Tänze und andere Theaterformen - spät aber doch – wahrgenommen, als Unterhaltung klassifiziert und im weiteren historischen Verlauf von der britischen Regierung instrumentalisiert, mehr dazu aber im folgenden Kapitel.

Weiters kritisiert sie die vorgeschobenen Grenzen des Denkens der europäischen Wissenschaftsschreibung scharf, da Wissenschaft eine Disziplin mit einer geschriebenen Dialektik ist. Theater in Tanzania, oder in weiterem Sinn gedacht, in vielen Regionen Afrikas, ist nicht schriftlich. Die eurozentristische Umgangsweise mit diesen unterschiedlichen Medien war lange Zeit von Leugnung und Abschreibung geprägt.

Although it is true that it is difficult to document the history of a theatre that is orally handed down from generation to another, this cannot be used as a justification for completely ignoring the theatre of the societies that do not leave a long tradition of writing. The fact that their theatres are not written about does not mean that they do not exist.

(Mlama 1983: 45)

Die Schwierigkeiten und Unterschiede in Begriffsdefinitionen und eine eurozentristische Geschichtsschreibung führten zu einer lang anhaltenden Leugnung von afrikanischem Theater. (vgl. u.a. Mlama 1983) Die geschichtlichen Verläufe der Machtverhältnisse, die Politik und das eurozentristische Realitätskonstrukt von Afrika sollte auch in Bezug auf Kunsthistorik nicht übersehen werden. Die Produktion wissenschaftlicher Diskurs- und Geschichtsschreibung ist nicht unabhängig von polit-ökonomischen Umständen und Momenten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eurozentristische, komparative Betrachtungen eine Geschichte der afrikanischen Kunst mitschrieben, sie nämlich lange Zeit verschwiegen oder negierten. Der Diskurs darüber und die Zuschreibung einer Geschichte, mit welcher sich Mlama (1983) ausgiebig beschäftigt, geschah nach der Unabhängigkeit 1961. Allerdings begann die Leugnung dieser viel früher, auch wenn in der späteren Debatte noch immer viele Aussagen über einer Nicht-Existenz getätigt wurden. Sie sind verbunden mit früheren Aufzeichnungen, welche von polit-ökonomischen, kolonialen Kontexten und einer politischen Haltung gegenüber afrikanischen Kulturen und historischen Momenten gefärbt sind (siehe Zitat oben Kerr 1995: 2).

Weiters möchte ich darauf aufmerksam machen, dass, wie oben erwähnt, der wissenschaftliche Diskurs noch immer von nicht unähnlichen, ungleichen Machtverhältnissen geprägt ist. Keine der vier oben genannten Standardarbeiten ist publiziert, obwohl sich, wie sich während meiner Literaturrecherche herausstellte, viele Texte und Bücher auf diese Werke beziehen. Es findet eine Wissensproduktion statt, die allerdings innerhalb des ohnehin blasenhaften Wissenschaftsdiskurses begrenzten Wirkungsgrad hat, beziehungsweise sind die wissenschaftlichen Diskurse nicht ausreichend miteinander verbunden. Diese Diskurse schaffen jedoch Wahrnehmungen von Realitäten und reproduzieren folglich diese Realität.

Kerr verortet eine über den historischen Moment von Kolonialismus und Unabhängigkeit hinausgehende Problematik in der Begriffswahl:

There has been heated debate as to whether drama did or did not exist in pre-colonial Africa, and to what extent it could or should be distinguished from rituals. I believe that much of this confusion is caused by using English words like 'drama' and 'theatre' and 'ritual', which are loaded with meanings derived from European rather than African culture.

(Kerr 1995: 1)

Margaret Drewal stellt dem Begriff '*theatre*' schon länger den weiter gedachten Begriff von '*performance*' entgegen (vgl. Drewal nach Desai 1991: 7). Wie auch Mlama 1983, 1991, Lihamba 1985, Hatar 2001, Bakari 1998, Kerr 1995 arbeitet Drewal mit einer inkludierenden Definition und Verständnis von Theater, beziehungsweise performativer Kunst in Afrika. Diese beinhaltet nach dem tanzanischen Diskurs über Theater (u.a. Mlama 1983, Lihamba 1985, Makoye 1998, Materego 2002, Lange 1995, Kerr 1995) '*dance*', '*story-telling*', '*recitation*', '*drama*', '*rituals*' und '*mimes*'. Unter '*recitation*' wird erzählendes Sprechen über gesellschaftliche Errungenschaften verstanden, dieses ist poetisch, stark rhythmisch, hoch und schnell im Sprechverhalten und mit lauter Stimme vorgetragen. Instrumente, Kostüme und Requisiten werden unterstützend verwendet. Es kann im Solo, in der Gruppe oder als Wettkampf zwischen zwei PerformerInnen statt finden. Das Publikum ist partizipierend, es gibt Signale der PerformerInnen, die dem Publikum einen Rahmen an Partizipation geben. Rezitationen werden in drei Hauptkategorien geteilt '*Funeral Dirges*', '*Heroic Recitation*' und '*Hunters Dirges*'. Auch '*Story-telling*' wird zu Theater gezählt, wenn es sich um eine Darstellung mit mimischen, verbalen und tonalen Ausdruckselementen handelt. Oft

werden hier menschliche Charaktere in tierische Charaktere übersetzt, Mythen, Legenden und Volksmärchen sind die drei großen Formen des Geschichtenerzählens. Neben ‚*Dance*‘ ist vor allem ‚*Ritual*‘ die meist diskutierte Kategorie des Theaterkunstkonzepts im afrozentristischen Sinn. Dementsprechend möchte ich einen ver- und gekürzten Ausflug machen, um zum Verständnis dieser Form beizutragen. Gleichzeitig möchte ich darauf verweisen, dass eine intensive Auseinandersetzung mit dieser Kategorie meiner Meinung nach unbedingt nötig ist, um gegenwärtige künstlerische, wirtschaftliche und politische Entwicklungen von Performance-, Angewandter oder Bildender Kunst differenziert erfassen zu können.

Zwei einstimmende Definitionsansätze zu Theater möchte ich dem Ausflug zur Kategorie ‚*Ritual*‘ vorausstellen:

The discussion here is premised on the belief that the characteristics of indigenous African theatre are „its communal aspect, a collective working in a symbolic language of the fears, hopes and wishes of organic community, a placation of the gods (the natural elements) and a place for the dead who are called upon to intercede for the living. There is no proper ‘script’ and therefore no single author, sometimes not even a proper audience since the audience itself is fluid and indefinable, constantly merging with performers.“ (Nkosi, 1981: 176)

(Sirayi 2001: 15)

Mit diesem Zitat möchte ich eine Grenzen im Verstehen von Kunst verschwimmen lassen: die Grenze von einer materiellen Realität und/oder deren Wahrnehmung (beziehungsweise die künstlerische Aktivität innerhalb dieser und für diese Realität) und der Realität, welche nicht wahrgenommen wird, deren Existenz allerdings im Verständnis von Performance, wie im Zitat von Sirayi (2001) bzw. Nkosi (1981) angedeutet wird, mit konstruiert wird.

Nicht alle Rituale sind Theater. Rituale sind Theater, wenn die Repräsentation des Handelns in der Realität in Form und Inhalt künstlerischen Performance-Charakter hat und an ein Publikum gerichtet ist. Rituale haben Funktion, das heißt sie sind als pädagogische Institution oder Kommunikationsmedium gedacht. Rituale haben einen sich immer wiederholenden, zeitlichen, örtlichen, inhaltlichen und stilistischen (Bewegung, Symbolik, Kostüme) Charakter. Die meisten Rituale gibt es zu starken Veränderungen in individuellen Lebensverläufen (Schulbeginn, Geburt, Tod, etc.) oder religiösen Traditionen (vgl. u.a. Kerr 1995, Lihamba 1985).

Ich schließe mich diesen offenen, tendenziell afrozentristischen Verständnissen (vgl. Mlama 1983, Lihamba 1985, Kerr 1995, Desai 1990) vom Begriff Theater, gedacht als künstlerischen, symbolischen Ausdruck von Ideen, welche Realität durch performte Handlung repräsentieren, in den folgenden Ausführungen an.

2.1.2 Konzepte in der Geschichte: ‚regional‘ ‚kolonial‘ ‚national‘ ‚global‘

The history of theatre in Tanzania is a history of the inter-relationships between the environment, societies and peoples [...] and social movements from within and outside the continent of Africa, as well as the creativity, dynamism and ingenuity of the people as they respond to developments and changes individually and collectively. The history of Tanzania is so intimately connected with that of the rest of East Africa that sometimes it is difficult to speak only of a Tanzanian cultural history.

(Lihamba 2004: 233)

The theatre scene in Africa is very complex due to the heterogeneous nature of cultural traditions and the variety of historical factors that have shaped the function, form, and content of theatrical forms.

(Mlama 1991: 55)

Diese Zitate möchte ich den weiteren Ausführungen voran stellen, um nicht den weiten Horizont eines Augenblicks zu übergehen, all die Verbindungen und Verknüpfungen, welche ich nicht sehen und schreiben kann, aber in Gedanken mitkonstruiere.

‚regional‘

Im Kontext des sogenannten vorkolonialen Theater wird von über hundert verschiedenen Theaterformen geschrieben, welche regional stark variierten. Diese verschiedenen Formen hatten partizipatorische Elemente und dienten als Reflexions-, Interpretations- und Erziehungsinstrument (vgl. Hatar 2001: 4, 5).

Various communities in Tanzania have since time immemorial used their indigenous forms of theatre as means of communicating to other community members undesirable social conditions or anti-social behaviour for possible social remedies.

(Bakari 1998: 116)

Theater diente nicht vorrangig der Unterhaltung sondern war unter anderem ein Mittel, um gesellschaftliche Werte, Wissen, Vorstellungen und deren Konsequenzen zu vermitteln, wurde also auch als Bildungsmethode angesehen. Es beinhaltete oft moralische Belehrungen, jedoch wurden es auch als selbstermächtigendes Werkzeug

verwendet und stellte kontroverse Gesellschafts- und Gemeinschaftsthemen oder asoziales Verhalten zur Diskussion und in den Raum. Allerdings finden sich in diesen Theaterformen auch unterdrückende Elemente gegenüber Frauen und Kindern, patriarchale Gesellschaftsstrukturen wurden auch hier re-/produziert. Die künstlerischen Darbietungen waren nicht vom Alltag abgekapselt sondern in diesen integriert (vgl. Bakari 1998: 116, 118).

Die *Performances* waren in Bezug auf partizipative Elemente des Publikums nicht einheitlich gestaltet, es gab und gibt noch immer verschiedenste Modelle von Trennungen, beziehungsweise Zusammenarbeiten von Bühne - Publikum - PerformerInnen. TeilnehmerInnen im Publikum können in der Performance sowohl direkt und spontan als auch normiert mitwirken, beziehungsweise diese verändern und gestalten (vgl. Hatar 2001: 5). Hatar arbeitet hier mit einem Verständnis von partizipativer Kunst ausgehend von Mlamas Definition: „symbolic performance, with symbolic images representing life through action“ (Mlama 1983 nach Hatar 2001: 4). Regionale Migrationsflüsse Süd- und Ostafrikas, aber auch von und nach Indien und den Mittleren Osten ließen kulturelle Mosaik entstehen, etwa die vibrierenden, künstlerisch vielfältigen Zentren an der Küste, wo das Zusammenleben von Menschen und die verschiedenen Traditionen sich in verbindende und trennende Identitätskonstrukte formten, deren Künste verschmolzen und neu aufspalteten (vgl. Lihamba 2004: 233 f.).

„kolonial“

Die Kolonialisierung, ab 1886 durch Deutschland und ab dem Zweitem Weltkrieg durch Großbritannien, wirkte radikal zerstörend auf allen Ebenen der Identität und Kultur. Indigene Theaterformen wurden unterdrückt, verboten und abgewertet, die evangelische und katholische Missionierung spielte dabei keine geringe Rolle (vgl. Kerr 1995: 18,19).

The most concerted and ideologically attack on African indigenous performing arts came from the proselytizing zeal of European Christian missions. [...] The fundamental reason why Christians were so keen to suppress African performing arts was that they realized cultural forms held the symbolic key to the religious and moral bases of indigenous societies.

(Kerr 1995: 18)

Neben Missionierung, ideologischer Umsetzung und Bildung des kolonial eingeführten Nationalstaates war vor allem durch Kulturimperialismus eine so radikale Unterdrückung möglich. (vgl. Kerr 1995: 18,19)

The effect of a cultural bomb is to annihilate a peoples belief in their names, in their languages, in their environment, in their heritage of struggle, in their unity, in their capacities and ultimately in themselves.

(Ngugi wa Thiong'o 1986: 3)

In diesem Zitat von Ngugi wa Thiong'o's Werk *'Decolonising the Mind'* (1986) wird beschrieben, welche Konsequenzen diese Form von kolonialer Unterdrückung mit sich bringt, sowie auch welches radikale Instrument die KolonisorInnen einsetzten, um eine derartige Dominanz aufrecht erhalten zu können.

Vor diesem Hintergrund wirkt die eurozentristische Herangehensweise an Theater im afrikanischen Kontext, wie in Kapitel 2.1.1 diskutiert, noch anmaßender: Der koloniale Einfluss brachte nicht Theaterkunst in die afrikanischen Länder, wie es häufig dargestellt wird, sondern zerstörte im Gegenteil viele Elemente, machte sie in gewissem Ausmaß unsichtbar, um dann ihre Existenz zu leugnen.

Allerdings möchte ich dieser Unsichtbarmachung ebensowenig folgen wie unter anderem Lihamba (2004) oder Shule (2010), die ausführlich über die Theaterformen zwischen 200 v. Chr. bis 1961 schrieben. Die wissenschaftliche Sichtbarmachung und Auseinandersetzung mit diesem Moment in der Historik wird noch bis heute aufgearbeitet.

Auf nicht formaler Ebene wurde Theater praktiziert, entwickelte und fusionierte sich vor allem in der Periode 1800 bis 1918 stark. Da durch eine neue Arbeitsteilung Migrationsströmungen in Städte ausgelöst wurden, entfachten dort neue Positionierungsprozesse von kollektiven und individuellen Identitäten und in Konsequenz künstlerische Begegnungen und Neukreationen (vgl. Plastow 1996: 60 ff., Lihamba 2004: 233 ff.): „Besides the performances of specific ethnic groups, there developed performances of a multi-ethnic nature“ (Lihamba 2004: 235). Diese Zeit war kein künstlerisches Vakuum, Theater wurde in andere Strukturen gebracht, welche teilweise illegalisiert wurden (vgl. u.a. Lihamba 2004).

Auf offizieller Ebene verdrängte die Einführung des europäischen Bildungssystem das Theater als Partizipations- und Erziehungsinstrument. Lernen nahm eine neue, eine

europäische Form an. Die Bildung war bis dahin nahezu informal und gemeinschaftsorientiert gestaltet. Der Lehrplan der Kolonialverwaltung, mit Geschichten, Literaturtraditionen und Theaterstücke aus Europa, war ein weiterer Rückschlag für die tanzanischen Theaterformen. Sie rückten immer mehr in den Hintergrund und verschwanden auf formaler Ebene stellenhaft gänzlich. (vgl. Hatar 2001: 7, 8)

Ende der 1950er Jahre begann die Kolonialmacht 'traditional theatre' einzusetzen, um europäische Werte wie Kapitalismus, Massenproduktion, Gesundheitserziehung und "love of empire of course" (Hatar 2001: 8) zu vermitteln. Später entstand daraus eine Form von Komödientheater, es wurde 'vichokesho' genannt, heute ist es unter 'Vivunja Mbavu' bekannt. Es stellte AfrikanerInnen in satirischer Form dar, während der westliche Lebensstil glorifiziert wurde. Das Resultat daraus war, dass KolonialisatorInnen nicht als Feind sondern Ideal gezeichnet wurden (vgl. Bakari 1995: 119).

Nach Ngugi wa Thiong'o (1986, 1993) sind kulturelle und künstlerische Unterdrückungen politische Machtinstrumente, um Herrschaftsverhältnisse zu halten.

The entire economic and political control is effectively facilitated by the cultural factor. In any case, economic and political control inevitably leads to cultural dominance and this in turn deepens that control. The maintenance, management, manipulation, and mobilisation of the system of education, language and language use, literature, religion, the media, have always insured for the oppressor nation power over the transmission of a certain ideology, set of values, outlook, attitudes, feelings, etc, and hence power over the whole area of consciousness. This in turn leads to the control of the individual and collective self-image of the dominated nation and classes as well as their image of the dominating nations and classes.

(Ngugi wa Thiong'o: 1993: 51)

Diese Episode der Geschichte des Theaters hinterlässt Spuren in den Identitäten der Kunst und den Einstellungen zu dieser. Sie prägt noch die gegenwärtige Haltung der Menschen zu den Künsten dieser Zeit: „Traditional performances are made for foreigners, because we tend to look them down.“ (Shalua interviewt am 24.08.2010). So wurden und werden Konstrukte von Kultur verinnerlicht, angenommen und bis heute reproduziert.

Jedoch wurden auch die politischen Kräfte des Theaters als Instrument des Widerstands und der Mobilisierung nicht vergessen und verschwanden niemals gänzlich. Während

des Unabhängigkeitskampfes spielten Tanz, Gesang, Lyrik, Rezitationen und andere Formen eine bedeutende Rolle in der Mobilisierung der Menschen im Kampf um die Unabhängigkeit (vgl. Mlama 1991 (a): 58, 59). Das Paradoxon der Geschichte ist, dass sich die Positionen der Macht austauschten und nicht veränderten, und die künstlerischen Instrumente der politischen Mobilisierung später von den Personen verhindert wurden - wirtschaftlich oder politisch - die unter anderem durch diese an die Macht kamen. Aber dies hielt die Menschen nicht davon ab:

[...] [from] continu[ing] to use their dances, mimes, drama, recitation and story-telling to express their views about their realities, to discuss their problems, to air their fears and aspiration, to condemn and protest against injustice.

(Mlama 1991(a): 62,63)

,national‘

Im postkolonialen Theater ab der Unabhängigkeit 1961 fand eine Revitalisierung von Theater und Theatergruppen statt. Nach der Deklaration von Arusha entstanden schlagartig Theaterstücke über Sozialismus und SozialistInnen. Das Genre ‘*Ngonjera*‘ entstand. Es enthielt poetische Dialoge zwischen ‘gut’ und ‘böse’, wobei der Sozialismus und die Regierung die ‘Guten’ darstellten (vgl. Mlama 1991, Lihamba 1985 nach Hatar 2001: 11). Mit der darauf folgenden politischen Desillusionierung folgten neue, kritische Theaterprojekte, die politische, soziale und wirtschaftliche Probleme nach der Unabhängigkeit fokussierten.

Zu dieser Zeit entstand auch die Produktion von ‘*Harakati za Ukombozi*‘, welche aus einem Kollektiv von SchauspielerInnen, TänzerInnen und MusikerInnen bestand. Das Theater wurde auf Anfrage der Partei *Chama Cha Mapinduzi* zur einjährigen Jubiläumsfeier (1978) produziert. Die Regie führten unter anderem Mlama und Lihamba. Das Stück war sehr kritisch angelegt, die darstellenden Personen sangen Sozialismus und tanzten Kapitalismus. Das heißt, bei der Performance handelten die Lieder über Sozialismus, der Tanz symbolisierte jedoch Kapitalismus. Das Stück wurde vor Nyerere und weiteren führenden Regierungsmitgliedern erstaufgeführt. Die Regierung reagierte jedoch nicht mit Repression, wie zu jener Zeit (1960er, 1970er Jahre) viele andere Länder im ostafrikanischem Raum auf Theaterkunst. Diese Vorführung in Tanzania wurde nicht zensiert und die mitarbeitenden Personen brachten das kritische Stück weiterhin auf die Bühne. Dieser Moment in der Theatergeschichte

legte ein Fundament für die *post-independence* Theaterformen, in denen das Publikum zum öffentlich Denken und kritischen Hinterfragen animiert wird, und ein Austausch zwischen PerformerInnen und Publikum stattfinden soll. Es folgten in den 1980er Jahren weitere Stücke, wie zum Beispiel ‘*Kaptula la Marx*’ oder das 1990 vom *Bagamoyo College of Arts* partizipatorisch aufgeführte Stück über Korruption, bei dem das Publikum sehr energisch reagierte und radikale Veränderungen im System forderte (vgl. Bakari 1998: 120 ff.).

„global“

In Tanzania änderte sich die Entwicklung von Theater in den 1990er-Jahren durch die Einführung eines Mehrparteiensystems sowie der Privatisierung von Fernsehen und Radio (vgl. Koch 2008: 32 f.) hin zu einem globaleren Zusammenmünden von regionalen, kolonialen und nationalen Aus- und Einflüssen. Was seither passierte, nahm durch die modernen Medien eine höhere Geschwindigkeit an. Nicht nur die Studienzeiten der Lehrenden (u.a. Mtiro, Makoye, Masimbi, interviewt im August 2010) und Studierenden (Kiria und Fatuma interviewt am 16.08.2010) in Europa, USA oder Südafrika bringen Eindrücke von westlichen Theater- und Kunstkonzepten nach Tanzania, auch Fernsehen, Internet und multimediale Hilfsmittel globalisieren Tendenzen und Vorstellungen von Theater. Im urbanen Kontext steigt der Bedarf an multimedialen Bühnen und Theaterhäusern. Die Ressourcen dafür fehlen teilweise, aber die Vorstellungen und Konzepte von künstlerischem Ausdruck arbeiten ohne materielle Ressourcen (Kiria und Fatuma interviewt am 16.08.2010). Theater als Reflexion von Gesellschaft gedacht, spiegelt den sozialen und kulturellen Wandel, welcher in seiner Widersprüchlichkeit sehr gut im Unterschied zwischen urbanem und ländlichem Kontext zu bemerken ist. So werden in Dar es Salaam Theaterhäuser gebaut und um die Ecke TV-Dramen gedreht (Materego interviewt am 26.08.2010), deren Castings im *dala-dala*⁸ oder am *coco-beach*⁹ stattfinden. Im ländlichen Kontext spielen und praktizieren die Menschen Theater nach ihren verschiedenst tradierten Weisen oder schauen in Bars fern (Bumbuli, Makoye, Materego, Nyewele interviewt im August 2010). Künstlerische Konsequenzen sind Änderungen im organisatorischen Rahmen aber auch in Be-Deutung und Symbolik. Die neuen Kunstformen verlieren aber selten

8 öffentliches Verkehrsmittel in Form eines Kleinbusses

9 öffentlicher Stadtstrand im Zentrum von Dar es Salaam

den funktionalen Aspekt von Erziehung oder Bildung, wobei Unterhaltungskunst an Bedeutung zunimmt (Kiria und Fatuma interviewt am 16.08.2010).

Wie Etherton (2006) in seiner Einleitung zum Buch *„African Theatre. Youth.“* ausführt, findet keine Zurückweisung von Theatertraditionen statt. Junge KünstlerInnen stehen nicht still, sondern entwickeln das sogenannten *„African theatre“* weiter: "They are also beginning to challenge what constitutes 'African Theatre' in terms of purpose, devising, content and aesthetics" (Etherton 2006: x). So gibt es zum Beispiel im Tanzania TV *„story-telling“*, wengleich auch in vielen Elementen verändert. So wird es zum Beispiel am Vormittag gesendet obwohl nach traditionellem Konstrukt am späten Nachmittag erzählt wurde (Makoye interviewt am 30.08.2010). Jene Personen, denen es anders vertraut war, konstruieren es als entfremdet.

Etherton diskutiert weiters den Trend von enormen oralen und verbalen Kommunikationsfähigkeiten junger KünstlerInnen, die die spontane Improvisationstheaterbewegungen wachsen lässt. Eine Dokumentation dieser Theaterformen wird jedoch durch eine begrenzte schriftliche Literarizität erschwert (Etherton 2006: xiii), sowie auch durch die Situation, dass die *Performances* hoch hybrid und dynamisch in ihren Stilen und Elementen sind, sich enorm schnell entwickeln und die Kunsthistorik hinten nach hinkt. Allerdings eröffnen hier neue Medien (falls vorhanden) auch neue Dokumentationsmöglichkeiten und vor allem neue Arten von visuellen Elementen (Etherton 2006: xiv). Diese Argumentation vernachlässigt im Bezug auf neue Medien jedoch die Diskrepanz zwischen wissenschaftlichen Kunstarchiven in universitären Bibliotheken oder westlichen Kulturbetrieben im afrikanischen Kontext und den weniger nachhinkenden und freieren Kunstplattformen im Internet. Allerdings hat die Zeit in meiner Wahrnehmung auch verschiedene, aber zugleich verlaufende Stränge, die sich immer wieder treffen können. Die Einflüsse der kulturellen und polit-ökonomischen Globalisationen ändern die Strömungen, hinterlassen Spuren und lassen vieles verschwinden, eröffnen Türen, ebnen Wege. Viele Elemente des künstlerischen Ausdrucks gehen im Strudel der Zeit verloren, aber nicht zwangsläufig unter.

2.2 ‚Theatre for Development‘ - Tendenzen und Variationen

Ich werde im folgenden Teil der Arbeit die Theaterform ‚*Theatre for Development*‘ im tanzanischen Kontext kunsthistorisch beleuchten. In diesem Abschnitt steht eine Vorstellung der Art und Weise und theoretische Einflüsse im Vordergrund.

Theatre for Development should be understood as a method and technique of performance creation and presentation for a specific target community. [...] The fundamental objective is, through the theatrical presentations, to stimulate and provoke members of a community to talk and discuss their problems and come up with ways and means of solving them.

(Bakari 1998: 116)

‚*Theatre for Development*‘ (TfD) setzt sich in Tanzania aus einer vorkolonialen Theatertradition, in welcher sich didaktische und partizipatorische Elemente finden, aber auch aus internationalen Einflüssen zusammen. Anfänglich als eine Form von ‚*popular theatre*‘ angesehen, hat es heute einen unabhängigen Status als Lernstrategie erreicht, in der Theater dazu genutzt wird Gemeinschaften zu ermutigen ihre eigenen Bedenken auszudrücken und über die Ursachen ihrer Probleme sowie mögliche Lösungen zu reflektieren (vgl. Epskamp 2006: 3). Auf der Theorieebene wurde es, neben Ngugi wa Thiong’o (1986, 1993), Fanon (1967, 1969), Cabral und andern (vgl. Kerr 2005: 190), von drei Theatermachern und Pädagogen beeinflusst. Paulo Freire (1971) und sein pädagogisches Befreiungsmodell des ‚Theater der Unterdrückten‘, Berthold Brechts (Weber 1980) Theorie von didaktischem Theater (‚*grand pedagogy*‘, ‚*learning plays*‘) und Augusto Boals (1989) Zusammenführung der beiden Theoretiker und den daraus entstandenen vielfältigen Theaterformen (u.a. ‚Forumtheater‘, ‚Statuentheater‘) (vgl. Epskamp 2006: 10 ff.). Das folgende Zitat fasst zusammen, was diese Theorien noch heute verbindet:

What links these practices with TFD is the claim to emancipation of the participants, the combination of entertainment and pedagogic goals and the concrete intent of initiating change in a given society. [...] Theatre thus is understood as a form of political education, which finds itself at the intersection of aesthetics, politics and educational theory. Depending on the focus TFD can thus either be understood as *Political Theatre* or *practice of theatre education*.

(Koch 2008: 13)

Im nächsten Abschnitt werde ich näher auf diese Widerstandstheorien sowie den Kontext ihrer Anwendung in Tanzania eingehen.

Die Anfänge des Theaters als Instrument für Wissensbildung und politischen Ausdruck entstanden Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre durch das *'travelling theatre'* des *Department of Art, Music and Theatre of the University of Dar Es Salaam*. Diese Theatergruppe reiste von Dorf zu Dorf und arbeitete mit der Technik des *'theatre for people'*. Sie entwickelten Theaterstücke mit Problemthematiken und führten diese dann in den Dörfern vor. Anschließend sollte eine Diskussion stattfinden, in der das Publikum über die Stücke diskutieren konnte. Diese Diskussionen fanden meist aber nur marginal statt, da sich das Publikum häufig nicht mit den gewählten Themen identifizieren konnte. Aus diesen Erfahrungen heraus entstand das *'theatre with people'*, welches schon mit ausgebildeten Tfd Praktizierenden stattfand und auch zu dieser Theaterform gezählt werden kann (vgl. Hatar 2001: 13; Bakari 1998: 122 f.).

Darauf aufbauend gibt es in Tanzania zwei Strömungen des *'theatre for development'*, wobei es innerhalb dieser Strömungen wiederum verschiedene Ausprägungen gibt.

Zum einen gibt es ein Dialog orientiertes Theaterspiel. Hier "müssen spezifische Aufführungselemente für bestimmte Gemeinschaften mit dem Ziel entwickelt werden, einen Dialog zwischen Darstellenden und Publikum herzustellen, um die Probleme dieser Gemeinschaft zu diskutieren" (Nyoni 2005: 218). Die Stücke werden von professionellen DarstellerInnen gespielt. Das Stück ist so aufgebaut, dass das Publikum während und nach der Vorstellung diskutieren kann, Einwände können sogar zu einer spontanen Rolle führen. Allerdings stehen die DorfbewohnerInnen nicht im Mittelpunkt des Prozesses, Genre und Inhalt des Stückes werden von der Theatertruppe bestimmt. Es findet also wieder die fragwürdige Festschreibung von Problematik statt, bei der Fremdwahrnehmung und Selbstwahrnehmung divergieren können. Außerdem kommen die Diskussionen oft zu kurz und die Ausarbeitung von Handlungsstrategien fehlen nahezu gänzlich (vgl. Nyoni 2005: 218). In Tanzania fanden zwischen 1982 und 1996 neun dieser Projekte statt (vgl. Bakari 1998: 122). Laut Nyoni scheitert diese Strömung an der Nicht-Erfüllung der Hauptziele des Tfd: die Menschen widmen sich nicht ihren selbstdefinierten Problemen und drücken diese nicht mit eigenen Kunst- und Theaterformen aus. Folglich finden keine eigenen Entwicklungs- und Befreiungsprozesse statt (vgl. Nyoni 2005: 218 f.).

Zum anderen gibt es das Theater mit Workshopcharakter. Diese Form findet ausschließlich in der TeilnehmerInnengruppe statt. Die TheatermacherInnen kommen

zwar von außen, leiten allerdings die Prozesse nur an. Ein Workshop dauert mindestens drei Wochen und besteht aus verschiedenen Etappen: Recherche, Datenanalyse, Erarbeitung eines Theaterstücks, Aufführung, anschließender Diskussion und nachfolgenden Maßnahmen. In diesen Prozessen übernehmen also die TeilnehmerInnen (exkl. TheatermacherInnen) die gesamte inhaltliche und künstlerische Gestaltung, lokale und individuelle Ausdrucksformen werden verwendet. Die von außen kommenden Menschen stellen lediglich die Theorie vor und begleiten die Vorgänge (Nyoni 2005: 219). Zwischen 1982 und 1996 fanden elf dieser Projekte in Tanzania statt (vgl. Bakari 1998: 122).

Die Methodik des Tfd bietet im Bezug auf mehrere Partizipationsthematiken theoretische und praktische Anstöße. So z.B. auch im Hinblick auf den Mangel an Partizipation von Frauen in Diskursen und Prozessen von und über Entwicklung, über den Mlama in ihrem Artikel von 1991 (a) schreibt. Sie führt dies auf mehrere Faktoren zurück. Erstens seien die Führungspositionen in den Medien hauptsächlich mit Männern besetzt, die Positionen, die Frauen inne haben, zeigen einen geringen Mitbestimmungsfaktor auf. Zweitens seien laut Mlama Frauen finanziell nicht in der Lage an Diskursen teilzunehmen, zum Beispiel fehlen die Mittel um Bücher, Radio, Fernseher etc. zu kaufen. Falls diese vorhanden sind, fehle auf Grund der niedrigen Alphabetisierungsrate die Möglichkeit, diese ins Leben zu integrieren. Drittens seien Frauen in einem kulturellem Klima gefangen, das der Partizipation von Frauen kaum freundlich gegenüber steht (vgl. Mlama 1991a: 42-44).

[S]ome cultural constrains (e.g., women are socialized to be invisible or not to express themselves in front of men) restrict women from taking an active part in interpersonal media such as meetings and discussions, For these reasons, the majority of women do not effectively participate in „communication for development“ (Sen).

(Mlama 1991a: 42)

Bei Entwicklungstheaterprojekten weisen Frauen laut Mlamas Untersuchung jedoch eine hohe Partizipationsquote auf. Die Workshops ermöglichten eine aktive Teilnahme an kreativen und schöpferischen Prozessen innerhalb der Theaterproduktion. Diese ermächtigende Wirkung wird durch die öffentliche Aufführung verstärkt, da es zugleich eine bestärkende Wirkung für die mitgestaltenden Frauen als auch auch für die

Zuschauerinnen mit sich bringt. Im Vergleich zu anderen partizipativ gestalteten Projekten nahmen Zuschauerinnen während der Präsentation vermehrt aktiv an Diskussionen teil und äußerten ihre Meinungen und Probleme, die auch wahrgenommen wurden. Auch innerhalb des Schaffungsprozesses nahmen Frauen Führungspositionen ein. Die Gründe sieht Mlama darin, dass Performance ein vertrautes Medium ist, keine besonderen Fähigkeiten oder Ausbildungen erforderlich sind und der Zustand von Performance (Spiel, Bühne, etc.) und die Arbeit daran eine Ausklammerung von gesellschaftlichen Normen erlaubt, teilweise sogar erfordert (vgl. Mlama 1991a: 44,45). Im ländlichen Kontext nimmt Materego (interviewt am 26.08.2010) bis heute Frauen marginalisierende Dynamiken und Machtverhältnisse wahr und sieht Tfd als eines der besten Instrumente an, Frauen die Teilnahme am Entwicklungsdiskurs, beziehungsweise innerhalb des ‚*aid business*‘ zu ermöglichen.

In der Theorie der 1970er Jahre ist das absolute Ziel von Tfd das ‚*theatre by the people*‘- Modell. Dieses beinhaltet die Verwendung von indigenen Theaterformen um Problematiken auszudrücken, zu reflektieren und zu vermitteln, ohne Begleitung von ‚ExpertInnen‘. Auch diese Form sieht Bakari (1998) in einzelnen Gemeinschaften in Tanzania.

Abschließend ist zu erwähnen, dass dieses Konzept von ‚*theatre for development*‘ für Tanzania nichts Neues ist. Wie im vorigen Kapitel angeführt, sind diese partizipatorischen Praktiken in der Theatertradition Tanzanias fest verankert. Heute haben sie lediglich einen (anderen) Namen. Sie haben sich unter anderem durch internationale Einflüsse weiterentwickelt und bekommen mehr wissenschaftliche und wirtschaftliche Beachtung.

It is quite obvious that there exists a gap between the people with their knowledge and experience of their indigenous forms of theatre as pedagogical institutions and the academics with their ‘expertise and intellectualism’ of Theatre for Development. This gap has led to under-utilisation of the indigenous forms of theatre in many projects.

(Bakari 1998: 123)

2.3 Theater als politisches Mittel

Im Diskurs der Entwicklungszusammenarbeit wirkt die Thematik der Partizipation auf mich oft wie ein abstraktes Spiel. Es werden Methoden, 'praxisorientierte' Tabellen und Grafiken aufgestellt, Workshops veranstaltet und Lehrgänge angeboten. Haben Menschen Handlungsfähigkeit ver- und Unmündigkeit erlernt? Welche Möglichkeiten gibt es, sich diese zurück zu holen?

In einem normierten System wie dem herrschenden braucht es für politisches Handeln Fertigkeiten und Kenntnisse. Durch das gezielte und konsequente Ausschließen bestimmter Gruppen von Entscheidungsfindungen und Diskursen verfestigen sich die Machtpositionen. Für mich stellen sich folgende Fragen: Wie kann dieser Zustand ausgehend von ausgeschlossenen Personen bekämpft werden? Wer schreibt darüber, wer liest davon und wie?

Theater und performative Kunst finden innerhalb von Normen und politischen Machtstrukturen statt, haben jedoch wie ich denke großes Potenzial diese aufzubrechen. Theater ist politisches Handeln in einem geschützten Rahmen, Performance als Maske und Schutzmantel um Realitäten und Wahrnehmungen auszudrücken, das Veto der künstlerischen Interpretation immer in der Jackentasche. Es spielt also innerhalb der Normen, hat aber einen größeren Erschaffungsfreiraum in Bezug auf Gestaltung von Normen und Verhältnissen innerhalb des Theaterstücks. Neue Räume entstehen, in denen mit Kreativität und dem Zugang zu eigenen Gefühlen von Machtpositionierungen gehandelt wird. Diese Selbstermächtigungsform bietet viele Möglichkeiten und braucht wenig Mittel. Tfd bekam, seit den 1980er Jahren in der partizipativen Entwicklungsarbeit wachsende Aufmerksamkeit. Theater wird hier als politisches Instrument angesehen. Es wird auch versucht, die Aneignung dieses Instruments in den formalen Bildungsplan zu integrieren (Materego, Bumbuli, Nyewele interviewt im August 2010). Diese didaktische Eigenschaft wird im wissenschaftlichen Diskurs, wie im vorigen Teil der Arbeit ausgeführt, als Teil einer langen Geschichte von Kunst und Theater wahrgenommen.

Deshalb möchte ich hier die aufeinander wirkenden wissenschaftlichen und staatspolitischen Diskurse unter anderem mit Texten von Mdoe (2002), Kerr (1995) Butake (2005), Epskamp (2006), Mlama (1991), einer Diplomarbeit von Johanna Delago (2007) und dem Artikel von Hatar (2001) betrachten.

2.3.1 Theater in und als Didaktik

Im Jahr 1997 fand eine Festschreibung und Anerkennung der Theaterkünste in einem Strategiepapier vom Ministerium für Bildung und Kultur statt:

Pre-primary, primary, secondary education and teacher's college curricula shall include art subjects, e.g. (...) and theatre arts. Furthermore these subjects shall be examinable in continuous assessment and final examinations of these levels of education.

(Ministry of Education and Culture 1997: 4, zitiert nach Hatar 2001)

Hatar übt jedoch heftige Kritik an dieser Forderung, und vor allem an der realen Umsetzung dieses Lehrplans. Die fehlenden Investitionen in die Ausbildung der Lehrenden, wie auch in die Forschung der Theaterarbeit und -vergangenheit führen laut Hatar zu vielschichtigen Problemen (vgl. Hatar 2001: 19 f.).

„Most of the policy makers have grown up in an education system that has alienated them from traditional theatre and as such, many of them cannot see any real term value in investing in the arts.“ (Hatar 2001: 22) Er schreibt weiters von einem fehlenden Bewusstsein für Theaterarbeit als didaktisches Mittel. Er formuliert dies in einer kritischen, beißenden Art: “They see theater in terms of “Ngoma” (dances) performed by half clad people sweating away in a dance at the airport, welcoming state guests.” (Hatar 2001: 22) Theaterarbeit habe keine messbaren Ergebnisse, ist in der neoliberalen Entwicklungspolitik somit ein schlecht zu vermarktendes Fach. In den 1960er und 1970er Jahren wurde auf staatlicher Ebene viel in die Theaterkunst investiert, allerdings vermehrt in die populäre Unterhaltung. Die damalige Argumentation lautete: “to help to regain our pride in our CULTURE” (Ministry of National Youth and Culture 1974: 2, zitiert nach Hatar 2001). Ein weiterer Kritikpunkt ist die fehlende Unterstützung der Lehrenden, zu wenig Ausbildungsprogramme und Material werde zur Verfügung gestellt. In dieser Aussage schwingt die Kultur- und Identitätskonstruktion mit. So werde von den Lehrenden erwartet, auf ihre ‘natürlichen’ Fähigkeiten zurückgreifen. Die Reaktion der auserwählten Lehrenden ist, die Gestaltung der Theaterkurse als Bürde und Zumutung anzusehen (vgl. Hatar 2001: 22). Augustin Hatar liefert in seinem Artikel eine prägnante Zusammenführung verschiedener TheatertheoretikerInnen. Er gibt einen chronologischen Abriss der didaktischen Theatertradition Tanzanias und einen Überblick des staatlichen Diskurses.

Der von Abdalla Mdoe verfasste Artikel *'Popular theater and its role in participation in social development'*, welches am Colloquium *'Dialogue for change'* (organisiert von Hakikazi in Bagamoyo, 2002) präsentiert wurde, sprüht vor naivem Enthusiasmus. Vorab ist zu erwähnen, dass dieser Artikel auf der Hakikazi Homepage online abrufbar ist, ausschließlich auf Englisch. Mdoe (2002) spricht über *'popular theatre'* als Partizipationsstrategie schlechthin, der auf Englisch stattfindende Diskurs ist aber implizit nicht partizipativ gestaltet. In dem fünfseitigen Text ist *'popular theatre'* als Partizipationsstrategie auf eine fragwürdige Art dargestellt. Mdoe (2002) besetzt und definiert es durch sehr simplifizierte Charakteristika, wie 'frei', 'realistisch' und 'kritisch'. Weiters definiert er *'popular theatre'* als "theatre that is truly creative and authentic, and not a tool for the divisive social system in which we live; a theatre which projects the necessary values for the creation of the era of justice that the human race should build" (Mdoe 2002: 2). Wie ich im vorherigen Kapitel angeführt habe, wird im wissenschaftlichen Diskurs davon geschrieben, dass es durchaus Konzepte innerhalb des *'popular theatre'* gibt, welche als didaktisches Instrument des herrschenden Gesellschaftssystems fungieren (vgl. Mdoe 2002: 1 ff.). Nach einem durchgehend positiv dargestellten Beispiel aus Zanzibar schließt er seinen Text mit einer dramatischen, aber recht unreflektierten Conclusio: „The theatre is thus a medium, a method, a technique, an art and, above all, a new language in which imagination, discussions, dialogues, lamentations, laughter, Union, dancing and music are elements which shape the creation of the new voice - the voice of the people" (Mdoe 2002: 5). Aus der Bibliographie geht hervor, dass sich der Artikel lediglich an zwei Texten aus den 1970er Jahren orientiert. Die letzten dreißig Jahre der Theaterkunst, der Entfaltung von Theater als Partizipationsstrategie im Entwicklungsdiskurs scheinen nicht in seine Betrachtung einzufließen. In diesen dreißig Jahren wurden Grenzen, Gefahren und Hindernisse von Theater als Ermächtigungsweg angetroffen und erkannt, Modelle sind überarbeitet, aber auch für übergeordnete Interessen missbraucht worden. Darauf möchte ich in den folgenden Abschnitten näher eingehen.

TfD bietet in der informalen Erwachsenenbildung und politischen Partizipation viele Möglichkeiten und in Tanzania wurden durch verschiedene Theaterprojekte einige Erfolge erlangt (vgl. Kerr 1995: 158 ff.). Hindernisse wie Sprache, Bildung,

gesellschaftliche Hierarchien und Status können innerhalb der politischen Arbeit durchbrochen werden.

2.3.2 Theorien und Ansätze

Wie im vorigen Kapitel erwähnt, setzt sich das heutige Tfd aus verschiedenen internationalen politischen Theorien und Ansätze zusammen. Nun möchte ich mich kurz mit den Theorien, welche das Tfd in Tanzania beeinflussten, auseinandersetzen und mich dabei selektiv auf zwei Punkte konzentrieren. Ich möchte hier erwähnen, dass mir bewusst ist, dass dieses Vorgehen keine ausreichende Analyse der theoretischen Umstände gewährleistet, dies müsste in einer Arbeit mit größeren Umfang beleuchtet werden.

Zum einen möchte ich kurz den historischen Kontext der Befreiungs- und Widerstandstheorien von Ngugi wa Thiong'o (1986, 1993) und Fanon (1967, 1969) geben, zum anderen möchte ich die Ansätze von Augusto Boal (1989) und dem ‚Theater der Unterdrückten‘ umreißen. Diese beeinflussten weltweit die partizipativen und politisierten Theaterbewegungen.

1961 wurde Frantz Fanons ‚*Les damnés de la terre*‘ erstmals veröffentlicht, Ngugi wa Thiong'o schrieb seine frühen Stücke zur selben Zeit. Was hat Fanon mit Theater zu tun und wieso hatten überhaupt so viele postkoloniale, und vor allem regional so unterschiedlich zu verortende Theorien mit der Theaterbewegung in Tanzania zu tun? Fanon war einer der meist gelesenen Autoren zum Thema koloniale Unterdrückung und der Befreiung daraus. Er forderte dazu auf sich nicht den Unterdrückungen hin - sondern von ihren Strukturen abzuwenden. Vor allem betonte er immer wieder die Ermächtigung und die positive Konstruktion der eigenen Identität (vgl. Fanon 1969: 263 f.). Ngugi wa Thiong'o (1986, 1993) und viele mehr (im meinem Bild präsent Olaniyan 2005, Rodney 1980, Sen 1999, Spivak 1995, Bhaba 1995, Soyinka 2002, Oyewùmi 2005, Shivji 1975) setzten den auch nach der erreichten politischen Unabhängigkeit neo-kolonialen Machtverhältnissen auf verschiedensten Ebenen immer wieder Widerstand entgegen. Das 1986 veröffentlichte Buch ‚*Decolonising the Mind*‘ zeigt, dass ein gutes viertel Jahrhundert später die Wunden noch weit auseinander klaffen. Bis heute ist der Prozess der Dekolonialisierung (als weiter gedachter Begriff

vgl. Ngugi 1986) nicht abgeschlossen, wobei sich die Frage stellt, ob ein Prozess überhaupt abgeschlossen werden kann oder ob er sich in gewisser Form immer in die nächsten Identitäten und Realitäten einschreibt.

Es hallen die Wörter nach, welche unter dem jammernden Deckenventilator geschossen werden. Wo Obama zum Bruder wird und Coetzee es niemals sein wird. Wo Traditionen blockierend sind und bis aufs letzte Blatt verteidigt werden, der Verlust beklagt und die raubende Medienstruktur gepriesen wird. Wo Kunst an keine Authentizität glaubt, im Tourismus aber darin baden geht. Wo ich den Schatten vom Licht nicht mehr unterscheiden kann und ich mich im Verstehen verliere und die Konstruktion einer Farbe finde.

Für Ngugi wa Thiongo (1986) stellt Theater die Möglichkeit dar, struktureller Unterdrückung entgegen zu wirken. Er verwendete Theater als Mittel zur Dekolonialisierung von Bewusstsein und Gedanken. Das folgende Zitat Kerrs (2005: 190 f.) beschreibt, welche weite Wirkung Theater als Befreiungsmethodik in den 1980er Jahren im ostafrikanischen Kontext zugeschrieben wurde, und umgekehrt, welche Wirkung die verschiedensten Ansätze auf Theater hatten: „Sie [Fanon, Ngugi, Cabral, Freire, Boal] schienen ein nicht-elitäres Modell dafür zu bieten, [...] durch transformierte Performance-Methoden [...] der epistemischen und materiellen Gewalt, die ihnen durch Kolonialismus und Neo-Kolonialismus angetan worden war, intellektuell, moralisch und ideologisch etwas entgegenzusetzen.“ (Kerr 2005: 190f.) Augusto Boal (1989, 1999) beeinflusste weltweit Theaterströmungen und beschäftigte sich sein ganzes Leben mit Theater und dessen Möglichkeiten unterdrückte Positionen zu verschieben. In Bezug auf Ostafrika flossen seine Betrachtungen über Theatermethodiken in die Bewegung des Tfd ein. Ich werde nun einen kurzen Blick auf seine Ansätze nehmen.

JedeR kann Theater machen. JedeR ist Theater (vgl. Boal 1999: 24). Wie auch in der *Declaration of principles* der ITO¹⁰ zu lesen ist (Punkt 9), ist jedeR fähig Theater zu machen, seine bzw. ihre vergangene, gegenwärtige und zukünftige Situation zu erkennen und selbst mitzubestimmen. Es geht in der Theorie darum, dass Menschen

10 <http://www.theatreoftheoppressed.org/en/index.php?useFlash=0>

ihre Handlungsfähigkeit wieder lernen, beziehungsweise das Spektrum an Handlungsstrategien hinterfragen und erweitern. Die Vorstellung eines elitären Theaters, wie sie mit einem Exklusivitätsanspruch und Distanzverhältnis von in Österreich etablierten Theatern tradiert wird, das zwangloses, partizipatives und spielendes Verhalten blockiert, steht hier im starken Gegensatz zu den Theater Techniken Boals (1989, 1999). Der Schwerpunkt liegt darauf unterdrückte Positionen von Personen zu befreien oder besser gesagt sie sich selbst verändern zu lassen. Was steht dahinter und wieso erlangt man durch Performance Handlungsfähigkeit? Augusto Boal sieht Theater als Waffe an (vgl. Boal 1989: 7). Es handelt sich bei dieser Theater Technik nicht um ein klassisches Bühne - aktive SchauspielerIn - passives Publikums - Verhältnis. Das Publikum ist genauso am Theater beteiligt, es gibt sozusagen kein Publikum im klassischen, passiven Sinn. Das Publikum ist in die Performance integriert. Es handelt sich größtenteils auch nicht um eine Performance, sondern um Übungen, Spiele und Wahrnehmungs- bzw. Reflexionsübungen von Körper, Raum, Geist und Grenzen. Situationen, in denen Unterdrückung geschieht, werden nachgestellt und analysiert, dann kann jedeR in die Rolle jeder Person schlüpfen und Handlungen dagegen setzen. Somit wird die Veränderung der Position in einem geschützten Rahmen nicht nur gedanklich, sondern auch körperlich geübt (vgl. Delago 2007: 24 f.). Dadurch wird die Passivität der Situation aufgegeben, zumindest innerhalb der Theaterarbeit. Auch wenn diese Erkenntnisse nicht umgesetzt werden, so bewirken sie trotzdem etwas im Bewusstsein und im Gefühl zu sich selbst: „Die Transformation der Zuschauerin in die Protagonistin soll über die Bühne hinaus in das alltägliche Leben wirken und eine gesellschaftliche Veränderung einleiten“ (Delago 2007: 26). Das Erlernen des Eingreifens und der Handlungsfähigkeit soll dem passiven Gefühl der Ohnmacht entgegengesetzt werden. Laut Baumann (2001) ist die Bewegung des ‚Theaters der Unterdrückten‘ keine fixe, festgelegte oder starre ideologische Methodik. Sie ist wandelbar, offen für weiteres Arbeitsmaterial und Übungsergänzungen. Somit passt sie sich den Personen und deren Machtpositionen an und nicht die Personen an ein System. Darin sehe ich auch die interregionalen und -kulturellen Möglichkeiten und Chancen der Methodik. Sie kann sich kulturellen und historischen Kontexten anpassen und ist offen für neue Einflüsse, sowohl auf der kreativen, künstlerischen Ebene als auch auf der theoretischen. Die Offenheit der Bewegung und der Methodik erlaubt Jahrhunderte lang tradierte

Theaterelemente und partizipative Theatertechniken zu inkludieren. Es werden keine Stücke von TheatermacherInnen erarbeitet und vorgetragen, sondern teilnehmende Personen gestalten sowohl inhaltlich als künstlerisch die *Performances*.

Die offizielle Organisation (*International Theatre of the Oppressed Organisation*) gründete sich 1999. Heute gibt es weltweit Gruppen und AkteurInnen dieser Bewegung, welche untereinander vernetzt und koordiniert sind. Im ostafrikanischen Raum bauten Menschen in Kenya und Uganda lokale Gruppen und Standorte von ‚*Theatre of the Oppressed*‘ auf, welche sich im Internet vernetzen und organisieren.¹¹ Diese Einflüsse werden auch in der Tfd Strömung in Tanzania wahrgenommen (vgl. Koch 2008, Materego interviewt am 26.08.2010).

Bei meiner eigenen Teilnahme bei Theater Workshops, welche sich an Boal anlehnten, nahm ich bei den Übungen in Bezug auf transkulturellen Begegnungen verschiedene Aspekte wahr. Zum einen, wie wichtig die Loslösung von sozialen Umständen und Identitätskonstrukten ist, um eine ungezwungene, unvoreingenommene Arbeit zu gewährleisten. Zum anderen, dass eine Ausklammerung dieser nicht nur unmöglich, sondern auch nicht zielführend ist. So ergeben sich aus den sozialen Umständen und Gefügen Konflikte wie auch produktive Ansätze, diese zu lösen. Dieser, zuerst als widersprüchlich wahrgenommener Faktor führt weniger zur Verwirrung als zur Sensibilisierung.

Ich möchte meine Überlegungen bezüglich Theater als politisches Mittel mit einem Zitat von Boal (1989: 53) schließen: „Der Mensch ist das Schicksal des Menschen.“ Der Ansatz der Übungen und Techniken ist, dass Theaterspiele Instrumente sind, um diesen Gedanken nicht nur zu verstehen, sondern zu erfahren, und den übermächtigen Strukturen nicht gefangen und ohnmächtig zu begegnen, sondern die Möglichkeit und Räume der Veränderung ausfindig zu machen.

In diesem Kapitel beschäftigte ich mich mit kunsthistorischen und -theoretischen Wissenschaftsdiskursen über Theater in Tanzania. Hierbei wurden drei Stränge beleuchtet: Theaterkonzepte, daraus aufbauend die Strömung von *Theatre for Development*, wechselwirkend mit politische Theatertheorien. Tfd setzt sich aus weit

11 Unter der Homepage www.theatreoftheoppressed.org

zurück reichenden didaktischen Theatertraditionen, funktionalen Konzepten von Theaterkunst und internationalen Theatertheorien zusammen. Sowohl in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung als auch in den Entwicklungen der Theaterströmungen spiegelt sich der politische und theoretische Hintergrund von Dekolonialisierungsprozessen. Postkoloniale Theorien, radikale Texte und stark politisierte Wissenschaftsansätze prägen das Denken, Schreiben und Schaffen der 1960er, 1970er Jahre in Tanzania. Tfd entstand aus dem Ansatz heraus jene Prozesse nicht nur in einer elitären Minderheit der Bevölkerung, sondern von einer Mehrheitsbevölkerung geleitet stattfinden zu lassen.

Auf dieser Analyse aufbauend widme ich mich im Folgenden den polit-ökonomischen Verhältnissen und Strukturen in welchen Theaterkunst passiert/e.

3 Entwicklungs? - (zusammen) - Arbeit! in der Theaterszene Tanzanias

In diesem Kapitel werde ich mir verschiedene Episoden und Entwicklungen der Theaterszene ansehen. Diese Stücke, gespielt von verschiedenen AkteurInnen und in verschiedenen Versionen aufgeführt, werden verschieden wahrgenommen. Ich als Betrachterin habe einen bestimmten Blickwinkel, einen Platz im Publikum, der manche Figuren im Vordergrund stehen lässt, welche andere ZuschauerInnen als Teil des Bühnenbildes wahrnehmen würden. Manche Sprechakte sind aus meiner Position besser hörbar und manche Bereiche der Bühne kann ich nur schwer erkennen. Ich spreche über vergangene Prozesse, die die heutigen mit bedingen, heute werden diese Stücke der Geschichte anders reflektiert als damals. Sie werden in unseren Köpfen wieder aufgeführt, die Bühne und Charakterzeichnung ist eine neu imaginierte, kleine Details wandeln sich zu Eckpfeilern. Ich sehe keinen Moment der Wahrnehmung frei von der Endlosigkeit der subjektiven Interpretation, das heißt auch in der Rekonstruktion der eigenen, vergangenen Momente ist eine neue Wahrnehmung, eine neue, andere Konstruktion enthalten. Diese entsteht aus anderen Verhältnissen heraus, wie auch das Erinnern aus heutigen Strukturen heraus passiert. Ich lasse diese Stücke in meinem Text noch einmal *performen*, wobei Rekonstruktionen von Erzählungen, Dekonstruktionen anderer Texte und die Konstruktionen meiner Beobachtungen und Begegnungen meinen Bühnenaufbau bilden.

Im Kapitel 3.1 beleuchte ich wissenschaftliche Diskurse über die Theaterkunst und deren Verflechtungen mit den politischen Stimmungen, versuche manchen Verknüpfungen nachzugehen, um mich und andere den Teppich meiner Wahrnehmung verstehen zu lassen. Hier beginne ich in den 1960er Jahren, schneide allerdings die Fäden der vorigen Zeiten nicht ab, sondern knüpfe daran an. Im folgenden Kapitel 3.2 stehen die Zusammenhänge zwischen künstlerischem Schaffen, deren Rahmen- und Organisationsgestaltungen und polit-ökonomische Strukturen, wie die Marktentwicklung, im Mittelpunkt meiner Betrachtungen. Im letzten Teil, 3.3, sind polit-ökonomische Interessenswahrnehmungen und Theater als Mittel ihrer Durchsetzung aber auch als Medium ihrer Wahrnehmung in meinem Aufmerksamkeitsfokus.

3.1 Polit-ökonomischer Rückblick der Verflechtungen in den Theaterstrukturen

Der nachstehende Rückblick ist zweigeteilt. Da in meiner Analyse die Dynamiken in und ausgehend von der EZA im Vordergrund stehen, entschied ich mich für eine Teilung auf einem Zeitstrang gedacht: 1960er bis 1980er Jahre und 1990er Jahre bis 2010. Diese Teilung ergibt sich durch den politischen Paradigmenwechsel, der sich in meiner Wahrnehmung von Zeit und Politik schwer an einem Jahr fest machen lässt, sondern mehr in Kontextverschiebungen, welche auf verschiedenen Ebenen fließend wahrgenommen werden können.

Die Strukturveränderung von sozialistischen zu neoliberalen Strukturen (vgl. Shivji 2006) in Politik und Wirtschaft, welche in Tanzania in den 1980er Jahren stattfand, prägt bis heute das Bild der Theaterszene in Tanzania (Materego interviewt am 26.08.2010).

3.1.1 Independence!

Thus, a constant proposition in the various constructions of an African worldview and model of development was a return to traditional values and practices as a way of only reclaiming our lost souls, but also as a basis for our socio-economic and political development. Of course, these values and practices were assumed to be self-evidently desirable and superior to those inherited from the West via colonialism. Cultural nationalism then is at the heart of the various theorisations of an African worldview and African model of development, and has informed all other ideological, intellectual and artistic expression.

(Ngugi 2010: 25)

In der Wochenzeitung ‚*The East African*‘ schrieb Tee Ngugi (2010) anlässlich der Absegnung von Kenyas neuer Verfassung in seinem Artikel ‚*From cultural nationalism to liberal democracy in Africa*‘ über den Wandel der letzten fünfzig Jahre. Im oben stehenden Zitat schreibt er über die Stimmungen nach der Unabhängigkeit, also in den 1960er und 1970er Jahren. Diese Zeit ist gefärbt von anti-kolonialen und anti-imperialistischen Bewegungen, nationalen Befreiungsideologien, Emanzipation und Revolution nach der Befreiung vom Kolonialismus. Fanon (1969), Cabral (1973), Ngugi (u.a. 1986) und viele mehr schreiben Text nach Text über die nationale Befreiung und die Heilung der kolonialen Wunden. Kultur sehen sie dabei als unverzichtbar in den Konstruktionen von nationalen Identitäten: „culture is an essential element of the

history“ (Cabral 1973:42). Amuta (1995: 160) fasst zusammen:

Thus, the national liberation struggle as a historical act also becomes an act of cultural resistance to the extent that it is recognized that the object of national liberation is the freedom of a society and its values from foreign domination.

Wie Mlama (1983), Kerr (1995), Lihamba (2004), Bakari und Materego (2008) und Shule (2010) schreiben, war die Kolonialzeit geprägt von Abwertung und Illegitimierung von tanzanischer Theaterkultur und dem Einzug des europäischen Dramas in Schule und Kulturbetrieb. „[F]or western drama was the expatriate clubs established [...]. The major function of these theatre, however, was to give colonialists a sense of identity and consolidate their myth of superiority“ (Lihamba 2004: 237). Mit der Unabhängigkeit und der darauf folgenden Amtsperioden des Präsidenten Nyerere folgte, wie in Kapitel 1 schon erwähnt, eine Periode von, wie von Fanon (1967, 1969), Cabral (1973), Ngugi wa Thiong’o (1986, 1993) diskutiert, kulturellem Dekolonialisierungsprozess. Bei der Umsetzung von Nyereres Vision einer geeinten Nationalidentität, welche die Zurückeroberung eines positiven kulturellen Bewusstseins als Antithese zum Imperialismus beinhaltete, spielten die *National Art Groups* (NAGs), die vom *Ministry of Culture and Youth* ausgehend institutionalisiert waren, eine Hauptrolle (vgl. Shule 2010: 163 ff.). Theater als Mobilisierungsinstrument, wurde laut Semzaba (1983) seit der Gründung der TANU verwendet, um im Ausblick auf den Dekolonisierungskampf eine nationale Kultur zu bilden. Materego, welcher in einer NAG tätig war, erzählt von Nyerere:

To him [Nyerere] artists are people who can bring back the sense of the people and see the reality of themselves. He fed them [artists], gave them space, transport and salary. He said ‚Go around and educate people, spread the messages of our independence and identity!‘

(Materego interviewt am 26.08.2010)

In den 1960er und 1970er Jahre wurden viele Theatergruppen gegründet, jeder staatliche Anlass, jeder Betrieb und jede Institution hatte Theatergruppen, um politische Botschaften zu verbreiten (Masimbi interviewt am 20.08.2010). „Until today there is a theatre group in the army“ (Materego interviewt am 26.08.2010). Dieses politische Klima der Förderung der Theaterkünste reflektiert Mlama 1991 so: „The ideological intention behind the promotion of these groups has led to the development of a theatre

for propaganda“ (Mlama 1991: 103). Das *Bagamoyo College of Arts*, das heutige *Department of Fine and Performing Arts* der UDSM wurde gegründet. Kunst sollte im Schullehrplan integriert werden, allerdings - im Gegensatz zur Kolonialzeit - traditionelle tanzanische Konzepte von Kunst. „Theatre was part of a huge component within the education, especially the adult education“ (Materego interviewt am 26.08.2010). Masimbi, der an diesen Prozessen beteiligt war, erinnert sich, dass diese Zeit, die Neuschreibung eines Bildungslehrplans vor allem vom Suchen, Finden und Verlieren von Identitäten geprägt war, wie auch Fanon (1969) und Ngugi (1986) reflektieren.

We asked ourselves: What are we going to teach? Which kind of theatre? Not that we didn't know that we had all these forms of theatre, but we were brought up and taught with western ideas of theatre. We tried, but it was a process which didn't come with the moment of independence.

(Masimbi interviewt am 20.08.2010)

Masimbi, der als handelnde Person vor eigenen gedanklichen Mauern und der herausfordernden Aufgabe stand, neue Handlungsräume künstlerisch und organisatorisch zu gestalten, sprach über diese Momente mit der Reflexion der eigenen Subjektsposition und ihren Verstrickungen im Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Anders Askew (2002), die dreißig Jahre später mit entferntem Blick und pragmatischem Ton über diese Versuche schreibt und die größeren Zusammenhänge bewertet:

[...] He [Nyerere] initiated a movement that would span the following two decades. This movement, an attempted cultural revolution, was directed by an ostensibly new cultural apparatus that, upon closer inspection, proved to be the scion of colonialism glossed in new socialist labels.

(Askew 2002: 272)

Auch auf polit-ökonomischer Ebene „vermischten sich die Mentalitäten der Kolonisatoren und der Kolonisierten (bzw. der kolonisierten Eliten) in zunehmendem Maße; die Ideologie des Diskurses und die Ideologie des Handelns entfremdeten sich“ (Schicho 2009: 177). Rund fünfzig Jahre nach der Unabhängigkeit schreibt Cameron Duodu (2010), dass die Generation von Nyerere, Nkrumah, Kenyatta, Mandela, Azikiwe für die politische Freiheit kämpfte und allerdings erst die nächste für eine ökonomische Unabhängigkeit kämpfen würde (vgl. Duodu 2010: 25). So sind

Verschiebungen und Änderungen in der Struktur, die einen Wandel bringen, abhängig von den handelnden Personen, die in ihren Identitäten und Geschichten nicht frei von den vorangegangenen Machtverhältnissen und daraus resultierend Kulturkonstruktionen sind.

Wie ich im vorigen Kapitel (2.1) schrieb, fand eine wissenschaftliche Geschichtsschreibung von Theaterkunst in Tanzania, die nicht von einem eurozentristischen Blickwinkel ausging, durch Mlama (1983), Lihamba (1985) und Hussein (1975) in den 1970er und 1980er Jahren statt. In den Erinnerungen brachte der politische Aufbruch durch die Unabhängigkeit und die sozialistische Ära die Theaterszene und -forschung zum Brodeln, der Zeitgeist der Unabhängigkeit, des Sozialismus, der 1968er-Generation hing in der Luft (Materego, Masimbi, Semzaba interviewt im August 2010, vgl. Mlama 1991: 97 ff., Lihamba 2004: 238 ff.). Wie Lihamba (1985) und Mlama (1991) schreiben, waren die Produktionen bis hinein in die 1970er Jahre geprägt von der Verbreitung sozialistischer Werte und Ideologien. Nach der *Arusha Declaration* 1967 wurden die Produktionen jedoch kritischer, Desillusionierung zog sich durch die Inhalte der Stücke (vgl. Mlama 1991: 100 ff., Lihamba 1985: 175 ff.).

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Entwicklungen der Theaterkunst und den politischen Zusammenhängen war geprägt vom intellektuellen Klima der *University of Dar es Salaam* und umgekehrt (vgl. Plastow 1996: 130 ff.):

In the late Sixties and early Seventies the University of Dar es Salaam established itself as a powerhouse of left-wing thought on the African continent. Many socialist intellectuals from abroad were attracted by Nyerere's ujamaa to come and work as lecturers, and both staff and students were consequently radicalised. [...] When the University Department of Theatre was first set up in 1967 it was overwhelmingly supportive of government. In the early Seventies we see an outpouring of theoretical writings on the proper way to create socialist or nationalist African theatres [...]

(Plastow 1996: 131)

Aus diesem Klima entstanden die Texte von Mlama (1983), Lihamba (1985) und Hussein (1975), um nur einige zu nennen. Lihamba (1985) verortet hier die Anfänge der wissenschaftlichen und politischen Aufmerksamkeit für ‚*popular theatre*‘ (vgl. Lihamba 1985: 440 ff.). Mlama (1991) gibt eine Einteilung von Theaterströmungen, welche sich an der Kategorie ‚Klasse‘ anlehnen. So schreibt sie, dass es zwei Arten von Theater in

Tanzania gibt, das Theater der ‚*dominant people*‘, also der politischen und wirtschaftlichen Elite, und das Theater der ‚*dominated or oppressed people*‘, welche die Mehrheitsbevölkerung darstellen. Das erstere tendiere dazu Unterhaltungstheater zu sein, das zweite diene als Instrument des Protests, des politischen Widerstandes, sozialer und polit-ökonomischer Erziehung und Bewusstseinsbildung. Dieses nennt sie ‚*popular theatre*‘ (Mlama 1991: 55 ff.). Lihamba (1985) zieht schon damals die Linie zum Entwicklungsdiskurs und sieht die Veröffentlichung von Walter Rodney’s ‚*How Europe Underdeveloped Africa*‘ (1980) und die daraus resultierenden Entwicklungsansätze als maßgebliche Rückendeckung der Bewegung (vgl. Lihamba 1985: 442 ff.). So wurde die intellektuelle Elite immer kritischer gegenüber der politischen Elite und deren künstlerischen Auseinandersetzungen. Es wurden Experimente mit neuen ästhetischen und dramaturgischen Formen gemacht, die die Emanzipation der Ästhetiken von bürgerlichem europäischem Theater erleichtern sollten (vgl. Koch 2008: 40). Diese Experimente brachten verschiedene neue Theaterformen, wie ‚*ngonjera*‘ oder eine Neuinterpretation von ‚*vichekesho*‘ hervor. Jedoch erreichten sie damit nur eine kleine gebildete Klasse (vgl. Koch 2008: 40 ff.), strebten aber, wie ich bei Lihamba (1985) lese, nach mehr, nach Politisierung und Emanzipierung, beziehungsweise nach einer Teilnahme der ArbeiterInnenklasse am Entwicklungsdiskurs (vgl. Lihamba 1985: 443 ff.).

The rationale behind this encouragement was the belief that this was a better approach in exploiting for the people’s development. [...] Popular theatre was heavily supported, then, as a form of folk media which could provide alternative means of communication to effect development objectives.

(Lihamba 1985: 443)

In den 1970er Jahren brach in ganz Afrika die Bewegung ‚*Theatre for Development*‘ auf, um Bevölkerungsschichten abseits der Eliten die Teilnahme am Entwicklungsdiskurs zu ermöglichen (vgl. Mlama 1991: 67 ff.). Zahlreiche Texte folgten (u.a. Mlama 1991, Lihamba 1985, Lange 1995, Materego 2002, Bakari 1998, Kidd 1984, Desai 1990, Kerr 2002, Mda 1993).

3.1.2 In - dependence...

Times have changed. The revolutionary square of Rodney's time was the square near the student cafeteria adjacent to the bookshop. That is the place where the militant organisation of students, the University Students African Revolutionary Front or USARF, came to be known for sabotaging rag day and there after it became the Revolutionary Square. At the Revolutionary Square, we congregated to watch plays like the Paris Commune. Today that square is a parking lot - which incidentally could be privatised any time - and adjacent to it is a branch of a private bank carved out of the bookshop. [...] If Rodney were writing today he wouldn't have to change the substance except that there are no comrades to talk about 'briefcase revolution', not even ndugus to talk about Ujamaa. [...] Rodney would have to talk about 'laptop liberalism' instead of 'briefcase revolution'.

(Shivji 2009: 159, 160)

Wie schon in der Einleitung von mir gestreift, fand ab Mitte der 1980er Jahre ein Paradigmenwechsel in Tanzania statt. Die ersten Strukturanpassungsprogramme (SAPs) - ausgehend von der Weltbank und vom IWF - setzten sich durch. Die Beziehungskrise zwischen Tanzania und westlichen ‚aid donors‘ (vgl. Harrison/Mulley 2006: 4) hinterließ mehr als nur ein gebrochenes sozialistisches Herz (vgl. u.a. Shivji 2009). In Tanzanias Politik haben seit der Unabhängigkeit externe Finanzquellen hohe polit-ökonomische Relevanz: „In aid-dependent countries such as Tanzania, aid is at the centre of the political system“ (Harrison/Mulley 2006: 2). Obwohl die sozialistisch gefärbte *Arusha Declaration* Tanzanias und das auf neoliberalen Theorien basierende Wirtschaftskonzept der EZA des Nordens ein etwas widersprüchliches Paar darstellen, gedeiht diese Beziehung schon seit der Unabhängigkeit (vgl. Rugumamu 1997: 169).

Economic sanctions or blockades would have been a natural response in order to preempt the emergence of a fully-fledged socialist alternative. Paradoxically, the opposite happened. There is no single theory that adequately explains why Northern governments and multilateral institutions gave so much aid to Tanzania after the promulgation of the Arusha Declaration.

(Rugumamu 1997: 169)

Rugumamu (1997) versucht die Anfänge und Gründe dieser widersprüchlichen Sympathie zu argumentieren, wobei für ihn zwei Argumente vorrangig sind: erstens die Parallelen und die daraus resultierenden Sympathien zwischen den sozialistischen ‚self-reliance‘ Ansätzen und den sozial-demokratischen Ansätzen Kanadas, Deutschlands und der nord-europäischen Länder. Nyerere wurde in Europa als Sozialdemokrat rezipiert und hatte den Ruf eines „*incorruptible leader*“. Zweitens hatte Tanzania eine

polit-strategisch wichtige Position im internationalen Kräftefeld der kapitalistischen und kommunistischen Weltblöcke. Tanzania bekannte sich nicht nur zu den blockfreien Staaten, Dar es Salaam wurde auch zu einem Stützpunkt dieser (vgl. Rugumamu 1997: 169 ff.).

Wie auch immer die Geschichte begann, sie war in den 1980er Jahren in vollem Gange. Die Wirtschafts- und Schuldenkrise katapultierte den IWF und die WB in Bezug auf Vertragsrichtlinien in eine bessere Verhandlungsposition, wobei das zu verhandelnde Objekt die Wahl des polit-ökonomischen Entwicklungsweges war. An Kredite waren und sind Vertragsbedingungen gekoppelt, welche den Entwicklungsvorstellungen der WB und IWF unterliegen, die bis heute von Konzepten neoliberaler Wirtschaftstheorien dominiert sind. Vor diesem Hintergrund begannen 1985 die Reformen in der Wirtschaft und der Staatspolitik (vgl. Shivji 2006: 169 ff.). Das Hauptaugenmerk lag auf der Reduzierung der Staatsausgaben, der Einführung des Mehrparteiensystems, auf Privatisierung und Öffnung von Märkten: „[D]onors identified the dominant role of the state as the primary reason for economic failure“ (Maral-Hanak 2009: 34). Durch die SAPs wurden die staatlichen Ausgaben neoliberal reguliert und reformiert, die Ausgaben im Gesundheits-, Kultur- und Bildungssektors (um nur drei zu nennen) gekürzt, gestrichen und auf ‚*donor funding*‘ umgestellt.

The principal question arising from this economic approach is whether the state, having lost the ability to redistribute wealth and define the political community and citizenship, loses its financial means, its administrative power, and its ability to regulate and arbitrate.

(Diouf 1998: 26)

Abseits dieser Reformen begann die Beziehung zwischen EZA und Tanzania die polit-ökonomischen Strukturen Tanzanias verstärkt zu formen (Shivji 2006: 9 f.): „Most of the SAPs focused on decentralization of power to NGOs“ (Shule 2008: 4). NGOs, bilaterale und multilaterale AkteurInnen wuchsen, organisierten und vernetzen sich (vgl. Harrison/Mulley 2006): „In 2000 about 3000 NGOs were registered in Tanzania“ (Koch 2008: 31). Die EZA ist in Tanzania größtenteils in Form von bilateralen Beziehungen gestaltet (vgl. Harrison/Mulley 2006: 6 ff.). Im Fall der Theaterszene heißen die bilateralen PartnerInnen am häufigsten: SIDA, HIVOS, OXFAM, DANIDA, FINNIDA, UNESCO, USAID, GTZ. (Mtiro, Semzaba, Senzighe interviewt im August 2010) Wobei SIDA eine der wichtigsten Rollen spielt, auf die ich später noch näher eingehen

werde.

Um den Bogen zwischen der Gedankenwelt des EZA Diskurses und der Theaterszene wieder zu spannen: Im Zuge des polit-ökonomischen Paradigmenwechsels verlor die Szene umfangreiche staatlichen Förderungen. Zuvor wurde die finanzielle Grundlage, also Löhne und sämtliche Kosten der NAPs und auch anderer Theatergruppen vom Staat getragen. Für die *Performances* wurde kein Eintritt verlangt. „The government left this sector to the privat sector. The government didn't give the fundament to grow them into the business structure. The scene was suffering from that for years“ (Bumbuli interviewt am 16.08.2009). Als ich herausfinden wollte, was in dieser Zeit des Paradigmenwechsel, also in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren, passierte hörte ich oft: ‚Natural death. The groups just died out.‘ Das deckt sich mit vielen anderen Stimmen, die im afrikanischem Kontext als ‚*lost decade*‘ von den Entwicklung der 1980er und frühen 1990er Jahre sprechen und schreiben (vgl. u.a. Kiondo: 109). Tfd allerdings begann in dieser Zeit zu wachsen und entwickelte sich zur dominierenden Form des gegenwärtigen Theaters in Tanzania (Masimbi interviewt am 20.08.2010).

Für die weiteren Ausführungen möchte ich eine ‚*post-independence*‘-Einteilung von Theater in Tanzania, nach Materego (2002) vorausschicken. Er unterscheidet zwischen:

- ‚*Indigenous Theatre*‘, das hauptsächlich im ländlichen Gebiet stattfindet und in verschiedenen Regionen und Gemeinschaften sehr unterschiedlich und vielfältig sein kann. Materego arbeitet bei dieser Kategorie mit einer Definition von Mlama: „[Theatre is] a tool for instruction and transmission of knowledge, values and attitudes in initiation rites, marriage, death, religious rituals or public forums for behavioural appraisal, criticism and control“ (Mlama 1991: 26, 27). Diese Form von Theater wird bis heute in Tanzania am meisten praktiziert (Makoye, Nyeweke, Materego, Semzaba interviewt im August 2010).
- ‚*Commercial Theatre*‘ kann jede Art und Form von Theaterstil sein, welche Profit oder Einkommen mit sich bringt und findet in Tanzania hauptsächlich in der Unterhaltungsindustrie (TV, Festivals, Radio) und in der EZA statt. Es erlebte im Zuge des Paradigmenwechsels einen großen Aufschwung, auch weil die

Medienlandschaft 1993 privatisiert wurde (vgl. Koch 2008: 30 ff.).

- ‚*Literary Theatre*‘ bezeichnet Theater, welches in Schulen, Universitäten oder Colleges, also im akademischen Rahmen stattfindet.

(vgl. Materego 2002: 12 ff.)

In allen drei dieser Formen findet sich das sogenannte ‚*Campaign Theatre*‘, welches durch die Verbreitung von Information zu einer bestimmten Gruppe charakterisiert ist.

To-date there are [...] groups that are increasingly specialising in the campaign theatre due to the fact that they are commissioned by development agencies or government departments to disseminate specific information to a specific targeted audience through theatre. Groups within either practice can be approached to do campaign theatre.

(Materego 2002: 13)

TfD ist eine Form des ‚*campaign theater*‘. Die Entstehung der Bewegung TfD setzte sich aus mehreren Strängen zusammen. In der Fachliteratur wird von der kunsthistorischen Verankerungen in der Tradition von Theater als funktionales Bildungselement (siehe Kapitel 2), der Förderung dieser Eigenschaft durch die politische und finanzielle Förderungen in den 1960er und 1970er Jahren (siehe Kapitel 3.1) und der Suche nach einer Theaterform, die es Bevölkerungsgruppen abseits von Konferenzräumen ermöglicht am Entwicklungsdiskurs teilzunehmen, gesprochen (siehe Kapitel 3.1; vgl. Materego 2002: 20 ff.). Materego beschreibt die Entstehungsgeschichte von der mittlerweile sehr verbreiteten Bewegung wie folgt:

The last two decades have seen theatre practitioners in Africa experimenting with various approaches to integrate theatre as one of the development communication medium. Perhaps this has become possible through development agents who have realised that culture is an integral component of the development process. Mloma (1991) asserts that development strategies have over-emphasised economic growth at the expense of the social and cultural factors which are just as crucial to the well-being of the people. Such an outlook and views of the same kind have challenged the development agents as well as stimulated theatre practitioners to integrate ‚art‘ as communication medium in ‚development‘. [...] The search [...] finally gave birth to [...] Theatre for Development [...].

(Materego 2002: 23)

Der Entwicklungsdiskurs der 1970er Jahre inspirierte die KünstlerInnen und forderte sie heraus einen Beitrag zu Kommunikationsstrategien und Möglichkeiten innerhalb des Entwicklungsdialoges zu leisten. TfD wurde als Sprachrohr für die Menschen gesehen, die in Machtpositionen sind, in welchen politische Partizipationen erschwert oder

unmöglich ist (vgl. Epskamp 2006, Nyoni 2005). „The emergence of Tfd in the 1970s utilised a combination of the above traditions in search of effective mechanisms to stimulate people-centred development, particularly the marginalised poor majority in the rural areas whose development communication has to be owned by them.“ (Materego 2002: 13) Dies ist der theoretische Ansatz der 1970er Jahre, der bis heute TheaterkünstlerInnen inspiriert, diese Methodik anzuwenden (Lihamba 1985, Mlama 1991, Materego 2002, Koch 2008, Nyewele interviewt am 27.08.2010). Es war auch der theoretische Ansatz, den Boal (1989) und Ngugi wa Thiong'o (1986) vertraten. Die Bewegung war nicht nur als Kritik gedacht, sondern wurde (und wird) auch als Methodik verstanden, um innerhalb von Partizipations- und Machtstrukturen der EZA mehr Handlungsraum mit zu gestalten, oder besser gesagt die im Diskurs marginalisierten Personen mit gestalten zu lassen. Diese marginalisierten Personen decken sich in der Theorie der 1970er Jahre nicht mit jenen, die das Projekt oder die Kampagne leiten und initiieren (vgl. Nyoni 2005, Mlama 1991, Materego 2002).

„With the increasing number of non-governmental organisations (NGOs) and their greater influence on civic society the demand for Tfd as a medium in the development process grew“ (Koch 2008: 153). Die Dominanz der Bewegung spiegelt sich, wie schon in Kapitel 1.3 aufgezeigt, im wissenschaftlichen Diskurs stark wieder.

Die meisten AutorInnen setzten sich mit der Bewegung selbst sehr genau auseinander. Materego (2002) beschäftigte sich mit der Organisation und Effizienz der Strukturen innerhalb der Tfd Szene. Er wirft die Frage auf, wie nachhaltig die Workshops sind, ob Entwicklungsprozesse ausgelöst werden oder verebben, wenn die TheaterarbeiterInnen abreisen, und ob der politisch geschützte Rahmen eines Workshops hinaus transferiert werden kann. Er kritisiert den Stillstand der Bewegung, so haben die AkteurInnen die Methodik zwar umgesetzt, allerdings ihre Weiterentwicklung nicht gefördert. Die Weiterentwicklung wäre etwa (siehe Kapitel 2.1.2) ein Praktizieren der Methodik von Tfd in Entwicklungsdebatten, ohne Initiation von ‚außen‘. Er kritisiert außerdem, dass die Workshops keine geeignete Struktur hinterlassen, um die ausgearbeiteten Ergebnisse umzusetzen. Er plädiert für mehr Nachhaltigkeit, die laut ihm an mehr finanzielle und organisatorische Unabhängigkeit von der EZA gekoppelt ist (vgl. Materego 2002). „In this regard, development agencies in collaboration with Popular Theatre animateurs

have to develop strategies which can empower grassroots structures in the practice“ (Materego 2002: 149).

Eine weitere interessante Untersuchung von Tfd in ländlichen Kontexten ist von Paul Nyoni (1998). Er analysiert die politische Möglichkeiten und Grenzen von Tfd, auch im Zusammenhang mit der soziopolitischen Struktur Tanzanias (vgl. Nyoni 1998). Es gibt zahlreiche Arbeiten zum Thema ‚*Monitoring*‘. Dabei sticht zum Beispiel jene von Kahumua (2003) heraus, in der er mit Hilfe einer quantitativen und qualitativen Befragungen zum Schluss kommt, dass Tfd in ländlichen Kontext besser zur Informationsverbreitung geeignet ist als Broschüren und Newsletter, da die Partizipation höher ist und die Information in der Gemeinschaft reflektiert und diskutiert werden kann (vgl. Kahumua 2003). Hier möchte ich kurz inne halten. Die Methodik entwickelte sich aus einem Ansatz und Verständnis heraus, Kommunikationsinstrumente zu entwickeln, welche es der marginalisierten Bevölkerung ermöglicht am Dialog und Diskurs teilzunehmen, Informationen zu senden - nicht zu empfangen (vgl. u.a. Kerr 1995, Boal 1989, Mda 1993).

Eine der neuere Arbeiten (Kabyemela 2008) beschäftigt sich mit politischen Partizipationsförderungen von Frauen, auch im ländlichen Kontext. Wie Mlama (1991) sieht Kabyemela auch im Jahr 2008 Tfd als funktionierende Methode um politische Partizipation zu fördern, beziehungsweise um Möglichkeiten für das Durchbrechen von Handlungsstrukturen auszuarbeiten (vgl. Kabyemela 2008). Neben Kerr (2002, 2005), einer der wahrscheinlich kritischsten und radikalsten Stimmen in Bezug auf Tfd, setzen sich unter anderen Shule (2008) und Koch (2008) intensiv mit den Machtstrukturen und Zusammenhängen zur EZA auseinander. Während sich Koch (2008) ausschließlich Tfd widmet, geht Shule (2008) einen Schritt weiter und analysiert, wie die polit-ökonomischen Machtverhältnisse der EZA den tanzanischen Kulturbetrieb beeinflussen. Abgesehen von Shule (2008) befassen sich die meisten Texte in Bezug auf Tanzania nur teilweise mit den polit-ökonomischen Konsequenzen der EZA auf die gesamte Theaterszene. Häufig werden EZA und polit-ökonomische Strukturen in Bezug auf Tfd diskutiert, was durch deren eng miteinander verflochtenen Entwicklungsweg und die politische Bedeutung von Tfd erklärbar ist.

Nun möchte ich kurz die bereits besprochenen Stränge zusammenbringen, um die wei-

teren Überlegungen einzubetten.

Die Beziehung zwischen der Theaterszene und der EZA ist maßgeblich durch die Bewegung des Tfd beeinflusst. Dies lässt sich durch den kunsthistorischen Kontext und die Verankerung eines stark funktionalen, didaktischen Charakters innerhalb der Kunsttradition von Theater (Kapitel 2.1.2) erklären. Gleichzeitig wirkte eine theoretische Fusion von internationalen Theaterbewegungen der 1980er Jahre (Boal 1989, Ngugi 1986) (Kapitel 2.3), und nationale, wie auch internationalen Auseinandersetzungen mit ‚*indigenous theatre*‘ (Kapitel 2.1 und 2.2), welche ich auch in einem politischen Kontext der anti-kolonialen Bewegungen und Identitätsprozesse setze (Kapitel 2.1.1, 2.3 und 3.1.1). Anzumerken ist, dass diese Diskurse und Anfänge der Tfd Bewegung selbst von einem universitären und wissenschaftlichen Kontext (UDSM) ausgingen (vgl. Nyoni 1998: 64), welcher wiederum zum ‚*literary theatre*‘ zu zählen (vgl. Materego 2002: 12 ff.) und politisch geprägt ist (Kapitel 1.4, 3.1.1). Einerseits ist ‚*literary theatre*‘ kolonial belastet (2.1.2), andererseits wurde die Mitkonstruktion von Identitäten und Konzepten auch nicht durch die politische Unabhängigkeit abgeschüttelt (Kapitel 2.1.2, 3.1.1). Es wirkt bis heute nicht nur im Detail sondern auch im Ganzen.

In der Kolonialzeit werden die Anfänge von ‚*commercial theatre*‘ verortet (vgl. Mlama 1983), beziehungsweise die Anfänge von Einflüssen eines Identitätskonzeptes von KünstlerInnen, das Konzept des/der KünstlerIn als Beruf, durch welchen Lebensunterhalt verdient werden kann. Ich spreche hier von Anfängen von Konzepten, nicht von polit-ökonomischen Strukturen. So wurden die Konzepte durch Schulsystem und Literatur verbreitet, der Beruf an sich bis ins 20. Jahrhundert aber nur marginal ausgeführt (Kapitel 2.1.2), da das ‚*commercial theatre*‘ nur in der kolonialen Elite stattfand. Das Konzept von ‚*commercial theatre*‘ bekam den ersten großen Wirkungsschub in polit-ökonomischer Struktur durch die Kunstpolitik Nyerers (Kapitel 3.1.1).

Die KünstlerInnen gingen hier vertiefend in eine polit-ökonomische Struktur von ‚*commercial theatre*‘, sie verdienten durch Theater ihren Lebensunterhalt, welcher überwiegend staatlich finanziert wurde. Aus heutiger Perspektive drängt sich ein Faktor in den Vordergrund: in jenen polit-ökonomischen Strukturentwicklungen wurden KünstlerInnenidentitäten von ‚*commercial theatre*‘ stärker akzentuiert. Da für die *Performances* kein Eintritt verlangt wurde, gab es keine entsprechende Entwicklung eines zahlenden ‚*commercial theatre*‘ Publikums. Das kann dadurch erklärt werden, dass die

Performances frei zugänglich waren, da sie zu politischen Mobilisierungen und für Bildungszwecke verwendet wurden. Es gab und gibt auch in ‚*indigenous theatre*‘ Formen, Elemente und Traditionen, welche mit Geld und Gütern entlohnt wurden, allerdings sind diese nicht mit dem europäischen Konsumkonzept von Theaterkunst gleich zu setzen. Das Modell des/der KünstlerIn als Beruf wurde also schon wesentlich länger in Identitätskonstrukte von und um Theaterkunst geschrieben als das Modell von zahlenden Publikums- und KonsumentInnenkonstruktionen (Makoye, Bumbuli interviewt im August 2010). In Bezug auf Tanzania spiegeln sich diese Gedanken in der wissenschaftlichen Literatur nur periphär wider (vgl. u.a. Makoye 1998). Die Einflüsse der EZA in diese Prozesse werde ich in Kapitel 3.2 und 3.3 noch näher beleuchten.

Der Entwicklungsdiskurs der 1960er Jahre spiegelt sich auch in Entwicklungen der Beziehungen zwischen Theater und EZA (Kapitel 2.2 und 3.1.1). So prägte das politische Konzept (Kapitel 1.4 und 3.1.1) von ‚*self-reliance*‘ (vgl. Matergo 2002: 12 ff.) und Klasse (vgl. Shivji 1975) die Theoriebildungen zu Theater und vor allem zu Tfd stark (vgl. Mlama 1983, Lihamba 1985, Nyoni 1998, Matergo 2002). Durch den Paradigmenwechsel (Kapitel 3.1.2) wirkte die Suche nach Partizipationsmöglichkeiten innerhalb des Entwicklungsdiskurses (vgl. Matergo 2002), war aber auch kritische Gegenbewegung zu den NAPs, welche den politischen Interessen der Regierung unterlagen (vgl. Mlama 1991). Die politischen Strukturveränderungen wirkten sich auf die Weiterentwicklung von Tfd stark aus. „Significant changes in the Theatre-for-development [...] in the 1990s, mostly as a result of the democratisation process that ushered in more freedom of speech, the loosening of state’s control on the arts and market liberalisation“ (Nyoni 1998: 64). Wie die internationalen Entwicklungen der EZA auf diese Prozesse Einfluss nahm, diskutierte ich bereits in Kapitel 3.1.2. Wirtschaftlich war die Theaterszene stark durch die politischen Strukturen geprägt. In den 1960er und 1970er Jahren wurde die Szene überwiegend durch staatliche Finanzierung erhalten, NAPs unterstanden dem *Ministry for Culture*, viele Theatergruppen gehörten staatlichen Betrieben an. FPA der UDSM und das *Bagamoyo College of Arts*, aus dem Forschung und Entwicklung von Theater, im speziellen Tfd (Kapitel 2.2 und 3.1.2), entstanden, wurden staatlich finanziert. In den 1980er und 1990er Jahren verlor die Mehrheit der Theatergruppen ihre Existenzgrundlage und die Auslagerung der Finanzierung hin zur EZA begann (Kapitel 3.1.2). Die beginnenden Projekte von Tfd gingen in den 1980er Jahren noch meist von UDSM/FPA aus, die

meist von UDSM/FPA aus, die Mitfinanzierung durch externe Organisationen begann allerdings schon zu dieser Zeit. In den 1990er Jahren fanden nur mehr zwei von 24 (dokumentierten) Tfd Projekten von der UDSM/FPA statt, und davon war eines ausgelagert durch das *Ministry of Education und Culture* finanziert. Die HauptgeberInnen-Organisationen waren UNESCO, WHO (in Zusammenarbeit mit *Ministry of Health*), GTZ, DANIA, FINNIDA und UNDP (vgl. Koch 2008: 185 ff.). „The number of Theatre-for-development workers is also increasing significantly. The increasing output of workers is mainly the result of training programmes initiated by the Department of Fine and Performing Arts at the University of Dar es Salaam“ (Nyoni 1998: 63). Diese von Nyoni wahrgenommene Entwicklung Ende der 1990er Jahre spiegelt sich auch im Anstieg an Projekten in den Jahren 2000 bis 2002. Von 21 (dokumentierten) Tfd Projekten wurden wiederum zwei von der UDSM/FPA initiiert. Drei Projekte wurden vom *Ministry of Health* organisiert und finanziert, die restlichen von EZA Organisationen, am häufigsten von DANIDA, SIDA, AMREF und UNICEF (vgl. Koch 2008: 290 ff.). Die Auswirkungen dieser Finanzierungs- und Organisationsverhältnisse mit der EZA auf die Theaterszene außerhalb der Tfd Strömungen werden, wie oben erwähnt, nur marginal in der Literatur diskutiert.

3.2 ‚aid scene develops theatre business‘ vs. ‚theatre scene supports aid business‘

Mich interessieren in meiner weiteren Auseinandersetzung die Zusammenhänge dieser nun beleuchteten Beziehung zwischen EZA und Tfd (*Campaign Theatre*) für die Kategorien des *Commercial Theatre* und *Literary Theatre* sowie für den gegenwärtigen Kunstmarkt. Welche Verschiebungen in der Struktur von Machtverhältnissen fanden wie statt?

Ich werde mich in drei Schritten mit diesen Zusammenhängen auseinandersetzen: erstens möchte ich ausgewählte staatliche und nicht-staatliche AkteurInnen in Form von Organisationen und Institutionen darstellen, sowie deren polit-ökonomische Einbettung und künstlerische Tätigkeiten. Zweitens werde ich deren Verhältnisse und Strukturen in Bezug auf die EZA erklären und drittens daraus wachsend ein Bild des Theaterkunstmarktes zeichnen.

3.2.1 Wie Institutionen und Organisationen...

In den 1990er Jahren gestalteten sich Institutionsstrukturen in der Theaterszene Tanzanias stark um. Aufgrund der neuen polit-ökonomischen Veränderungen standen viele KünstlerInnen vor der Herausforderung sich neu zu organisieren.

Auf staatlicher Seite blieben weiterhin das *Department for Fine and Performing Arts* der UDSM und das *Bagamoyo College of Arts* Zentren der Ausbildung, Forschung und Performance Entwicklung. Allerdings begannen beide Institutionen vermehrt mit bilateralen GeberInnen-Organisationen zusammen zu arbeiten, da die Finanzierungen von staatlicher Seite im Zuge der Reformierung des Bildungssektors zurückgingen. Vor allem SIDA unterstützte zahlreiche Theaterprojekte, Trainingsseminare und Austauschprogramme. Mit Hilfe von Finanzierungen durch SIDA wurde dem *Bagamoyo College of Arts* ein „*outdoor theatre*“ (Plastow 1996:188) gebaut. Auch an der FPA/UDSM finanziert SIDA zahlreiche Tfd Projekte wie zum Beispiel *Tuseme*, aber auch Filmprojekte. Außerdem begann in den 1990er Jahren eine Zusammenarbeit mit NORAD. SIDA zog sich in den letzten Jahren allerdings aus den Zusammenarbeiten zurück, worauf ich später noch näher eingehen werde (Makoye interviewt am 30.08.2010).

Schon im Jahr 1984 wurden alle Kunst-Councils zu einem *National Arts Council*¹² zusammen gelegt (*BASATA - Baraza wa Sanaa za Tanzania*). Dieses setzt sich aus vier *Departments (Finance&Administration; Fundraising&Endowment; Research, Information&Training; Arts Promotion)* zusammen, welche dem vom Präsidenten der Vereinigten Republik Tanzania nominierten Vorstand unterliegt. Dieser Vorstand, derzeit Glonche Materego, hat eine Amtsperiode von drei Jahren. Im Zuge meiner Forschung konnte ich unter anderen mit ihm als auch mit Nsao V. Shalua (Leiterin vom *Arts Promotion Department*) und Paster John (*Marketing*) ein Interview führen. Mrisho A. Mrisho (*Senior Accountant*) half mir die Finanzrepte und Budgetaufstellungen von 2007, 2008 und 2009 sowie den *Strategic Plan for The Year 2007-2010* zu verstehen. BASATA ist zuständig für:

- promotion of development and production of artistic works;
- research on the development, production and marketing of artistic work;
- advisory services and technical assistance for the development of artistic enterprises;

¹² National Arts Council, Online: <http://www.basata.or.tz/> (letzter Zugriff 21.08.2010)

- plan and co-ordinate artistic activities;
- advise the Government on all matters relating to the development and production of artistic works;
- provide and promotion training programmes and facilities ;
- production, importation, exportation and sale of artistic works;
- preparation of regulations for registration of people and organizations involved in the arts

(National Arts Council: Strategic Plan for the Year 2007-2010)

Außerdem ist es zuständig für die Kulturprogramme aller anderen Ministerien, wie zum Beispiel dem Ministerium für Gesundheit, Bildung oder Kultur, Information und Sport. Im Kontext Theater arbeitet BASATA eng mit UDSM/FPA, dem *Bagamoyo College of Arts*, dem Ministerium für Gesundheit, Bildung, Kultur, Information und Sport, NGOs, bilateralen Organisationen, dem TzTC, EATI und KünstlerInnen zusammen (Shalua/John interviewt am 24.08.2010). Das größten geplanten Vorhaben in Bezug auf Theater für die nächsten zwei Jahre ist die Errichtung von drei *theatre halls*, zwei in Dar es Salaam (in den Bezirken Ilala und Posta) und eine am *Bagamoyo College of Arts*. Abgesehen davon werden über und durch BASATA organisierte Trainings in Management, sowie Diskussions- und Vernetzungsplattform angeboten (Materego, Shalua/John, Makoye interviewt im August 2010).

Zwei der wichtigsten Institutionen sind das *Tanzania Theatre Centre*¹³ (TzTC) (1997) und das *East African Institute* (1999), NGOs die von Mitgliedern der Theaterszene Tanzanias gegründet wurden. Alle Gründungsmitglieder arbeiteten zum damaligen Zeitpunkt in staatlichen Institutionen, UDSM (Lihamba), *Bagamoyo College of Arts*, BASATA, Ministerium für Kultur und Gründungsintentionen waren laut Rashid Masimbi (interviewt am 20.08.2010): „We thought of another way of bringing life to theatre.“ Um der Leere, die sich nach dem staatlichen Rückzug aus den Kulturförderungen auftat, entgegenzuwirken, gründeten sie TzTC und EATI, um es Kunstschaffenden zu ermöglichen Raum selbst zu gestalten. TzTC und EATI wurden von verschiedenen bilateralen Organisationen und NGOs finanziert. HauptsponsorInnen waren HIVOS und SIDA.

These institutions deal with the training, capacity building and documentation of theatre.
[...] Both [...] were founded out of theatre practitioners' desires and demands on one hand;

¹³ Tanzanian Theatre Center, Online: <http://www.tztc.org> (letzter Zugriff 03.09.2010)

and their structures were determined by donor community on the other hand. This relationship has pros and cons as the one 'who pays the piper is the one to choose the tune'.

(Shule 2008:1)

Die meisten Aktivitäten sind Ausbildungsangebote, Dokumentation und Vernetzungsarbeiten.

Die populärsten Fernsehsender sind ITV (*Independent Television*), DTV (*Dar es Salaam Television*), CTN (*Coastal Television Network*) und der staatliche Sender TVT (*Television Tanzania*) (vgl. Koch 2008: 35). Sie sind auch wichtige AkteurInnen der Theaterszene, da das TV Drama zu einer der Hauptströmungen von Theater in Tanzania gehört. Bei den TV Dramen handelt es sich meist um ausgelagert finanzierte und produzierte Sendungen, die großteils dem *educational theatre/drama* zugerechnet werden können. Auch hier sind die GeldgeberInnen häufig NGOs und Organisationen der EZA (vgl. Koch 2008). Allerdings wird vermehrt mit Werbung gearbeitet, hier treten Telekommunikationsfirmen wie TIGO, VODACOME, ZANTEL und ZAIN in den Vordergrund (Senzighe interviewt am 25.08.2010). Jene Firmen entwickeln sich immer mehr zu SponsorInnen in der Kunstszene, jedoch im Kontext des Theaters hauptsächlich im Bezug auf Fernsehen (Shalua interviewt am 24.08.2010).

Desweiteren gibt es unzählige selbstständige TheaterarbeiterInnen und NGOs, die Projektarbeit machen, sogenannte *freelancer*. Sie produzieren Theaterstücke und Projekte für bilaterale Organisationen und internationale NGOs der EZA (Bumbuli, Senzighe interviewt im August 2010).

3.2.2 ...in Strukturen und Verhältnissen...

Wie sich aus der groben Beleuchtung verschiedener AkteurInnen herauslesen lässt, spielt die EZA in der Theaterszene¹⁴ eine finanzielle und organisatorische Hauptrolle. In Kapitel 3.1.2 erläuterte ich, dass in den 1980er Jahren NGOs und internationale Organisationen vermehrt begannen Tfd - Projekte zu finanzieren und die Methodik als effektives Kommunikationsmedium anzuerkennen oder, aus einem anderen Blickwinkel formuliert, sie sich anzueignen.

¹⁴ In folgenden Ausführungen spreche ich mit Theaterszene von ‚commercial theatre‘ (siehe Kapitel 3.1.2)

Vor allem SIDA tritt in der Szene in vielfältiger Weise in den Vordergrund. Nun möchte ich anhand von Beziehungsverläufen, mit einer Fokussierung auf SIDA, verschiedene Punkte der Verhältnisse und Strukturen zwischen EZA und Theater festmachen. Prinzipiell möchte ich mich von Generalisierungen distanzieren. Ich schreibe über Tendenzen, die meine GesprächspartnerInnen anhand ihrer Erfahrungen erzählten, beziehungsweise die ich in diesen Interviews, Texten und eigenen Erlebnissen innerhalb der Theaterszene in Tanzania wahrgenommen und interpretiert habe.

In den 1980er Jahren begannen bilaterale EZA Organisationen einzelne Tfd Projekte, ausgehend von der UDSM/FPA, (Kapitel 2.2 und 3.1) zu finanzieren. In den 1990er Jahren verstärkten sich die Investitionen von SIDA: „SIDA supported the scene as a whole, they believed in the importance culture“ (Materego interviewt am 26.08.2010). Ein ideologischer Ansatz, der aber auch im funktionalen Interesse lag. So erzählt Materego weiter: „They were supporting culture and media, areas which could help in the development scene“ (Materego interviewt am 26.08.2010). Kunst und Kultur als Schlüsselfigur, eine Geschichte, die sich wiederholt und in den Dichotomien von Herrschaftsverhältnissen fest zu sitzen scheint. SIDA unterstützte die Szene, indem sie verschiedenste Programme und Festivals, staatliche Institutionen, als auch NGOs und Theatergruppen finanzierte, also an mehreren Punkten der Organisationsstruktur ansetzte, was zu einer vielseitigen Theaterszene führte. (ebd.)

At the beginning they were funding theatre projects, groups, cultural funds, festivals directly. Artists were getting money directly from SIDA, nowadays they are giving the money to the government basket, so the government decides where the money goes to. In earlier days they were supporting many, these days they cut it down and give to a few organisations and the government. If you go to SIDA today, to get money as an artist you have to explain, write a proposal, according to the topic they are interested in the moment. The government sends it to their arts agencies, national this and national that. They are supporting less art and in different ways. Governments of these developing countries don't put much effort to the development of arts, they have their own priorities.“

(Bumbuli 19.08.2010)

Was passierte durch diesen Wechsel der Agenda SIDA und warum fand dieser Wandel statt? Nicht nur SIDA, sondern auch viele andere bilaterale Organisationen wie HIVOS, DANIDA, OXFAM änderten ihre Finanzierungspolitik. Seit 2002 zeichnet sich in der Theaterszene dieser Trend ab (Materego, Bumbuli, Masimbi interviewt im August

2010). In der EZA in Tanzania beeinflussten 2002 grundlegende polit-ökonomische Veränderungen die Strukturen zwischen der Regierung und den EZA-PartnerInnen.

In 2002 the Government of Tanzania's strategy for managing its aid was formalised in the form of the Tanzania Assistance Strategy (TAS). [...] Crucially, it aims to replace the individual country assistance strategies of the participating donors and create a binding agreement between the Government of Tanzania and Development Partners for the duration of a JAS [Joint Assistance Strategy] cycle (5 years) [...] The emerging incentives, norms and institutions generated between government and donors, and among donors themselves, have been significant in changing the way in which aid is delivered in Tanzania. [...] The institutions which the government has established to manage its relations with donors [...] may yet free up policy space for future Tanzanian governments. Donors may also find themselves increasingly constrained by both their international commitments, and by the institutions they have helped to establish in Tanzania

(Harrison/Mulley 2006: 9 ff.)

Harrison/Mulley (2006) diskutieren in ihrem Artikel ‚*Tanzania: A Genuine Case of Recipient Leadership in Aid System*‘ die komplexen Zusammenhänge und polit-ökonomischen Prozesse innerhalb der Beziehungen zwischen der tanzanischen Regierung und EZA-PartnerInnen. Sie verweisen vielfach auch auf die Abhängigkeiten zwischen den AkteurInnen der EZA und merken an, dass jene Organisationen wiederum an internationale Strukturen und Machtverhältnisse gekoppelt sind (vgl. Harrison/Mulley 2006). Ich werde hier einzelne Zusammenhänge, welche die Theaterszene betreffen, aufwerfen. Polit-ökonomische Entwicklungen, die im Diskurs zu politischen Verhandlungs- und Machtpositionen zwischen EZA und der Regierung als verstärkte Partizipation und als sätrker selbstbestimmte politische Entscheidungsprozesse diskutiert werden, werden im Kontext der Theaterszene durchaus anders rezipiert. So wird die Entwicklung, dass Gelder nun gebündelter ins Budget der Regierung fließen, als Verlust an Partizipation wahrgenommen (Bumbuli, Mtiro, Semzaba interviewt im August 2010). Harrison/Mulley (2006: 22) verweisen dahingehend auch auf eine Zentralisierung von Machtverhältnissen in der EZA: „[...] Ownership has been centrally a political process that has constructed an elite ownership, underpinned by social processes of liberalisation and the culture of aid management.“

Ich werde sechs Aspekte der Strukturen der letzten zehn Jahre besprechen: Budget, Interessen, Transparenz, Projektorganisation, Theatermethodik und Konflikte.

Beginnend werde ich die Beispiele TzTC und EATI diskutieren, da sich die Konsequenzen der Änderung in der Politik zwischen Regierung und EZA-AkteurInnen hier gut abzeichnen lassen.

Budget

Zu Beginn, d.h. Ende der 1990er Jahre, wurden die beiden NGOs größtenteils von HIVOS (bis 2005/2006) und SIDA (bis 2007/2008) unterstützt. Diese Unterstützung gestaltete sich im Fall von SIDA durch einem Acht-Jahres Vertrag, gefolgt von einem erneuten Ein-Jahres Vertrag. Es gab folglich ein stabiles finanzielles Verhältnis. TzTC und EATI konnten in dieser Zeit langfristige Projekte, wie KünstlerInnen-Training oder Mitfinanzierungen von Theatergruppen wie PARAPANDA (vgl. Riccio 2001) gewährleisten. Allerdings wurden im Laufe der Jahre die Budgetvorschriften immer konkreter. Das heißt, SIDA gab genauere Vorgaben, wofür das Geld verwenden werden durfte, beispielsweise nicht für administrative Zwecke, wie etwa Büromaterialien oder die eines Gebäudes. Die alleinigen Budgetentscheidungen lagen bei den GeberInnen-Organisationen, wobei Verhandlungsspielraum vorhanden war, der jedoch in den letzten Jahren der Beziehung abnahm, da eine andere Agenda leitend wurde. Dem allgemeinen Anspruch auf Kulturförderungen folgten ‚output‘ orientiertere Ziele (Masimbi, Materego interviewt im August 2010). Hassan Bumbuli, der Journalist (zum Zeitpunkt des Interviews noch Redakteur bei FEMA¹⁵) und Theaterkünstler ist, reflektiert diese Budgetvorschriften wie folgt: „For example you can use the money for school fees but not for food, so you end up paying school fees but don‘t have money for your living, those kind of things“ (Bumbuli 16.08.2010). Es wurden anfangs verschiedene Theaterprojekte und Formen gefördert, nicht nur Tfd. Dazu gehörten auch Theaterausbildungen und Weiterbildungen in Bezug auf Management und dergleichen (Masimbi interviewt am 20.08.2010).

Ein aus heutiger Perspektive verheerender Punkt der Struktur war, dass geförderte Projekte keinen Profit erzielen durften. Das heißt Projekte, welche durch Gelder von SIDA finanziert wurden, durften für teilnehmende Personen nicht kostenpflichtig sein, was wiederum zu einer Abhängigkeit seitens der KünstlerInnen führte. Aufgrund der stabilen und langjährigen Beziehung war dies zwar nicht Existenz bedrohend, führte

¹⁵ FEMA Magazin, Online: <http://www.feminahip.or.tz/> (letzter Zugriff 30.11.2010)

jedoch nicht zu nachhaltiger finanzieller Eigenständigkeit oder Unabhängigkeit von SIDA-Geldern. Ohne selbstbestimmtes Kapital blieb auch das künstlerische Schaffen innerhalb der Abhängigkeit gefangen. Denn, obwohl nicht nur Tfd Projekte finanziert wurden, so wurden doch nur Projekte finanziert, die den Vorstellungen der GeberInnen-Organisation entsprachen (Masimbi, Materego interviewt im August 2010). „The same for TzTC or EATI, they were funded by SIDA but they didn't give them money to buy a house or a single plot, so how can you expect people to grow. They die, natural death“ (Bumbuli 16.08.2010). Wie auch diesem Zitat zu entnehmen ist, steht dieses Beispiel repräsentativ für viele Theaterorganisationen (alle interviewten Personen im August 2010, vgl. Shule 2008).

In diesem Beispiel werden zwei Entwicklungen wahrgenommen, welche sich in der ganzen Szene widerspiegeln. Erstens änderten sich die Interessen von EZA Organisationen, wie SIDA, HIVOS, OXDAM, DANIDA etc. Was im Fall von SIDA zuerst als Interesse an Kulturentwicklung und Unterstützung von Kunst wahrgenommen wurde, wandelte sich zu einem Interesse an Projekten (Masimbi, Materego, Bumbuli, Makoye interviewt im August 2010). Auf die Dynamiken in der Projektarbeit komme ich später noch zurück. Zweitens haben KünstlerInnen und GeberInnen verschiedene Interessenstendenzen, welche einander teilweise entgegen wirken, wie ich im folgenden Abschnitt darlegen werde.

Interessen

Das Interesse der KünstlerInnen, oder der in Kunstbetrieben arbeitenden Personen (Masimbi, Bumbuli, Materego, Kiria, Fatuma, Senzighe interviewt im August 2010, vgl. Shule 2008), liegt in der Entwicklung einer sich selbst erhaltenden Szene, d.h. Raum für Weiterentwicklungen von Theaterformen, Stilen und Kunstschaffen an sich. Das Interesse von EZA-AkteurInnen (Bumbuli interviewt am 19.08.2010), bzw. das von Kunstschaffenden wahrgenommene Interesse der EZA (alle interviewten Personen) und des wissenschaftlichen Diskurses über Theaterkunst in Tanzania (alle Tfd behandelten Texte) liegt in der Verbreitung von Informationen und ‚messages‘. Gemeint sind damit sogenannte Entwicklungsbotschaften, die darauf abzielen soziales Verhalten zu ändern.

Diese ungleichen Ansätze wirken sich unter anderem auf zwei Bereiche aus, die ich hier nur kurz vorstellen werde und dann in Kapitel 3.2.3 näher beleuchte.

Vor allem im Inhalt der Theaterkunst spiegelt sich dieser Interessenskonflikt. Abseits von Entwicklungsthemen wird Theater nur schwer finanziert.

Weiters wirken sich aufgrund der Machtstruktur der finanziellen Beziehung, welche von EZA AkteurInnen dominiert ist, Interessensdiskrepanzen auf die polit-ökonomische Entwicklungen des Kunstmarktes aus. EZA-AkteurInnen haben in der Wahrnehmung des oben genannten Diskursen der Kunst (inkl. Bumbuli) kein Interesse an einer Unterstützung, die in erster Linie eine selbsterhaltende¹⁶, florierende Kunstszene ermöglicht. Zum Nachteil der Theaterszene bezieht diese ihr Kapital größtenteils aus der EZA: „In practical sense, there is no area of theatre in Tanzania that is today free from the varied consequences of donor funding“ (Shule 2008: 4).

Die Änderungen in der EZA Politik Tanzanias seit dem Jahr 2002 wirkten sich nicht sofort, sondern schleichend auf die Theaterfinanzierungen aus. So hatten zum Beispiel SIDA, HIVOS und viele andere EZA Organisationen noch laufende Verträge mit TzTC, EATI und anderen Theaterorganisationen. 2008 endeten SIDAs Verträge mit TzTC und EATI, aber auch mit BASATA, FEMA, UDSM und weiteren Theaterorganisationen (Bumbuli, Makoye, Materego, Masimbi, Mtiro, Nyewele interviewt im August 2010). 2004 legte SIDA außerdem ihren Fokus auf Armutsbekämpfung, was zu einem abrupten Finanzierungsstopp innerhalb der Kunstszene führte (vgl. Shule 2008). Diese Entwicklungen intensivierten sich ab 2008. Sowohl SIDA als auch andere EZA AkteurInnen finanzieren weniger Theaterorganisationen als Theaterprojekte, und von diesen tendenziell weniger. Die Gelder gehen vermehrt direkt an die Regierung, welche kaum in die Kunstszene investiert (Mtiro, Bumbuli, Materego, Masimbi interviewt im August 2010).

Projektorganisation

Nun werde ich die Organisation dieser Theaterprojekte erklären. Theater wird hier als Kommunikationsmittel verwendet: um sogenannte Entwicklungs-*messages* zu verbreiten werden Theaterprojekte veranstaltet (vgl. Kapitel 3.1.2). EZA-

¹⁶ im Sinn von nicht ausschließlicher Abhängigkeit zur EZA, beziehungs Publikum - orientierter

Organisationen schreiben, thematisch an ihre Programme angepasst, Theaterprojekte aus. Diese Ausschreibungen werden in Zeitungen, im Internet und in Broschüren publiziert. Jene Broschüren liegen in Dachverbänden, wie BASATA, auf (Shalua, Mtiro, Semzabe interviewt im August 2010). An TheaterarbeiterInnen, die ein hohes Qualifikationsprofil aufweisen, wie zum Beispiel Materego oder Makoye treten EZA-AkteurInnen auch aus Eigeninitiative heran. Dies sind allerdings Einzelfälle (Nyewele, Materego interviewt im August 2010). Am häufigsten werden in den Ausschreibungen Thema, Ort, Zeitpunkt, teilweise Theatermethodik (vgl. Tfd: workshop oder play character - Kapitel 2.2) und Konditionen bekannt gegeben. Von diesen Vorgaben ausgehend schreiben TheaterarbeiterInnen *Proposals* für Theaterprojekte. Diese *Proposals* werden eingesendet und genehmigt oder nicht. Dann beginnen die Vorbereitungen auf Seite der TheaterarbeiterInnen, teilweise gefolgt von einem Treffen mit den EZA AkteurInnen, in dem das Produkt besprochen und in Folge entweder abgesegnet wird oder Änderungen vorgenommen werden. Nach Abschluss des Projekts muss ein Bericht eingesendet werden, in dem nicht nur Budgetausgaben sondern in letzter Zeit vermehrt Dokumentationen der *Performances* vorgewiesen werden müssen (Bumbuli, Semzaba, Senzighe interviewt im August 2010). Die Dauer der Projekte variiert, der Trend geht jedoch hin zu kurzen, einmaligen *Performances*. Allerdings gibt es auch einige Projekte, die über mehrere Monate bis hin zu einem halben Jahr stattfinden (Materego, Senighor, Mtiro interviewt im August 2010). Wann das Geld gezahlt wird, ist von Projekt zu Projekt unterschiedlich und auch von der Politik der EZA-Organisation abhängig. Nach Beendigung des Projektes endet auch der Vertrag und damit der Finanzfluss (Bumbuli, Materego, Masimbi interviewt im August 2010). EZA-AkteurInnen setzen die Inhalte fest, diese orientieren sich, ausgehend von politischen Trends, am Entwicklungsdiskurs der EZA. So wurden zum Beispiel vor den nationalen Wahlen im Jahr 2010 viele Theaterprojekte zum Thema Wahlen, Demokratie, *Good Governance* und dergleichen ausgeschrieben (Mtiro interviewt im August 2010). Auch die polit-ökonomische Verortung der Organisation spielt eine Rolle in der Wahl des Themas und der Methodik. In den letzten Jahren rückten die MDGs in den Vordergrund und dementsprechend sind Theaterprojekte zu *gender, health, democracy, environment* und *family planning* am Gefragtesten (Kiria, Fatuma, Mtiro, Masimbi, Semzaba interviewt im August 2010). Auch Ministerien arbeiten mit Theaterprojekten,

am stärksten das Ministerium für Gesundheit. Wieviel Diskussionsraum zwischen TheaterarbeiterInnen und EZA-AkteurInnen existiert, variiert, der Trend geht hin zu weniger Interaktion zwischen den AkteurInnen, d.h. in Richtung eines Dienstleistungsverhältnis. Dies betrifft alle Bereiche, angefangen bei der Projektausschreibung, über die Einholung der Angebote, den Abschluss von Verträgen, die Durchführung der Projekte und den abschließenden Report (Kiria, Makoye interviewt im August 2010).

Transparenz

Elektronische Kommunikation wird stärker und so kann es passieren, dass während der gesamten Durchführung kein persönliches Treffen stattfindet (Semzaba interviewt am 20.08.2010). Die Projekte sind aus der Perspektive der TheaterarbeiterInnen in ihrer organisatorischen und finanziellen Struktur oft nicht überschaubar, ganz zu schweigen von den Zusammenhängen der Ansätze und Interessen der EZA Organisationen. Mit der Person, die das *Proposal* schreibt, wird üblicherweise der Vertrag abgeschlossen. Andere beteiligte KünstlerInnen sind nicht notwendigerweise in den Vertrag eingeschrieben, und falls doch, haben sie nicht zwangsläufig Einsicht in diesen. Die bürokratische Organisation übernimmt meistens die *Proposal* schreibende Person, welche auf der Seite der TheaterarbeiterInnen meist auch LeiterIn der *company* ist. Es gibt wenige übergeordnete Dachverbände oder rechtliche Beratungsstellen, was die Arbeit von BASATA immer wichtiger werden lässt (Semzaba, Kiria, Fatuma interviewt im August 2010). Auch die Nachfrage nach *monitoring* und Nachbetreuung der Gruppe, mit der das Theaterprojekte durchgeführt wird (die Publikum-Partizipierenden), wird immer größer, um Nachhaltigkeit und Effizienz zu gewährleisten. Damit ist eine Evaluierung gemeint, die ausloten soll, ob die partizipierenden Personen (exkl. TheaterarbeiterInnen) die *messages* verstanden und in ihr Leben integriert haben, ob sie ihr Verhalten geändert haben und wenn ja, wie. Generell soll also herausgefunden werden, ob die Ziele der herausgearbeiteten Lösungen erreicht wurden (Materego 26.08.2010).

An dieser Struktur ist erkennbar, dass das künstlerische Schaffen in den Hintergrund rückt, beziehungsweise ausschließlich als Methodik verwendet wird, die die TheaterarbeiterInnen als DienstleisterInnen anbieten können.

In diesem Zusammenhang möchte ich drei Punkte hervorstreichen, die mir besonders wichtig erscheinen: Erstens ist das Vertrags- und Anstellungsverhältnis ungewiss. Das heißt viele Theaterorganisation, beziehungsweise wurde in diesem Kontext von *theatre companies* gesprochen (alle Interviews), lösen sich nach einem Projekt wieder auf oder agieren in Teilzeitarbeit. Die Ausschreibungsstruktur bedeutet für die TheaterarbeiterInnen viel Vorarbeit, in der sie nicht bezahlt werden. Falls das *Proposal* abgelehnt wird, bleibt diese Zeit auch unbezahlt. Theaterarbeit in dieser Form ermöglicht kein nachhaltiges, gesichertes Einkommen für die TheaterarbeiterInnen. Auch in Bezug auf Gesundheit und Familien- und Lebensplanung bringt dieses Verhältnis Probleme mit sich. Die TheaterarbeiterInnen sind nicht ersetzbar, es gibt meist keine Doppelbesetzungen, das heißt im Krankheitsfall können die *Performances* nicht stattfinden. Teilweise sind die Verträge aber so gestaltet, dass erst nach der *Performance* gezahlt wird.

Ländliche Regionen liegen in der Priorität der EZA höher, das heißt Projekte finden mehr in ländlichen Regionen statt (Materego 26.08.2010). Die meisten *theatre companies* befinden sich jedoch in urbanen Gebieten, vor allem in Dar es Salaam, wo auch die EZA AkteurInnen und Organisationen angesiedelt sind (Nyeweke, Senzighe interviewt im August 2010). Das bedeutet für die TheaterarbeiterInnen lange Reisen, welche innerhalb des Familienlebens zu Zusatzbelastungen führen. Dies betrifft vor allem Frauen: einerseits natürlich alleinerziehende Frauen, aber auch wenn Väter aufgrund ihrer Arbeit abwesend sind bedeutet das Mehrarbeit für Frauen. Die Partizipation von Frauen in dieser Branche wird dadurch nicht gefördert. Shule (2008) weist auf diese prekären Arbeitsverhältnisse hin und streicht die Ironie im Hinblick auf die messages, die TheaterarbeiterInnen verbreiten, hervor. Sie schreibt:

Although freelancing is one of the preferable status for actors and directors; it has its limitations to theatre artists. [...] Lack of permanent employment, decrepit national policies which in a way deny the artists' right to medical and health care insurance and pension is acritical issue. In most cases, artists are not sure of tomorrow regardless of their key involvement in the poverty reduction projects.

(Shule 2008: 7)

KünstlerInnen sind aus vielen Prozessen des Theaterschaffens ausgeschlossen. Sie bestimmen weder Thema, Ort, noch Zeit. Teilweise können sie über die Methodik entscheiden und Stil und Form sind selbst-bestimmt¹⁷, allerdings vorher vorzulegen. Auch in Budgetverhandlungen mit EZA-AkteurInnen, in Bezug auf Entlohnung und Verteilung ist die Partizipationsquote der TheaterarbeiterInnen verschwindend gering. Hier verweist Materego (Interview 26.08.2010) auf mögliche Verschiebungen der Handlungsstruktur: „The creation of the role of an suppressed artist is an instrument of surpression.“ So werden, laut ihm, KünstlerInnen abhängig gemacht, um sie als Sprachrohr zu instrumentalisieren. Die KünstlerInnen und ihre Kunst selbst sind unterdrückt und abhängig, solange sie diese Konstruktion annehmen.

Theaterschaffen wird zum *business*, zur Dienstleistung. Einige KünstlerInnen fühlen sich in ihrem kreativen Schaffen sehr eingeschränkt. Sie entsprechen in ihren Identitäten als ‚KünstlerIn‘, aber auch mit ihren Vorstellungen von ‚Kunst‘ nicht den Konzepten von *theatre business* oder TfD (Masimbi, Kiria, Bumbuli, Semzaba interviewt im August 2010). Es gibt innerhalb von ‚*commercial theatre*‘ noch wenige andere Theaterkunsträume oder Kontexte, in denen der Verdienst eines Lebensunterhaltes durch Kunstschaffen möglich ist (Shalua interviewt am 24.08.2010). Andere wiederum entsprechen in ihren Identitäten als KünstlerIn oder TheaterarbeiterInnen diesen Vorstellungen und arbeiten aus Überzeugung an der Theorie mit TfD (Kapitel 2.2 und 3.1). Sie wollen soziales Verhalten verändern und identifizieren sich mit den Themen und Agenden der EZA, oder haben verschiedene Zugänge zu Kunstschaffen. (Senzighe, Fatuma, Materego interviewt im August 2010). Fatuma sieht das Verhältnis als einfachen Austausch: „They support me with money, I support them with a project“ (Fatuma interviewt am 16.08.2010). Durch die lange Tradition von Theater als didaktisches Mittel und politisches Mobilisierungsmittel ist jenes Modell (Theater als Kommunikationsinstrument) auch in der Kunstgeschichte und Politik verankert (Makoye, Bumbuli, Materego interviewt im August 2010). Auf jeden Fall ermöglicht das *theatre business* vielen TheaterarbeiterInnen bezahlte Arbeit. Abgesehen von der EZA gibt es in der Theaterszene wenig entlohnten Handlungsraum (vgl. Shule 2010) und so steigt die Nachfrage an TfD-ArbeiterInnen (Nyeweke interviewt 27.08.2010), obwohl weniger Projekte finanziert werden (Masimbi, Bumbuli, Materego interviewt

¹⁷ Falls es sich um einen Methodik handelt, in der diese Dinge nicht von der Zielgruppe definiert werden (vgl Kapitel 2.2).

im August 2010). Dies lässt sich dadurch erklären, dass die Ausbildungszentren für Tfd-ArbeiterInnen mehr werden, das heißt der Bedarf an Lehrenden steigt. Tfd kann auch außerhalb von Theaterprojektarbeit, zum Beispiel an Schulen, eingesetzt werden. Aber auch EZA Organisationen stellen TheaterarbeiterInnen an, um Theaterprojekte auszuschreiben (z.B. Bumbuli). Die Nachfrage an TheaterarbeiterInnen lässt sich auch damit erklären, dass bisher weniger, aber dafür erfahrene, hoch qualifizierte Arbeitskräfte zur Verfügung standen. Diese sind in einer besseren Verhandlungsposition und kosten EZA-Organisationen mehr (Nyeweke, Materego interviewt im August 2010). Billigere Theaterarbeitskräfte weisen eine niedrigere Qualifikation auf, was sich wiederum auf die Qualität der Theaterkunst auswirkt. Die Pritoritätensetzungen der EZA-Organisationen in dieser Hinsicht variieren von AkteurIn zu AkteurIn. Desweiteren spielt die gewählte Methodik eine Rolle, denn einigen Tfd Konzepten bedarf es an mehr Erfahrung und theoretischem Wissen als anderen (Materego interviewt am 26.08.2010).

Theatermethodik

Unterschiede in den Preisen der TheaterarbeiterInnen spiegeln sich in der Theatermethodik wider. Für Tfd mit Workshop-Charakter sind, laut Materego, ExpertInnen nötig, um den in der Theorie erwünschten Effekt zu gewährleisten. Gemeint ist eine theaterpädagogische und theoretische Ausbildung, die nötig ist, um einen Rahmen zu schaffen, in dem die Personen der Zielgruppe aus sich herauskommen können. Diese Methodik nimmt ab: es fallen bei dieser Methodik mehr Kosten an, sie dauert länger und das Senden von Entwicklungsbotschaften ist komplexer, aber laut Materego auch nachhaltiger, weil individuelle Reflexionsprozesse stattfinden (Materego interviewt am 26.08.2010). Das im Verständnis von Tfd Projekten mit Workshop-Charakter auch verschiedene Vorstellungen existieren, möchte ich anhand von FEMA (NGO bis 2008 größtenteils von SIDA finanziert) zeigen. FEMA bevorzugt Tfd mit Workshop-Charakter und die Struktur wird von Bumbuli wie folgt beschrieben:

We are prefering workshop Tfd. When we are doing research, the community itself will suggest ways of solving the problems, those suggestions are coming as recommondations to the research group. Then here, we are more technical advisors. We see how the community works and which message needs to be recieved in order to change their behaviour and which ways we can use in order to assure those message are not offending the community. We have a certain department for creating messages. During a editorial meeting, we are deciding which message we want to communicate and before the performance we have to

show to the local government. We are taking those messages, we go to the theatre group and talk with them and discuss what kind of play would fit to the community, they are taking the local way of performing into the performance cause then its easier for them to understand. Theatre is the easiest way to send a message. For us its obvious that when we are using a theatre group, it means that they perform what we want to communicate to the community, but in doing so we don't interfere within their creativity. We just interfere within the content. But their creativity and freedom of speaking is there, but we want them to speak a certain content so that the community will not get any of contradictional messages.“

(Bumbuli interviewt am 16.08.2010)

FEMA geht es, laut Bumbuli, darum auf einfachstem Weg *development messages* zu senden. In Bezug auf Tfd begannen die Auseinandersetzungen mit Machtverhältnissen und Strukturen auf wissenschaftlicher Ebene schon in 1990er Jahren. Schon damals wurde auf die Problematik der Interessen hingewiesen (vgl. Kerr 1995). Ich werde auf diesen Punkt in Kapitel 3.3 näher eingehen.

Konflikte

Es wirken noch andere Machtverhältnisse auf die Strukturen von Theater und EZA. In den jeweiligen Projekten wirken auch die Machtverhältnisse vor Ort auf die *Performance*, beziehungsweise auf die TheaterarbeiterInnen. Sie müssen zum einen auf die Dynamiken der Zielgruppe und zum anderen auf die Machtverhältnisse der *community*, aus der die Zielgruppe kommt, eingehen und in jenen balancierend agieren. Nicht immer sind ihnen diese Verhältnisse und Strukturen vertraut, was zu potenziellen Konflikten führen kann. Zusätzlich sie sind ZwischenakteurInnen, das heißt, sie müssen in all den Dynamiken die Interessen der EZA-AkteurInnen vertreten und deren *messages* verbreiten. Diese werden nicht notwendigerweise positiv angenommen oder freundlich empfangen, was zu Konflikten mit verschiedenen Beteiligten führen kann. Die TheaterarbeiterInnen sind die Schnittstelle zwischen Zielgruppe, EZA-AkteurInnen und politischen Strukturen vor Ort (Semzaba, Mtiro, Nyewele interviewt im August 2010).

3.2.3 ...Realitäten eines Theaterkunstmarktes mitgestalten

Die vorangegangenen Zer-Legungen von Verhältnissen fand auf einer Subjektebene statt, das heißt ich analysierte die Strukturen von Institutionen und Organisationen und besprach die Tendenzen und Konsequenzen für KünstlerInnen als AkteurInnen. Nun

werde ich wieder einen Schritt zurück gehen und diese Strukturen in einen größeren Kontext setzen. Somit möchte ich größere strukturelle Zusammenhänge zeichnen, allerdings die Subjektpositionen im Detail nicht unsichtbar machen, sondern sie als teilnehmende und erschaffende Kräfte der weiteren Struktur verorten. Die Wahrnehmungen der KünstlerInnen von sich selbst, sowie von Problemen und Ideen verursachen die Verschiebungen in den großen Strukturen mit.

„Due to the interest and extensive financial support of NGOs and aid organisations, there now exists an economic market for TFD in Tanzania“ (Koch 2008: 153). Jedoch ergeben sich durch die finanzielle Strukturen zwischen Tfd und EZA auch neue Realitäten für den restlichen Theaterkunstmarkt (Materego, Makoye, Masimbi, Bumbuli, Senzighe interviewt im August 2010). Ich werde vier Bereiche des Theaterkunstmarktes beleuchten, *Training/Arbeitskräfte*, *Kunststile/Nachfrage*, *Promotion/Kapital* und *Audience/Infrastruktur*. Hierbei werde ich polit-ökonomische Konsequenzen der Verflechtungen mit der EZA und Tendenzen für die Kunstszene herausarbeiten. Darauf aufbauend gebe ich einen Ausblick auf die urbane Szene in Dar es Salaam - wohin steuern die Entwicklungen, wo liegen potenzielle neue polit-ökonomische und künstlerische Handlungsräume, welche Positionen nehmen KünstlerInnen ein und wohin gehend finden Veränderungen der Struktur statt - ausgehend von und wirkend wie - auf die Verhältnisse der KünstlerInnen?

Training/Arbeitskräfte

Die Wechselwirkung zwischen der Theaterszene und der EZA lässt sich vor allem im Bereich der Ausbildungsangebote erkennen. Die Auseinandersetzung mit Theaterformen im Hinblick auf Kommunikationsstrategien und Partizipationsmöglichkeiten stellte sich für das EZA *business* als besonders effektiv heraus. Theaterprojekte sind eines der meist verwendeten Instrumente im Bereich der Bewusstseinsbildung, Informations- und Aufklärungsarbeit. EZA erkannte Tfd als funktionierende Methode, um ihre Ziele und Ansätze zu vermitteln, daher kommt es auch zu einer Nachfrage am Arbeitsmarkt (Nyeweke interviewt am 27.08.2010). Auch die Szene reagierte auf diese Tendenzen: laut Masimbi (Interview am 20.08.2010) sind 95% der Jobs im Bereich Theaterkunst im Bereich von Tfd anzusiedeln. Sowohl staatliche Institutionen wie FPA/UDSM als auch Theaterorganisationen und Selbstständige bieten *Training* für Tfd

an (Senzighe, Mtiro, Nyewele interviewt im August 2010). Dabei ist zu erwähnen, dass an der FPA/UDSM diese Fokussierung auch daraus entstanden ist, dass hier die Experimente und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen begannen. Nichts desto trotz ist von allen AbsolventInnen Tfd verpflichtend zu besuchen, auch für AbsolventInnen von *Fine Arts* - also bildender Künste. Dies ist auch als Reaktion auf den Kunstmarkt zu verstehen. Die AbsolventInnen verbessern ihre Jobchancen sehr, wenn sie eine Ausbildung in Tfd durchlaufen (Nyewele interviewt am 27.08.2010). Das *Training*, vor allem in NGO-Ausbildungseinrichtungen (welche wiederum von EZA Organisationen finanziert werden), ist auf die EZA Anforderungen ausgerichtet. Das Einreichen und Verfassen von *Proposals*, aber auch das Management von *theatre companies* wird immer wichtiger. Die stark überwiegenden Arbeitsbereiche von AbsolventInnen künstlerischer Ausbildungen (Theater) sind Theaterprojekte, NGOs als Tfd Ausbildungsorte, oder LehrerInnen. Auch im besser bezahlten und mehr Ruhm bringenden Bereich des TV Dramas - *producer, director, acting* - sind Fähigkeiten wie Projektanträge schreiben nötig, da hier auch *educational dramas* gedreht werden (Senzighe Makoye, Mtiro, Nyewele interviewt im August 2010). Allerdings zeichnet sich eine Diskrepanz zwischen auch auf künstlerischen Ebene gut ausgebildeten und daher besser bezahlten und billigeren TheaterarbeiterInnen ab, was sich wiederum auf die Qualität der Projekte auswirkt (Nyewele 27.08.2010) und sich, laut Materego (Interview 26.08.2010), in der Reaktion der EZA widerspiegeln wird.

BASATA bietet auch *Training* an und geht hier vertiefend auf den internationalen Markt ein: „We train how to produce a production which can go to international markets“ (Shalua interviewt am 24.08.2010). Erfolgreiche TheaterkünstlerInnen, die abseits des Tfd oder von Stücken mit einem *educational* Aspekt arbeiten wollen, wandern meistens ins Ausland ab. Tanzanias Theaterkunstmarkt hat abseits der EZA-Diskurse nur marginale Möglichkeiten zu bieten. Diese begrenzten Möglichkeiten prägen nicht nur das künstlerische Schaffen stark, sondern auch das KünstlerInnenleben selbst (Kiria, Fatuma, Bumbuli interviewt am 16.08.2010): „If you wanna performe on the stage - you have to leave“ (Kiria interviewt am 16.08.2010). Auch aufgrund der Veränderungen in der Politik nahm die EZA Abstand von allgemeineren Kulturförderungen, was zu einer finanziellen Zentralisierung auf Tfd führte (Masimbi, Bumbuli, Senzighe interviewt im August 2010, vgl. Shule 2008).

Stile/Nachfrage

Diese Zentralisierung, die fehlende Gewährleistung einer kulturellen Infrastruktur auf staatlicher Seite (Bumbuli, Kiria, Fatuma interviewt im August 2010), aber auch Trends im urbanen Lebensstil ließen die Weiterentwicklung von Theaterformen ins Stocken geraten (Semzaba interviewt am 20.08.2010, vgl. Lange 2001). Die Liberalisierung der Medien (worin die internationalen Zusammenhänge der EZA verstrickt sind), im Theaterbereich und vor allem im TV (wobei *radio drama* nicht zu vergessen ist, was allerdings zurück geht) führte zu Veränderungen in Stil und Form: „The introduction of television had a great impact on theatre tradition in urban areas“ (Materego 26.08.2010). Lange (2001) identifiziert TV auch als wichtiges Element der Veränderungen in urbanen Theaterstilen. *Vichekesho* und *maigizo*, zwei sehr populäre Theaterformen, die hauptsächlich in Bars aufgeführt wurden, wanderten zu *TV drama/comedy* ab. „People flocked to the bars that had invested in television sets, and only four years later, in 1997, as many as 30-50 per cent of the households in Dar es Salaam had their own set“ (Lange 2001: 145). Dies resultierte wiederum in einem Zurückgehen der Theaterperformances in Bars (vgl. Lange 2001). Materego (Interview 26.08.2010) spricht auch davon, dass die KünstlerInnen im TV im Bereich des *stage-theatre* fehlen. „One challenge is that it has to be economically valuable“ (Masimbi interviewt am 20.08.2010). Im Fernsehen haben nur bestimmte Formen und Stile Platz, die partizipativen Elementen mit dem Publikum mit denen viele Theaterformen arbeiten, funktionieren im Fernsehen nicht. Im Theaterprojektkontext, beziehungsweise im ‚*campaign theatre*‘, steht die stilistische Auseinandersetzung im Hintergrund. Im Gegensatz dazu ist im ‚*literary theatre*‘ eine stärkere Auseinandersetzung mit Stil und Form festzustellen, wobei *educational* ‚*campaign theatre*‘ immer noch eine zentrale Rolle einnimmt, oder wie Lange (2001: 156) schreibt:

The Drama Department at the University of Dar es Salaam has thus developed a theatre genre called ‚the African Theatre‘. This new genre is taught both at the University of Dar es Salaam and at the College of Arts in Bagamoyo, but it does not have a life outside of these two institutions. In fact very few people see these plays.

(Lange 2001: 156)

Die Theaterszene verkümmert stilistisch, was auch Shule (2008: 11) festhält: „Extrinsic qualities of the donor theatre have reduced theatre into a medium [...] Theatre value

goes beyond medium. [...] The quality of edutainment theatre/ issue based drama is unimpressive both artistically and scientifically.“ Im wissenschaftlichen Kontext werden die künstlerischen Konsequenzen innerhalb der Strömung ‚*campaign theatre*‘ immer wieder besprochen. Hier geht es meist um genaue Methodik innerhalb von Partizipationstechniken und Integration von verschiedenen Theaterelementen. (vgl. Koch 2008, Epskamp 2006) Für Theaterproduktionen außerhalb von EZA Kontexten, welche nötig wären, um mehr kreativen Freiräume zu erzeugen, fehlt es an Infrastruktur und Ressourcen (Makoye interviewt am 30.08.2010).

Promotion/Kapital

„Theatre is just another business, without capital you can't do it“ (Makoye interviewt am 30.08.2010) Wie sich an dieser Aussage erkennen lässt, hat es die Theaterszene von ‚*commercial theatre*‘ in Tanzania geschafft, sich in die neoliberalen Strukturen einzuschreiben und sich weg von den einst politischen Ansprüchen Boals (1989) und Mlama (1991) zu entwickeln. Paradoxerweise wirkten vor allem der Aufschwung der Tfd Bewegung und das Interesse der EZA dabei mit. Der Begriff ‚*theatre business*‘ fiel in meinen durchgeführten Interviews wesentlich häufiger als ‚*theatre scene*‘. In wissenschaftlichen Diskursen las ich in keinem meiner behandelten Texten ‚*theatre business*‘. Das führe ich auf die marginale Behandlung (Shule 2008) der polit-ökonomischen Entwicklungen von ‚*commercial theatre*‘ und ‚*literary theatre*‘ zurück. Außerhalb des EZA und TV Kontextes fehlt es an Infrastruktur, und um diesen Mangel auszugleichen, bedarf es Kapital für Produktion und *Promotion*. Kulturbetriebe haben vor allem Netzwerkfunktionen, auf die KünstlerInnen und Publikum zurückgreifen können. Ist dieses Netzwerk nicht vorhanden, bedarf es noch mehr Kapital für *Promotion*, da es eine fixe Verankerung von Theater außerhalb von Fernsehen und Universität gibt. Zusätzlich brauchen Requisiten, Kostüme und dergleichen Kapital, das von kleinen Theaterorganisationen nicht vorgestreckt werden kann, da aufgrund der Geschichte der finanziellen Abhängigkeitsverhältnisse zur EZA kein Kapital vorhanden ist. Hinzukommt, dass Bars mittlerweile Fernseher haben, welche kostengünstiger sind. Das Publikum ist nicht in der finanziellen Lage einen Aufpreis für Theater zu zahlen, das zahlungsfähige Publikum der Mittelschicht geht laut Bumbuli, Makoye und Materego (Interviews August 2010) nicht mehr in traditionelle Bars.

Audience/Infrastruktur

Das Mitwirken der EZA-Organisationen hatte Einfluss auf die Entwicklung von *Audience*/Publikum. Wie ich schon in Kapitel 3.1.2 ausführte, weist das Konzept von zahlendem Publikum eine andere Entwicklung als das Konzept des bezahlten Berufs eines/r TheaterkünstlerIn auf. Das verstärkte Auftreten der EZA ab den 1990er Jahren trug zu dieser Entwicklung bei. Durch die Finanzierungen der EZA waren *Performances* auf der Publikumsseite weitere zwanzig Jahre kostenlos (Makoye interviewt am 30.08.2010), die EZA beeinflusste die Rezeption von Theater aber auch stark mit. Wenn, laut Masimbi (Interview 20.08.2010), rund 95% des Theaters erzieherischen Charakter hat, welches sich hauptsächlich nach MDGs richtet, ist es schwierig ein zahlendes Publikum zu mobilisieren (Bumbuli, Kiria, Fatuma, Semzaba interviewt im August 2010). Nicht zu vergessen ist, dass ‚*indigenous theatre*‘, nicht verkommerzialisiert und im ländlichen Gebiet noch sehr lebendig ist (Makoye, Masimbi, Mtiro, Nyewele interviewt im August 2010). Hinzu kommt, dass die Mehrheit der Bevölkerung zu wenig finanzielle Mittel zu Verfügung hat, um für Unterhaltung Geld auszugeben; ein einmaliger Kauf eines Fernsehapparates ist ergiebiger. Allerdings bildet sich in urbanen Kontexten eine immer größer werdende Unterhaltungsindustrie und auch ein zahlungsfähiges Publikum heraus (Makoye, Materego, Bumbuli im August 2010). Das Potenzial scheitert an einer nicht aufgebauten Infrastruktur, es gibt keine *theatre halls* in Dar es Salaam (Kiria, Fatuma, Bumbuli, Makoye interviewt im August 2010). Theater, abseits von Tfd Theaterprojekten und *educational TV drama*, findet meist in Schulen, also im Kontext von ‚*literary theatre*‘, und ausländischen Kulturbetrieben statt. *Alliance Française* und *Russian Cultural Center* sind zwar Fixpunkte im Kulturbetrieb Dar es Salaams, allerdings sind sie tendenzielle Kulturszenen von EZA-AkteurInnen und befinden sich darüber hinaus in Posta, dem Zentrum der Stadt, also, um es kurz mit mit den Worten von Bumbuli (Interview 19.08.2010) zu sagen: „a bit far from the local community.“

Zusammengefasst, entwickeln sich im urbanen Kontext von Dar es Salaam nicht nur auf der Seite der KünstlerInnen (Kiria, Bumbuli, Fatuma interviewt im August 2001, vgl. Lange 2001), sondern auch auf Seiten des Publikums neue potenzielle Handlungsräume des ‚*commercial theatre*‘ (Makoye, Materego, Kiria interviewt im August 2010). Durch mehreren Gründen lässt sich die dazu fehlende Infrastruktur erklären. Eine

Finanzierungsdominanz der EZA Organisationen führte zu einer Abhängigkeit (vgl. Shule 2008), aus der heraus kein finanzielles Kapital entstand, weder von staatlicher noch von privater Seite wurde ausreichend investiert. Das ist wiederum in einen größeren, internationalen polit-ökonomischen Kontext zu setzen. Allerdings bedingte die künstlerische Tradition der 1980er Jahre auch eine andere Infrastruktur als heute. *Theatre halls* mit multi-medialen Einrichtungen entsprechen urbanen Theaterkonzepten, die in den letzten Jahren aus verschiedenen Strömungen zusammenflossen. Die Realitätsunterschiede zwischen Land und Stadt werden immer größer, vor allem im Bezug auf die Unterhaltungsindustrie. Neue Konzepte von Unterhaltungskunst entwickelten sich und daraus auch Identitäten von KünstlerInnen und Publikum (Masimbi, Makoye, Materego, Kiria, Bumbuli, Fatuma interviewt im August 2010).

Ausblick Urban

„Today theatre in the national market is for a special audience and elite, not for middle and lower class. For music concerts everybody will fight for the tickets. There is a market for TFD and educational theatre but no other“ (Shalua interviewt am 24.08.2010). Um dieser Situation entgegen zu wirken und dem Potenzial einer Weiterentwicklung von urbanen Theaterformen Entwicklungsraum zu geben, wird in Dar es Salaam gerade versucht eine bessere Infrastruktur innerhalb des Kulturbetriebes und außerhalb eines EZA Kontexts aufzubauen (Materego, Shalua, Makoye interviewt im August 2010). Es werden, wie in Kapitel 3.2.1 schon erwähnt, *theatre halls* gebaut, welche einen Fixpunkt bilden sollen. Die Finanzierung kommt von privaten InvestorInnen und der Regierung. Es soll durch die verschiedenen Standorte der *theatre halls* versucht werden den im Moment vorherrschenden Diskrepanzen innerhalb der Szene entgegen zu wirken. Eine *theatre hall* soll in Ilala und eine in Posta gebaut werden. In Ilala wird sie an den BASATA Komplex angebaut werden und die Zielgruppe sind die umliegenden Randbezirke Dar es Salaams. In Posta, dem Zentrum der Stadt, wird die *theatre hall* an das *National Museum & House of Culture* gebaut, hier soll eine sogenannte *middle/upper class* und TouristInnen angesprochen werden. Allerdings sollen in beiden *theatre halls* die gleichen *Performances* angeboten werden, mit den gleichen AkteurInnen und zum gleichen Preis (zwischen 1000-3000 Shillingi/rund 50 Cent bis 2 Euro). Hier soll einer Einkommensschere und einer

trennenden Kulturszene entgegen gewirkt werden. Theater soll aus dem akademischen Kontext zur Durchschnittsbevölkerung gebracht werden (Materego interviewt am 20.08.2010). All das soll in den nächsten fünf Jahren umgesetzt werden. Die KünstlerInnen erwarten viele Veränderungen und Möglichkeiten durch den Bau der *theatre halls* (alle interviewten Personen im August 2010). Die Entwicklungen in Dar es Salaam lassen sich auf einen urbanen Lebensstil zurückführen, welcher sich auf die Ideen und Konzepte von Theater auswirkt und moderne urbane Theaterrends entstehen lies.

Dar es Salaam is one of the fastest growing cities on the continent. [...] In the city, previously unrelated people with different ethnic and/or religious backgrounds live together [...] Swahili popular drama - live and on television - is used by both its producers and consumers to make sense of the changing circumstances.

(Lange 2001: 146)

Es wird versucht aus der Abhängigkeit von der EZA auszubrechen, indem private InvestorInnen beworben werden. Telekommunikations- und Getränkefirmen beginnen mit BASATA eine Plattform für KünstlerInnen aufzubauen, um sogenannte lokale Strukturen zu fördern und den sogenannten Wert der Kunst nicht zu vergessen (Materego interviewt am 26.08.2010), anders betrachtet, um einen potenziellen Markt der Unterhaltungsindustrie der Mittelschicht zu erschöpfen. „In urban settings, like Dar es Salaam, theatre is going to be in the middle or upper class“ (Makoye interviewt 30.08.2010). Es beginnt eine Verschiebung von Verhältnissen in Dar es Salaam (Bumbuli, Makoye, Materego interviewt im August 2010). Die EZA als omnipräsente finanzielle Struktur tritt einen Schritt zurück, nicht zuletzt aufgrund neuer Positionsverhältnissen zur Regierung. Private InvestorInnen treten einen Schritt nach vor, staatliche Institutionen organisieren diesen Wandel. „Develop markets, develop infrastructure and develop audiences“ (vgl. National Arts Council: Strategic Plan for the Year 2007-2010) steht auf der Agenda von BASATA. BASATA beginnt als Drehscheibe für private InvestorInnen, deren Interesse Werbung ist, EZA Organisationen, Ministerien, staatliche und nicht-staatliche Bildungseinrichtungen, KünstlerInnen und dem Publikum zu fungieren. Ihre Politik ist an den internationalen und nationalen Kunstmarkt orientiert (vgl. National Arts Council: Strategic Plan for the Year 2007-2010, Shalua interviewt am 24.08.2010).

Wohin all das die Theaterströmungen künstlerisch führen wird bleibt spannend, wer das zahlende Publikum sein wird, ist vorherzusehen. Es muss auf alle Fälle zahlungsfähig sein (Makoye, Shalua interviewt im August 2010): „Today theatre is transforming into entertainment and money creating arts“ (Semzaba interviewt am 20.08.2010).

Zusammenfassend möchte ich festhalten, dass jeder kunstschaaffende Raum eine entsprechende Infrastruktur bedingt. Diese Infrastruktur formt die Kunst und umgekehrt. In den 1990er Jahren, als die EZA begann als eineR der HauptakteurInnen innerhalb der Infrastruktur zu agieren, hatte diese eine bestimmte Ausgangssituation, welche die Phase mitprägte. Die damalige Infrastruktur war auf Theaterströmungen ausgerichtet, die sich abwandten von eurozentristischen Vorstellungen, abwandten von elitärem Theater, abwandten von TV. Theaterhäuser wurden nicht gebaut, da sie mit kolonialen, eurozentristischen Theaterkonzepten verbunden waren. Theater war für das Publikum gratis (vgl. Kapitel 2 und 3.1.) Innerhalb der Wissenschaft lag der Fokus auf ‚*indigenous theatre*‘, dessen Legitimierung innerhalb der Kunsthistorik geschrieben werden musste (vgl. Mloma 1983, Lihamba 1985). Daraus kam die beginnende Strömung des Tfd. Diese Theaterform war als Kommunikations- und Partizipationsinstrument der marginalisierten Massen gedacht, entstand aber aus einem elitären akademischen Rahmen heraus (vgl. Kerr 1995, Nyoni 1998, Plastow 1996, Materego 2002). Die EZA, die anfangs noch an Kulturförderungen interessiert war (Kapitel 3.2.1), eignete sich innerhalb von zwanzig Jahren die Methodik von Tfd an, um die Entwicklungsideen der nicht-marginalisierten Minderheiten zu kommunizieren. Darauf gehe ich im folgenden Kapitel noch kurz ein. Die Wirkung auf den Kunstmarkt und die Theaterströmungen ist signifikant. Durch die Änderungen bezüglich Finanzflüsse und Kulturinvestitionen (Kapitel 3.2.1) in den EZA Politiken lässt sich erkennen, dass ‚*campaign theatre*‘ in der Szene absolut dominierend ist, und sowohl in ‚*literary theatre*‘ als auch ‚*commercial theater*‘ meist einen erzieherischen Aspekt hat. Theater wurde in die neo-liberale Marktstrukturen transferiert, welche sich im Moment noch größtenteils aus der Beziehung zu EZA-Organisationen zusammensetzt. Die Infrastruktur, die den erlebten Entwicklungen der Kunstszene entspricht, ist außerhalb dieser Beziehung noch in den Kinderschuhen und das zahlungsfähige Publikum im urbanen Kontext noch in der Warteschlange. Das paradoxe ist, dass Tfd maßgeblich an

dieser Entwicklung beteiligt war, obwohl es als eine Theaterform angedacht war, die marginalisierten Personen und das nicht zahlungsfähige Publikum ermächtigen und an dominierende und kritischen Gesellschaftsdiskursen teilnehmen lassen sollte.

3.3 Theaterprojekte als BotschafterInnen der EZA

In diesem Kapitel möchte ich kurz auf zwei abschließende Punkte eingehen. Was passierte mit der Position der Theaterkunst im öffentlichen Raum - und im folgenden Kapitel - was passierte mit der Methodik von TfD auf Grund der Verflechtungen mit der EZA.

The art itself is everywhere. It's easy to send a message through art, because it is everywhere. Art has messages and it's easy for anyone to adapt the form from the artist and change the message. In developing countries it's hard to find a medium which reaches the whole country, but theatre groups are everywhere and so it's easy to give the theatre group the message and they will perform it around the district or the community and send it. Further everyone feels that theatre is not for business, just for leisure or something for education of the community. That's what the population and the business people think.

(Bumbuli 16.08.2010)

Kunst wird hier als leeres Medium und Instrument wahrgenommen. Im vorigen Kapitel analysierte ich die Positionen innerhalb von Theaterprojekten, welche als BotschafterInnen der EZA Organisationen agierten. Hierbei fiel mir auf, dass die KünstlerInnen nicht nur innerhalb dieser Verhältnisse an Handlungsraum verloren, sondern auch innerhalb eines öffentlichen Raumes. Auch Shule argumentiert, dass die Verflechtungen der EZA zu einer Dominanz führte, welche nicht nur den Handlungsraum der KünstlerInnen schwinden lässt, sondern den gesamten öffentlichen Raum Tanzanias (vgl. Shule 2008: 2): „The trend of financing theatre through aid[e]s or grants either directly or through Non Governmental Organizations (NGOs) has torn theatre audience between Tanzanian society and the donor community, whilst the practitioners are entangled in the middle.“ TheaterkünstlerInnen nahmen durch die Struktur von TfD eine neue Position in dem Verhältnis zwischen Gesellschaft - öffentlicher Raum - Kunst - KünstlerIn ein. Kunst ist immer abhängig von polit-ökonomischen Strukturen, jedoch nicht nur im Inhalt, sondern auch in der Möglichkeit und Förderung des Schaffens.. Das heißt, Kunst wird immer bis zu einem gewissen Grad zensiert, wenn nicht von politischen Organen dann von anderen AkteurInnen oder Umständen. Im Fall von Theaterkunst in Tanzania ereignete sich das in den letzten

Jahren auf eine sehr interessante Art und Weise. Wie Shule (2008) in ihrem Text reflektiert, nehmen KünstlerInnen eine Zwischenposition ein - sie *performen* die Reflexionen und Ansätze einer gesellschaftlichen Veränderungen ausgehend von EZA-AkteurInnen. In Kapitel 3.2.2 diskutierte ich wie diese Prozesse auf Arbeitsverhältnisse und Marktentwicklungen wirken. Was aber bedeutet das, wenn ich meine Betrachtung mit einem kunsttheoretischen Ansatz betrachte? Ist künstlerische Tätigkeit notwendigerweise an einen eigenen Reflexionsprozess gekoppelt? Ich glaube mittlerweile nicht mehr daran. Dennoch glaube ich, wie Shule (2008), an einen öffentlichen Raum und an die politische und gesellschaftliche Relevanz von Kunst im öffentlichen Raum. Viele dieser öffentlichen Räume - Orte und Plätze an denen auch ohne Infrastruktur Theater gemacht wurde - wurden in Dar es Salaam verkauft (vgl. Shule 2008: 3). Innerhalb von ‚*commercial theatre*‘ gibt es wenig Theaterkunst, die nicht inhaltlich und auch bis zu einem gewissen Maß auch stilistisch von EZA AkteurInnen geprägt ist. Es finden vor allem Theaterprojekte in ländlichen Gegenden Sponsoren, was urbane Trends ausschließt. Diese Fokussierung auf ländliche Gebiete ergibt sich aus der Fokussierung in der EZA Politik (Materego interviewt am 26.08.2010). Bestimmte Vorstellungen und Ansätze von Entwicklung werden dadurch in der öffentlichen Diskussion nicht nur stärker vertreten, es gibt auch wenig Handlungsräume für einen Gegendiskurs. Es gibt innerhalb der Theaterszene wenig künstlerischen Raum für Reflexion und Kritik dieser strukturellen Machtpositionen. Anhand meiner Analyse zeigte sich, dass in Theaterprojekten der EZA kein öffentlicher Raum für den/die KünstlerIn vorhanden ist. Es entsteht ein partizipations-freundliches Klima für EZA Agenden und Publikum. KünstlerInnen regen eine Diskussion, aber keinen Dialog an, denn die eigentlichen Dialog-PartnerInnen sind EZA-AkteurInnen, welche während der *Performance* nicht aktiv Teil des Theaterprojekts sind (Bumbuli, Semzaba, Mtiro interviewt im August 2010). Durch die Aneignung des künstlerisch öffentlichten Reflexionsraumes durch die EZA wurde dieser laut Shule ‚privatisiert‘, das heißt, dass er nicht mehr offen für kritische Auseinandersetzungen mit polit-ökonomischen Diskursen ist (vgl. Shule 2008: 10 ff.).

3.3.1 Aneignung einer Theatermethodik

Vor mehr als zehn Jahren stellte sich Nyoni (1998) die Frage:

The alliance existing between Theatre-for-development workers and the NGOs raises questions as to whether Theatre-for-development in Tanzania is used for 'empowering the people' (giving the people tools to fight against the sources of their exploitation and underdevelopment), or whether it is used in 'mobilisation campaigns' (making people conform to the ideas of development brought to them).

Nyoni (1998: 67)

Dem möchte ich nachstellen, dass Kerr bereits im Jahr 1995 sein Kapitel '*Theatre for Development*' mit der Bemerkung schloss, dass eines der größten Hindernisse des Theaters als politisches Instrument in den organisatorischen Strukturen und den unklaren Anforderungen an die Projektleitenden liegt. Es gibt keine Instanzen, die begleitend und kontrollierend wirken, das heißt jedeR kann Tfd machen und Workshops halten - was zwar auch ein Ziel der Bewegung ist - implizit aber Gefahr birgt, da so die Methodik für staatliche oder wirtschaftliche Interessen missbraucht werden kann (vgl. Kerr 1995). Anfangs wurde die Methodik von Tfd verwendet, um sich in andere Handlungspositionen innerhalb von strukturellen Machtverhältnissen zu setzen. In vielen afrikanischen Ländern wurde diesem Ansatz sogar mit Repression begegnet. Heute hat sich dies verändert, und viele politische AkteurInnen arbeiten mit der Praktik (vgl. Epskamp 2006: 21). Es geschah eine Aneignung der Methodik als effektives Kommunikationsmittel. Auf die Gefahren dieser Entwicklung geht Kerr in seinem Text '*Afrikanische Performance, Wissensbildung und sozialer Wandel*' (2005) sehr genau ein. Er schreibt von einer möglichen Überschätzung der Verbindung von Bewusstseinsbildung und politischer Aktion und einer Unterschätzung des "Potenzial[s] für eine Aneignung des Theaters durch konservative Kräfte" (Kerr 2005: 191). Die Interessen der EZA Organisationen gehen weniger in Richtung radikale Befreiungs- und Selbstermächtigungspraktiken, sondern eher in zweckorientierte '*outputs*'. Die radikale Rhetorik Boals (1989) wie 'Bewusstseinserschärfung' oder 'Mobilisierung' wurde in der Tfd Bewegung durch EZA-Jargon (z.B.: 'Nachhaltigkeit', 'Transparenz', 'Partizipation') ersetzt (vgl. Kerr 2005: 192 f.). In Butakes (2005) Text kommt diese zweckorientierte und weniger befreiende, selbstermächtigende Tendenz sehr deutlich heraus: "Es ist außerordentlich wichtig, dass sich die Organisatoren und Organisatorinnen von Volkstheater ständig bewusst sind, dass sie Partner/innen im Entwicklungsprojekt sind und nicht etwa die Chefs. Ihr Ansatz sollte immer partizipatorisch sein. [...] [Sie sollen] die Bewohner/innen eines Dorfes daran erinnern

[sic!], dass das Leben in einer Gemeinschaft es mit sich bringt, dass jedes Mitglied dieser Gemeinschaft aktiv und engagiert zur Entwicklung von Gemeingütern beiträgt. [...] Ihre Aufgabe ist es [...] zu ermutigen, konkrete Probleme zu erkennen, sie zu analysieren und Lösungen zu finden [...], zu zeigen wie die Lösungen in die Tat umgesetzt werden können.” (Butake 2005: 172, 173) Meiner Meinung nach sind jedoch auch solche Ansätze der Partizipation entmündigende Praktiken und widersprechen den Theateransätzen von Boal (1989). EZA Organisationen haben “kein Interesse an radikalen Änderung der bestehenden Kräfteverhältnisse” (Kerr 2005: 193). Das Festsetzen von Bedürfnissen, Problemen und Standards beraubt den Menschen der Handlungsfähigkeit, Selbstbestimmung und Mündigkeit. Die Theaterprojekte sind dadurch vorbestimmt, da die Problem- und Themenwahl auf den Entwicklungskonzepten beruht (Verbesserung der Gesundheitssituation, Bildung, Familienplanung, Landwirtschaft). Durch finanzielle Abhängigkeiten werden strukturelle Probleme oberflächlich oder gar nicht behandelt und vorgefertigte Entwicklungsbotschaften finden ihren Weg. Mit Boals (1989, 1999), Freires (1971) oder Ngugi wa Thiong’os (1986, 1993) Verständnis von Partizipation hat dies allerdings weniger zu tun (vgl. Kerr 2005: 192 f.). Leere Worthülsen bleiben hierbei von der großen Rhetorik übrig. Ich stelle mir die Frage, zu wieviel ‚Partizipation‘ EZA überhaupt fähig ist. Auch Kothari diskutiert über die Verhandlungspositionen innerhalb von EZA Praktiken:

By constructing dichotomies of power and oppositional social groupings, participatory techniques can conceal inequalities and in certain circumstances reify them. What counts as ‘local knowledge’ is very often the effect of specific kinds of techniques of power, of regulation and of normalization. [...] Donor-backed participatory practitioners are also not without power; they are able to regulate or at least delimit the ways in which people choose to represent their lives and in so doing shape the type of knowledge accumulated and influence the extent to which participants can be empowered.

(Kothari 2004: 152)

Kothari weist auf Grenzen des Gedankens von Partizipation hin: wer lässt wen partizipieren, in welcher Struktur? Was heißt das für Tfd, ist es doch, wie Nyoni (1998) schreibt, immer von einer strukturellen Machtinstanz ausgehend. „The decision to hold a workshop or a performance comes from the outsiders who, in collaboration with donor-agencies, decide where and when to carry out workshops“ (Nyoni 1998: 66). Das heißt nicht, dass jedes Tfd *per se* einen Widerspruch mit der eigenen Ideologie erlebt. Es bietet noch immer Raum für Diskussionen und die Möglichkeit am

Entwicklungsdiskurs teilzunehmen, in welcher Form auch immer. Viele verschiedene politische AkteurInnen eigneten sich in den letzten vierzig Jahren diese Theatermethodik an. Der politische Kontext ändert sich durch die Aneignung von verschiedenen politischen Räumen. Auch die Methodik selbst änderte sich dahingehend, so gehört heute das Schreiben von Anträgen und Berichten zu den wichtigsten Elementen. Durch das Zusammenwirken der EZA gestaltet sich auch der Ansatz der Methodik um, polit-ökonomische Verhältnisse erzeugen die Konstruktionen mit. So wird Tfd anders gelehrt und entwickelte sich durch die sie praktizierenden und organisierenden AkteurInnen. Tfd erlebte eine Strukturanpassung.

3.3.2 Spuren eines hungrigen weißen Geistes

Meine Analyse möchte ich mit einer Dokumentation abschließen. Es ist die Dokumentation von Spuren eines hungrigen weißen Geistes¹⁸. Ich arbeite in dieser Dokumentation ausschließlich mit Aussagen meiner InterviewpartnerInnen, die ich aber nicht namentlich nennen werde. Ich arbeitete mit PerformerInnen. Theatralische, satirische und ironische Bemerkungen bedeuten manchmal nichts und manchmal mehr als tausend Worte. Ich reiße sie aus dem Gesprächszusammenhang heraus, setze sie nicht weder chronologisch noch thematisch in Kontexte, konstruiere, diskutiere, dekonstruiere und relativiere sie nicht.

„Normally they bring people to overlook the project.“

„I don‘t know what they get back from this. Some say they need employment for their nationals, because when they have fifteen employed in a project, we have five.“

„I have never seen or talked with one of them. I send them an email, they don‘t like personal impact.“

„They were dependent on this money, so they died.“

„I don‘t know where they have their offices, they come and go.“

„No it doesn‘t work, that's where the problems come from. They are educating local people about good governance, but not the big actors who govern.“

„We somehow lost direction.“

„Yes and no. I don‘t believe in political interest.“

¹⁸ Medley, Joseph/Carroll, Lorranyne (2004): The hungry ghost: IMF policy, global capitalist transformation, and laborig bodies in Southeast Asia.

„If you come from abroad, the art from Tanzania is business for you.“

„Maybe its a secret between the director and sponsor.“

„I get paid, I don‘t know from whom.“

„Outsiders are very much involved in arts, because they are the ones who have got the money and I don‘t know what their aims are. Because I don‘t think they fund and don‘t get anything in return.“

„from outsiders“

„for foreigners“

„This is what I dream about, I want to know why they are doing this.“

„And then the old woman said to me: you know, we are tired of you people, every time you come we tell you our problems, some of our problems will be discussed next year and next year.

You are just making money.

And you are making us walk through our village and making us naked in front of you addressing our problems. You don‘t even care to come back and make a follow up or letting us see that our efforts helped to reach something.“

4 **Résumé**

Meinen Betrachtungen und Zer-Legungen lag die Frage zu Grunde, wie die Beziehung zwischen EZA und Theater aufgebaut ist, und wie es zu dieser Art von Beziehung kam. Daraus aufbauend zeigte ich die Einflüsse auf die Entwicklung von Theaterformen, Stil und Inhalt der Kunst.

Mein Verständnis von Struktur und Handlungsräumen führte mich zu einer Analyse von verschiedenen, vergangenen und gegenwärtigen Diskursfäden. Im zweiten Kapitel wurden drei Bündel dieser Fäden besprochen. Die Beleuchtung der Machtverhältnisse innerhalb der Kunstgeschichte von Theater in Tanzania, welche durchdrungen von polit-ökonomischen internationalen Strukturen war und ist. So führten koloniale Zerstörungen von Kunst und Kultur auch zu einer Unsichtbarmachung von Identitäten und Konzepten innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses von Kunsttheorie/geschichte/ gegenwart. Eine Emanzipation, Legitimierung und Realität von Theater in Tanzania, als gleichwertiges Kunstkonzept musste in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts neu in die Wissenschaft geschrieben werden. Diesen Strang verband ich mit einer Vorstellung von Theaterströmungen in Tanzania und einer Beleuchtung der Rollen von Kultur im politischen Prozess der Dekolonialisierung. Hierbei stand die Rolle von Theater, im Genauerem die Strömung von Tfd im Vordergrund. Tfd erhob sich aus dem Anspruch heraus, marginalisierten Personen ein Instrument der Reflexion und Kommunikation zu geben. Strukturelle Veränderungen von Machtpositionen, oder die Bewusstwerdung dieser soll, so die Theorie, zu Verschiebungen von Verhältnissen führen.

Im folgenden dritten Kapitel, verband ich diese Identitätsprozesse innerhalb der Theaterszene in Tanzania mit polit-ökonomischen Kontexteinbettungen. Erschaffene Kunst als abhängige und wirkende Realität entsteht aus strukturellen Verhältnissen. Alle diese Stränge von Diskursen betrachtete ich in Bezug auf vorauswirkende oder zurückfallende Zusammenhänge der EZA. Um heutige Dynamiken des Kunstmarktes zu verstehen, stand das polit-ökonomische Verhältnis zur EZA seit der Unabhängigkeit und der geschichtliche Kontext aus dem diese Beziehung entstand, im Mittelpunkt meiner Betrachtungen.

Auf einem Zeitstrang gedacht, ergaben sich drei Tendenzen des Kunstmarktes. Die Phase von substanziellen staatlichen Finanzierungen des Kunstmarktes in den 1960er

und 1970er Jahren, hier wurde Theaterkunst gefördert, um kulturelle Identitäten aus Verhältnissen der Unterdrückung zu erheben. Tfd entstand in diesem politischen Klima und verband sich mit postkolonialen Theatertheorien. Der internationale Entwicklungsdiskurs trat hier immer mehr in den Vordergrund und beeinflusste die polit-ökonomischen Entwicklungen. In den 1980er Jahren nahmen diese Zusammenflüsse ein neues Ausmaß an. Durch die SAPs konnte die staatliche Infrastruktur nicht mehr gewährleistet werden, was zu Veränderungen in der Theaterszene führte. Die EZA nahm eine finanzierende Position ein. Aus der Beziehung zwischen EZA und Theaterszene entstand eine inhaltliche, stilistische und strukturelle Besetzung des kunstschaftenden Raumes durch den Entwicklungsdiskurs. Durch die finanziellen Abhängigkeiten änderte sich sowohl die Kunst, als auch die Identitäten der kunstschaftenden Personen und der künstlerische Handlungsraum selbst.

Die Theaterbewegung von Tfd erlebte durch die Beziehung zur EZA einen Wandel im Ansatz. Es entwickelte sich zum Medium, das ausgehend von einer elitären Minderheit mit der marginalisierten Bevölkerung Entwicklungsansätze kommuniziert. Die gesamte Theaterszene richtete ihren Fokus auf Tfd, auf Grund von kunsthistorischen Diskursfäden und um zu überleben - da die EZA die einzige Finanzierungsquelle darstellte. Zum Zeitpunkt des Paradigmenwechsels in den 1980er/1990er Jahren war in Tanzania kein privater Kunstmarkt aufgebaut, weder strukturell noch konzeptuell. Abgesehen davon muss bedacht werden, dass innerhalb der tanzanischen Bevölkerung wenig finanzielle Kapazitäten vorhanden waren und sind - oder so erscheinen, um diesen Markt zu erhalten. Jedoch veränderte sich im urbanen Kontext die Situation rasend schnell. Rund fünfzehn Jahre nach der Liberalisierung von Medien entstand in Dar es Salaam eine immer größer werdende Unterhaltungsindustrie, in der jedoch KünstlerInnen einen begrenzten Handlungsraum haben. Die strukturellen Verhältnisse zur EZA verhinderten einen Aufbau einer Infrastruktur, die wechselwirkend einer polit-ökonomischen Abhängigkeit entgegen wirken würde. So fehlt es an Kapital und Ressourcen. Die EZA bedient/e sich der Kunst als Medium, hatte allerdings kein Interesse die Rolle eines Staates zu übernehmen, welcher einen offenen Raum für künstlerisches Schaffen gewährleistet. Die EZA trat in den letzten zehn Jahren als AkteurIn dieser allgemeinen Kultur-Finanzierungen vermehrt in den Hintergrund, und als KundIn einer künstlerischen Dienstleistung in den Vordergrund. Die Theaterszene

konnte nicht auf andere Finanzierungskapazitäten zurückgreifen, da die polit-ökonomischen Marktentwicklungen der Unterhaltungsindustrie nicht linear mit dem Zurücktreten der EZA geschah. Hinzu kam, dass die stilistischen und künstlerischen Entwicklungen innerhalb der Theaterszene stagnierten. Die polit-ökonomisch notwendige, aber auch kunsthistorisch geleitete, Ausrichtung auf und Ausbau von Tfd besetzte überwiegend den kunstschaftenden Raum. Nun ist mit Spannung zu erwarten wie sich die momentanen und zukünftigen Zusammentreffen der nicht-linear verlaufenden Diskursstränge gestalten. Wie viel Zeit die Theaterszene benötigt, um sich aus diesem Abhängigkeitsverhältnis zu befreien. In welche Richtung sie gesellschaftspolitisch gehen wird, wenn sie sich zukünftig als Werbefläche von privaten InvestorInnen zur Verfügung stellt oder benutzt wird. Wieviel Handlungsraum das Publikum haben wird - welches es sein wird - und wie es sich auf die Kunst auswirken wird. Jedoch werden sich in der Kunst der Theaterszene weiterhin all die vergangenen und zukünftigen Geschichten Tanzanias spiegeln, von all den polit-ökonomischen Verstrickungen und kreativen Erlebnissen erzählen - weil das Erschaffen der Kunst nicht getrennt von den (De-)Konstruktionen der Momente ist.

„Art is a living voice from the past, which is sometimes the only voice.“

(Materego 2002: 23)

5 Quellen

5.1 Interviews

Ayesha Kiria (veränderter Name), Interview am 16.08.2010
Absolventin (Tanz, Musik) des Bagamoyo College of Arts, BA - Studentin der UDSM (Theater), Mitarbeit in acht Tfd Projekten, aktive Tänzerin, Musikerin und Schauspielerin

Bumbuli, Hassan, Interview am 19.08.2010
Journalist (FEMA¹⁹ Redakteur), Absolvent des Bagamoyo College of Arts, Künstler, TFD Praktizierender und Organisierender

Belina Fatuma (veränderter Name) Interview am 16.08.2010
Absolventin (Tanz, Musik) des Bagamoyo College of Arts, BA - Studentin der UDSM (Theater), aktive Schauspielerin

Makoye, Herbert F. Interview am 30.08.2010
Leiter des *Departments for Fine and Performing Arts/UDSM*, erfahrener Tfd Praktizierender und Lehrender, Schwerpunkte liegen bei Theatertheorie und Geschichte, Tanz und Kunstkommunikation

Masimbi, Rashid M. Interview am 20.08.2010
Mitbegründer von TzTC²⁰ (1997) und EATI (1999), arbeitete von 1972 bis 1974 als Lehrer, von 1974 bis 2005 in verschiedenen Ämtern der Regierung Tanzanias, Theaterkünstler und Lehrer

Materego, Glonche Interview am 26.08.2010
Künstler in einer *National Art Group* (NAP), Direktor des *National Arts Council* (BASATA²¹)

Mtiro, Chahya James Interview am 14.08.2010
Lehrtätigkeit (Tfd) an der UDSM/FPA und *MusicMayDay* arbeitet neben sein Lehrtätigkeit an Universität zusätzlich in der NGO *MusicMayDay*²²

Njewele, Delphine Cosmas Interview am 27.08.2010
Lehrende an UDSM/FPA, unter anderem Tfd, Künstlerin

Shalua, Nsao V. und Pastor John Interview am 24.08.2010

¹⁹ FEMA Magazin, Online: <http://www.feminahip.or.tz/> (letzter Zugriff 30.11.2010)

²⁰ Tanzanian Theatre Center, Online: <http://www.tztc.org> (letzter Zugriff 03.09.2010)

²¹ National Arts Council, Online: <http://www.basata.or.tz/> (letzter Zugriff 21.08.2010)

²² MusicMayDay, Online: <http://www.mucismayday.org/> (letzter Zugriff 30.11.2010)

Leiterin *Arts Promotion Department* und Pastor John als im *Marketing* Bereich bei BASATA

Senzaba, Edwin

Interview am 20.08.2010

Lehrender von Theatertheorie UDSM/FPA, langjähriger Theaterkünstler und Tfd
Praktizierender

Senzighe, Chedieli Godfrey

Interview am 25.08.2010

Absolvent des Bagamoyo College of Arts, Künstler und Lehrer, leitet zwei *Theatre Companies*: ‚Tanzanian Arts Program‘ (Ausbildungsstätte für KünstlerInnen) in Morogoro und ‚Yakaya theatre arts‘ (Produktion von *educational tv drama*) in Dar es Salaam; MC - *Master of ceremony*

5.2 Literatur

Achebe, Chinua (2001): *Home and Exile*. New York: Anchor Books.

Amuta, Chidi (1995): Fanon, Cabral and Ngugi on National Liberation. In: Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (Hg./1995): *The post-colonial studies reader*. Londer/New York: Routledge. S. 158 - 164.

Askew, Kelly M. (2002): *Performing the nation. Swahili music and cultural politics in Tanzania*. Chicago [u.a.]: Univ. of Chicago Press.

Banham, Martin (Hg./1999): *African theatre in development*. Oxford: Currey [u.a.].

Banham, Martin (Hg./2004): *A history of Theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bakari, Juma Adamu (1998): *Satires in Theatre für Development Practice in Tanzania*. In: Salhi, Kamal (Hg./1998): *African Theatre for Development*. Wiltshire: Cromwell Press. S. 115-133.

Bakari, Juma Adamu/Materego, Ghonche R. (Hg./2008): *Sanaa kwa Maendeleo. Stadi, Mbinu na Mazoezi*. Dar es Salaam: Amana Publishers.

Bhaba, Homi K. (1995): *Cultural Diversity and Cultural Differences*. In: Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (Hg./1995): *The post-colonial studies reader*. Londer/New York: Routledge. S. 206 - 213.

Baumann, Till (2001): *Von der Politisierung des Theaters zur Theatralisierung der Politik*. Stuttgart: Ibidem Verlag.

Beeman, William O. (1993): *The Anthropology of Theater and Spectacle*. In: *Annual Reveue Anthropology*, No. 22, p. 369-393. Online: <http://www.arjournals.annualreviews.org> (letzter Zugriff: 04.11.2009)

Boal, Augusto (1989): Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Boal, Augusto (1999): Der Regenbogen der Wünsche. Methoden aus Theater und Therapie. Seelze: Kallmeyer.

Breitinger, Eckhard (Hg./2003): Theatre and performance in Africa. Bayreuth: Breitinger.

Brensell, Ariane/Habermann, Friederike (2001): Von Keksen und Kapitalismus. Intervention gegen 'männlichen' Universalismus in Theorien zum Neoliberalismus. In: Candeias/Deppe: Ein neuer Kapitalismus? Hamburg: VSA Verlag, S. 241-261.

Butake, Bole (2005): Theater, das Bewusstsein schafft, oder: Wie man die Kommunikation mit der Basis erleichtert. In: Arndt, Susan/Berndt, Katrin (Hg.): Kreatives Afrika. SchriftstellerInnen über Literatur, Theater und Gesellschaft. Wuppertal: Peter Hammer Verlag GmH. S.163 - 180.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Cabral, Amilcar (1973): Return the Sources: Selected Speeches. New York/London: Monthly Review Press.

Campell, Horace (2010): Julius Nyerere: between state-centred and people-centred Pan-Africanism. In: Chachage, Chambi/Cassam, Annar (Hg./2010): Africa's Liberation. The Legacy of Nyerere. Kampala: Pambazuka Press.

Chachage, Chambi/Cassam, Annar (2010): Africa's Liberation. The Legacy of Nyerere. Kampala: Fountain Publishers.

Charusheela, S. (2003): Empowering work. In: Barker, Drucilla/Kuiper, Edith (Hg./2003): Toward a feminist philosophy of economics. London/NY: Routledge. S. 287 - 301.

Delago, Johanna (2007): Das Theater der Theater der Unterdrückten als Instrument, um politische Handlungsfähigkeit im Zeitalter der Globalisierung zu erlangen. Wien: Univ., Dipl.-Arbeit. (unpubliziert)

Derrida, Jacques (1992): Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa. Frankfurt/M.

Derrida, Jacques (1972): "Die différance", In: Engelmann, Peter (2005): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Stuttgart, S. 76 - 113.

Desai, Gaurav (1990): Theater as Praxis. Discursive Strategies in African Popular Theater. In: African Studies Review. Nr. 33/1. S. 65 - 92.

Desai, Gaurav (1991): Theater for Development in Africa. In: Research in African Literatures, Bloomington: IUP. No. 22/3, S. 6-10.

Diouf, Mamadou (1998): Political Liberalisation or Democratic Transition. African Perspectives. Codesria.

Duodu, Cameron (2010): Africa@50. Ridding ourselves of colonial mentality. In: New African. Nr. 498. August/September 2010. S. 22 -25.

Epskamp, Kees (2006): Theatre for Development. An introduction to Context, Applications and Training. London/New York: Zed Books.

Etherton, Michael (1982): The Development of African Drama. London [u.a.]: Hutchinson University Library for Africa.

Etherton, Michael (2006): Introduction. In: Etherton, Michael (Guest Ed.)(2006): African Theatre. Youth. Oxford [u.a.]: James Currey Ltd. [u.a.], p. x-xiv.

Fanon, Frantz (1967): Black Skin, White Masks. New York: Grove.

Fanon, Frantz (1969): Die Verdammten dieser Erde. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Fiebach, Joachim (1979): Kunstprozesse in Afrika. Literatur im Umbruch. Berlin: Akademie - Verlag.

Fiebach, Joachim (1986): Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika. Berlin: Henschelverlag.

Finnegan, Ruth (1970): Oral Literature in Africa. Nairobi: Oyfod University Press.

Flick, Uwe/Kardoff, Ernst/Steinke, Ines (2004): Was ist qualitative Forschung? Einleitung und Überblick. In: Flick, Uwe/Kardoff, Ernst/Steinke, Ines (Hg./2004): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 13-29.

Flick, Uwe (2004): Konstruktivismus. In: Flick, Uwe/Kardoff, Ernst/Steinke, Ines (Hg./2004): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S.150-163.

Foucault, Michel (1973/1993): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt/M.

Foucault, Michel (1973/1976): "Die Macht und die Norm. Eine Vorlesung", In: Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin. Berlin, S. 114 - 123.

Freire, Paulo (1971): Pädagogik der Unterdrückten. Stuttgart: Kreuz-Verlag.

Habermann, Friederike (2008): Der homo oeconomicus und das Andere. Hegemonie, Identität und Emanzipation. Baden-Baden: Nomos.

Hall, Stuart (1995): New Ethnicities. In: Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (Hg./1995): The post-colonial studies reader. Londer/New York: Routledge. S. 223 - 228.

Harrison, Graham/Mulley, Sarah (2006): Tanzania: A Genuine Case of Recipient Leadership in the Aid System? Oxford: Global Economic Governance Programme. Online unter: http://www.globaleconomicgovernance.org/docs/Harrison%20&%20Mulley_Tanzania_2007-29.pdf (letzter Zugriff 15.02.2009)

Hatar, Augustin (2001): The State of Theatre Education in Tanzania. Paper prepared for UNESCO. Online: <http://portal.unesco.org/culture/en/files/19603/10814381543hatar.pdf/hatar.pdf> (letzter Zugriff 12.01.2009)

Hopf, Christel (2004): Qualitative Interviews - ein Überblick. In: Flick, Uwe/Kardoff, Ernst/Steinke, Ines (Hg./2004): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 349 - 259.

Hussein, Ebrahim (1975): The development of East African Drama. Diss. Berlin: Humbolt Universität zu Berlin. (unpubliziert).

Jahn, Jahnheinz (1966): A History of Neo-African Literatures. Londen: Faber and Faber.

Kabyemela, Julieth Timoth (2008): Prospects and challenges of using theatre for development to promote women's participation in local politics: a case study of Buzi village in Bukoba rural District, Tanzania. Diss. Dar es Salaam: University of Dar es Salaam. (unpubliziert).

Kahumuza, Wilfred Wilbard (2003): The use of popular theatre for political conscientization of grassroots rural communities. Diss. Dar es Salaam: University of Dar es Salaam. (unpubliziert).

Kerr, David (1995): African Popular Theatre. From pre-colonial times to present days. London: Currey [u.a.].

Kerr, David (2002): Art as Tool, Weapon or Shield?: Arts for Development Seminar, Harare. In: Jeyifo, Biodun (Hg./2002): Modern African Drama. New York/London: W. W. Norton & Company. S. 486 - 494.

Kerr, David (2005): Afrikanische Performance, Wissensbildung und sozialer Wandel. In: Arndt, Susan/Berndt, Katrin (Hg.): Kreatives Afrika. Schriftstellerinnen über Literatur, Theater und Gesellschaft. Wuppertal: Peter Hammer Verlag GmH. S.180 - 203.

Kidd, Ross (1984): Popular Theatre and Nonformal Education in the Third World: Five Strands of Experience. In: International Review of Education - Internationale Zeitschrift für Erziehungswissenschaft - Revue Internationale de Pédagogie XXX. S. 265 - 288.

Kiondo, Andrew S. Z. (1995): When the state withdraws. Local Development, Politics and Liberalisation in Tanzania. In: Gibbon, Peter (1995): Liberalised Development in Tanzania. Studies on Accumulation Processes and Local Institutions. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet. S. 109 - 177.

Klinger, Cornelia/ Knapp, Gudrun-Axeli (2007): Achsen der Ungleichheit - Achsen der Differenz: Verhältnisbestimmungen von Klasse, Geschlecht, »Rasse«/Ethnizität. In: Klinger, Cornelia/ Knapp, Gudrun-Axeli/ Sauer, Birgit (Hg.): Achsen der Ungleichheit. Zum Verhältnis von Klasse, Geschlecht und Ethnizität. Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 19-42.

Koch, Jule (2008): Karibuni Wananchi. Theatre for Development in Tanzania. Variations and Tendencies. Eckesdorf: Bayreuth. African Studies Series.

Koda, B.O. (1995): The economic organization of the household in contemporary Tanzania. In: Creighton, Colin/Omari, C.K. (1995): Gender, Family and Household in Tanzania. Aldershot [u.a.]: Avebury [u.a.]. S. 139-155.

Kothari, Uma (2004): Power, Knowledge and Social Control in Participatory Development. In: Cooke, Bill (Hg./2004): Participation: the new tyranny? London [u.a.]: Zed Books. S. 139 - 153.

Lange, Siri/Wallevik, Hege/Kiondo, Andrew (2000): Civil Society in Tanzania. CMI Report. Chr. Michelsen Institute Development Studies and Human Rights.

Lange, Siri (2001): "The shame of Money" - Criticism of Modernity in Swahili Popular Drama. In: Baaz, Maria Eriksson (Hg./2001): Same and Other. Negotiating African identity in cultural production. Uppsala: Nordiska Afrikainstitut. S.143 - 159.

Lange, Siri (2008): The Muungano Cultural Troupe. Entertaining the urban masses of Dar es Salaam. In: Gibbs, James (Hg./2008): African Theatre Companies. Woodbridge [u.a.]: Currey.

Lihamba, Amandina (1985): Politics and theatre in Tanzania after the Arusha declaration, 1967-1984. Diss. Leeds: University of Leeds. (unpubliziert).

Lihamba, Amandina (2004): Tanzania. In: Banham, Martin (Hg./2004): A history of Theatre in Africa. Cambridge: Cambridge University Press. S. 233 -247.

Losambe, Lokangaka/ Sarinjeive, Devi (Hg./2001): Pre-colonial and Post-colonial Drama and Theatre in Africa. Trenton [u.a.]: African World Press.

Makoye, Herbert F. (1998): Dance Research in Tanzania. In: Dance Research Journal. Nr. 30/1. S. 95 - 97.

Maral-Hanak, Irmi (2009): Language, discourse and participation: Studies in donor-driven development in Tanzania. Wien: Lit.-Verl.

Materego, Glonche R. (2002): Popular Theatre in Question. The Issue of Sustainability. Diss. Dar es Salaam: University of Dar es Salaam. (unpubliziert).

Mda, Zakes (1993): When People play People. Development Communication Through Theatre. London/New Jersey: Zed Books.

Mdoe, Abdalla (2002): Popular theater and its role in participation in social development. Paper presented at the colloquium "Dialogue for change" organized by Hakikazi in Bagamoyo, Tanzania. Online: <http://www.hakikazi.org/papers01/> (letzter Zugriff 12.01.2009)

Medley, Joseph/Carroll, Lorraine (2004): The hungry ghost: IMF policy, global capitalist transformation, and laboring bodies in Southeast Asia. In: Zein-Elabin, E./Charusheela, S.(Hg./2004): Postcolonialism meets economics. London/New York: Routledge. S. 145 - 164.

Mlama, Penina Muhando (1983): Tanzanian Traditional Theatre as pedagogical tool: the Kaguru Theatre as a case study. Diss. Dar es Salaam: UDSM. (unpubliziert).

Mlama, Penina Muhando (1991): Culture and Development. The Popular Theatre Approach in Africa. Uppsala: Nordiska Afrikainst.

Mlama, Penina Muhando (1991a): Women's Participation in 'Communication and development': The popular theatre alternative in Africa. In: RAL, Bloomington: IUP. Nr. 22/3. S. 41-53.

Moyo, Dambisa (2009): Dead Aid: Why Aid is not Working and How There is a Better Way for Africa. New York: Farrar, Strass and Giroux.

National Arts Council: Strategic Plan for the Year 2007-2010. (unpubliziert).

Ngugi, Tee (2010): From cultural nationalism to liberal democracy in Africa. In: The East African. August 23-29, 2010. S. 25- 28. Online: <http://allafrica.com/stories/201008300264.html> (letzter Zugriff 23.11.2010).

Ngugi wa Thiong'o (1986): Decolonising the mind. The politics of language in African literature. London: Currey [u.a.].

Ngugi wa Thiong'o (1993): Moving the Centre. The struggles for Cultural Freedoms. London: Currey [u.a.].

Nicholson, Helen (2005): Applied Drama. The Gift of Theatre. New York: Palgrave Macmillan.

Nkosi, L. (1981): *Tasks and Masks: Themes and Styles of African Literature*. London: Longman.

Ikaweba, Bunting (2006): *The Heart of Africa. Interview with Julius Nyerere on Anti-Colonialism*. (1998) In: *Tanzania Reader - IHP (2006/7)*: S. 242-249.

Nyirabu, Mohabe (2004): *Can the New Partnership for Africa's Development Transform Africa Through Global Partnership?* In: *UTAFITI*. Vol. 5. No. 1. 2004.

Nyirabu, Mohabe (2009): *Aid, Politics and the Commission for Africa*. In: *African Review*. (forthcoming).

Nyoni, Frowin Paul (2005): *Theatre for Development im Kampf gegen HIV/AIDS bei Oberschülerinnen in Tansania: Am Beispiel von TUSEME*. In: Arndt, Susan/Berndt, Katrin (Hg./2005): *Kreatives Afrika. Schriftstellerinnen über Literatur, Theater und Gesellschaft*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag GmH. S. 214-233.

Nyoni, Frowin Paul (1998): *Conformity and Change: Tanzanian rural theatre and socio-political changes*. Diss. Leeds: University of Leeds. (unpubliziert).

Olaniyan, Tejumola (2005): *Africa: Varied Colonial Legacies*. In: Schwarz/Ray (Hg./2005): *A Companion to Postcolonial Studies*. Malden: Blackwell. S. 269 - 281.

Oyewùmi, Oyèrókné (2005): *Colonizing Bodies and Minds. Gender and Colonialism*. In: Desai/Nair (Hg./2005): *Postcolonialisms. An Anthology of Cultural Theory and Criticism*. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press. S. 339 361.

Plastow, Jane (1996): *African Theatre and Politics. The evolution of theatre in Ethiopia, Tanzania and Zimbabwe. A comparative study*. Cross Cultures. Readings in the Postcolonial Literatures in English, Vol. 24. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.

Riccio, Thomas(2001): *Tanzanian Theatre: From Marx to the Marketplace*. In: *The Drama Review*. 45/1. S. 128 - 157.

Rodney, Walter (1980): *How Europe underdeveloped Africa*. London: Bogle-L'Ouverture Publ.

Rubin, Gayle (1984/2003): *Sex denken. Anmerkungen zu einer radikalen Theorie der sexuellen Politik*. In: Kraß, Andreas (Hg./2003): *Queer Denken. Queer Studies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 31 - 79.

Salhi, Kamal (Hg./1998): *African Theatre for Development*. Wiltshire: Cromwell Press, S. 23 - 43.

Schicho, Walter (2004): *Tanzania. Handbuch Afrika – Band. 3: Nordafrika, NO-, Ostafrika und östliches Zentralafrika*. Frankfurt/Wien: Brandes&Apsel/Südwind. S. 311-337.

Schicho, Walter (2009): Ujamaa: Sozialismus und/oder Entwicklung. In: Becker, Joachim/Weissenbacher, Rudy (Hg./2009): Sozialismen. Entwicklungsmodelle von Lenin bis Nyerere. Wien: Promedia. S. 175 - 189.

Schui, Herbert (1996): Neoliberalismus - Der Versuch, die Konzentration von Einkommen und Vermögen zu legitimieren. In: Schui, Herbert/Spoo, Eckart (Hg./1996): Geld ist genug da Reichtum in Deutschland. Heilbronn: Distel-Verlag. Online: <http://www.sozialistische-klassiker.org/diverse/Div14.html> (letzter Zugriff: 07.05.2010)

Senzaba, Edwin (1983): Trends in modern theatre movement. Diss. Dar es Salaam: University of Dar es Salaam. (unpubliziert).

Sen, Amartya (1999): Entwicklung als Freiheit. In: Fischer, Karin/Hödl, Gerald/Sievers, Wiebke (Hg./2008): Klassiker der Entwicklungstheorie. Wien: Mandelbaum Verlag.

Shivji, Issa G. (1975): Class struggles in Tanzania. Dar es Salaam: Tanzania Publ. House.

Shivji, Issa G. (2006): Let the Pople Speak. Tanzania Down the Road to Neo-Liberalism. Milton Keynes: Lightning Source.

Shivji, Issa G. (2009): Where is Uruhu? Reflections on the Struggle for Democracy in Africa. Dar es Salaam: E&D Vision Publishing.

Shule, Vicensia (2010): Mwalimu Nyerere: the artist. In: Chachage, Chambi/Cassam, Annar (Hg./2010): Africa's Liberation. The Legacy of Nyerere. Kampala: Pambazuka Press. S. 160 - 175.

Shule, Vicensia (2008): Tanzanians and Donors: Opposing Audiences in Public Theatre. Yaoundè: Codersia, 12th General Assembly - Governing the African Public Sphere. Online: http://www.codesria.org/IMG/pdf/Vicensia_Shule.pdf (letzter Zugriff 01.11.2010)

Sirayi, Mzo (2001): Indigenous African Theatre in South Africa. In: Losambe, Lokangaka/ Sarinjeive, Devi (ed./2001): Pre-colonial and Post-colonial Drama and Theatre in Africa. Claremont: New Africa Books (Pty) Ltd. p.14-32.

South Center, Biografische Angaben zu Yash Tandon http://www.southcentre.org/index.php?option=com_content&view=article&id=962%3Ayash-tdandon&catid=140%3Aformer-ed&Itemid=249&lang=en (letzter Zugriff 07.11.2010)

Spivak, Gayatri Chakravorty (1995): Can the Subaltern Speak? In: Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen (Hg./1995): The post-colonial studies reader. Londer/New York: Routledge. 24 - 29.

Soyinka, Wole (2002): Theatre in African Traditional Cultures: Survival Patterns. In: Jeyifo, Biodun (Hg./2002): Modern African Drama. New York/London: W. W. Norton &Company. S. 421 - 434.

Tandon, Yash (2008): Ending Aid Dependence. Cape Town/Dakar/Nairobi/Oxford: Fahamu- Networks for Social Justice.

Weber, Betty Nance (1980): Political theory and literary practice. Athens: Univ. of Georgia Press.

Zarrilli, Phillip B. (2006): Theatre histories. An Introduction. New York: Routledge.

Internetseiten:

FEMA Magazin, Online: <http://www.feminahip.or.tz/> (letzter Zugriff 30.11.2010)

MusicMayDay, Online: <http://www.mucismayday.org/> (letzter Zugriff 30.11.2010)

National Arts Council, Online: <http://ww.basata.or.tz/> (letzter Zugriff 21.08.2010)

Tanzanian Theatre Center, Online: <http://www.tztc.org> (letzter Zugriff 03.09.2010)

6 Anhang

6.1 Abstract deutsch

Diese Diplomarbeit analysiert die Theaterkunstszene in Tanzania, insbesondere in Dar es Salaam. Die polit-ökonomischen Zusammenhänge zur EZA werden hierbei näher beleuchtet. Um gegenwärtige Dynamiken zu interpretieren, werden verschiedene Diskurse zusammengedacht: kunsthistorische und theoretische Wissenschaftsdiskurse, polit-ökonomische Entwicklungen Tanzanias seit 1964 und deren Verstrickungen mit der EZA.

Seit der Unabhängigkeit 1964 erlebte die Theaterszene einen strukturellen Wandel. Dekolonialisierungsprozesse, der in den 1980er/1990er Jahren folgende politische Paradigmenwechsel und der neue, neoliberale Wirtschaftskurs beeinflussten die Kunstkonzepte und Identitäten der KünstlerInnen. SAPs ließen den Staat als AkteurIn im Kulturbetrieb zurücktreten und die ‚*commercial*‘ Theaterszene begann sich in einen Markt zu transformieren.

Die EZA verwendet/e Tfd als Kommunikationsinstrument um Entwicklungskonzepte zu vermitteln. Aus kunsthistorischen Traditionen, politischen Kontexten und finanziellen Notwendigkeiten heraus fokussierten sich die Theaterszene und die wissenschaftlichen Diskurse auf Tfd. In Verbindung mit den polit-ökonomischen Entwicklungen Tanzanias resultierte all das in einer finanziellen und strukturellen Abhängigkeit zur EZA. Die Weiterentwicklungen und Auseinandersetzungen mit Kunststilen stagnieren, die Inhalte sind von EZA Thematiken bestimmt.

Die partizipatorischen Ansätze und politischen Ansprüchen von Tfd tendieren dazu einer leeren Methodik zu weichen. Der öffentliche, künstlerische Reflexionsraum von Theater wird in der Einschreibung in neoliberale Strukturen kleiner und vermindert seinen Wirkungsgrad.

6.2 Abstract english

This thesis is an analysis of the theatre scene in Tanzania, especially in Dar es Salaam. The involvement of the aid business is in the centre of my research. For the interpretation of the ongoing dynamics, different discourses are thought together: scientific discourses of theatre history and art theory, polit-economic developments in Tanzania since 1964 in connection with the role of the aid business.

The theatre scene went through fundamental structural changes in the past fifty years. Independence 1964, the socialist era, followed by political paradigm changes, the structural adjustment programs and the resulting neoliberal path influenced the concepts of theatre and the identities of artists. In the 1960ies and 1970ies the state played an important role in the development of new theatre forms and in revitalising the whole culture of arts in Tanzania. The influence of the SAPs changed the priorities and the theatre scene transformed into a theatre business.

The aid business uses art communication for social mobilisation and, in this case, *„Theatre for Development“*. Coming from a political context, bringing the roots of traditional theatre and stepping into financial needs the theatre scene and the scientific discourses about theatre focused on TfD. Combined with the polit-economic developments of Tanzania, it led to a structural aid dependency of the commercial theatre scene. The development of new styles slowed down and the contents are predetermined by the aid donors. The participatory and political approach of TfD tends to become an empty methodology, and theatre art a medium for so called development messages. The public space for reflexion and critique within the theatre becomes smaller and loses political power in the neoliberal structures of the aid business.

6.3 Curriculum Vitae

Persönliche Information

Name	Yvonne Leeb
Geburtsdatum/-ort	6.8.1986/ Neunkirchen
Wohnort	Wien

Ausbildung

WS 2009	University of Dar es Salaam, Tanzania Auslandssemester
WS 2008	Erste Diplomprüfung Afrikawissenschaften
WS 2007	Erste Diplomprüfung Internationale Entwicklung
2005	Bundesgymnasium Babenbergerring Wiener Neustadt Matura Informatikzweig (mit Latein)

Praktische Erfahrungen

WS 2010	Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftl. Fakultät Wissenschaftliches Universitätspersonal, Tutorium „Transdisziplinäre Entwicklungsforschung - Problemformulierung, Problembearbeitung, Umsetzung: Tanzania“
2010	Forschungsaufenthalt in Dar es Salaam im Rahmen der Diplomarbeit (KWA)
WS 2008/SS 2009	Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftl. Fakultät Wissenschaftliches Universitätspersonal, Tutorium „AG zur Einführung Internationale Entwicklung“
Seit 2008	Globale Dialoge, Radio Orange Radiomacherin (Sendungsgestaltung, technische Betreuung)
2008	Praktikum bei der Frauensolidarität Zeitschriftenredaktion und -vertrieb, Radioredaktion, Veranstaltungsorganisation, Öffentlichkeit- und Vernetzungsarbeit
2008	Amnesty International, LGBT – Gruppe Recherche, Veranstaltungsplanung

Sprachkenntnisse

Deutsch	Erstsprache
Englisch	fließend in Wort und Schrift
Swahili	gute aktive, sehr gute passive Kenntnisse